

Université de Montréal

*Le fu* lyrique des Six Dynasties et le *Fu sur la résidence dans les faubourgs* de Shen Yue (441-513)

par  
Jean Cinq-Mars

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiae Doctor (Ph.D.)  
en littérature comparée

mai 1995

©Jean Cinq-Mars, 1995



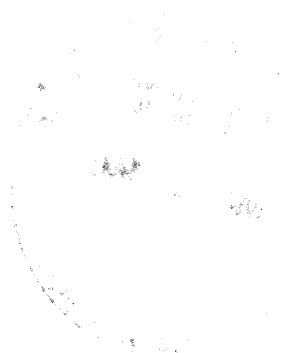
PR

14

U54

1996

V.004





Nom Cinq-Mars Jean

Dissertation Abstracts International est organisé en catégories de sujets. Veuillez s.v.p. choisir le sujet qui décrit le mieux votre thèse et inscrivez le code numérique approprié dans l'espace réservé ci-dessous.

Littérature asiatique

0 3 0 5

U·M·I

SUJET

CODE DE SUJET

## Catégories par sujets

### HUMANITÉS ET SCIENCES SOCIALES

#### COMMUNICATIONS ET LES ARTS

Architecture	0729
Beaux-arts	0357
Bibliothéconomie	0399
Cinéma	0900
Communication verbale	0459
Communications	0708
Danse	0378
Histoire de l'art	0377
Journalisme	0391
Musique	0413
Sciences de l'information	0723
Théâtre	0465

#### ÉDUCATION

Généralités	515
Administration	0514
Art	0273
Collèges communautaires	0275
Commerce	0688
Économie domestique	0278
Éducation permanente	0516
Éducation préscolaire	0518
Éducation sanitaire	0680
Enseignement agricole	0517
Enseignement bilingue et multiculturel	0282
Enseignement industriel	0521
Enseignement primaire	0524
Enseignement professionnel	0747
Enseignement religieux	0527
Enseignement secondaire	0533
Enseignement spécial	0529
Enseignement supérieur	0745
Évaluation	0288
Finances	0277
Formation des enseignants	0530
Histoire de l'éducation	0520
Langues et littérature	0279

Lecture	0535
Mathématiques	0280
Musique	0522
Orientation et consultation	0519
Philosophie de l'éducation	0998
Physique	0523
Programmes d'études et enseignement	0727
Psychologie	0525
Sciences	0714
Sciences sociales	0534
Sociologie de l'éducation	0340
Technologie	0710

#### LANGUE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE

Langues	
Généralités	0679
Anciennes	0289
Linguistique	0290
Modernes	0291
Littérature	
Généralités	0401
Anciennes	0294
Comparée	0295
Médiévale	0297
Moderne	0298
Africaine	0316
Américaine	0591
Anglaise	0593
Asiatique	0305
Canadienne (Anglaise)	0352
Canadienne (Française)	0355
Germanique	0311
Latino-américaine	0312
Moyen-orientale	0315
Romane	0313
Slave et est-européenne	0314

#### PHILOSOPHIE, RELIGION ET THÉOLOGIE

Philosophie	0422
Religion	
Généralités	0318
Clergé	0319
Études bibliques	0321
Histoire des religions	0320
Philosophie de la religion	0322
Théologie	0469

#### SCIENCES SOCIALES

Anthropologie	
Archéologie	0324
Culturelle	0326
Physique	0327
Droit	0398
Économie	
Généralités	0501
Anciennes	0505
Commerce-Affaires	0503
Économie agricole	0510
Économie du travail	0508
Finances	0509
Histoire	0511
Théorie	0323
Études américaines	0385
Études canadiennes	0453
Études féministes	0358
Folklore	0366
Géographie	0351
Gérontologie	
Généralités	0310
Administration	0454
Banques	0770
Comptabilité	0272
Marketing	0338
Histoire	
Histoire générale	0578

Ancienne	0579
Médiévale	0581
Moderne	0582
Histoire des noirs	0328
Africaine	0331
Canadienne	0334
États-Unis	0337
Européenne	0335
Moyen-orientale	0333
Latino-américaine	0336
Asie, Australie et Océanie	0332
Histoire des sciences	0585
Loisirs	0814
Planification urbaine et régionale	0999
Science politique	
Généralités	0615
Administration publique	0617
Droit et relations internationales	0616
Sociologie	
Généralités	0626
Aide et bien-être social	0630
Criminologie et établissements pénitentiaires	0627
Démographie	0938
Études de l'individu et de la famille	0628
Études des relations interethniques et des relations raciales	0631
Structure et développement social	0700
Théorie et méthodes	0344
Travail et relations industrielles	0629
Transports	0709
Travail social	0452

### SCIENCES ET INGÉNIERIE

#### SCIENCES BIOLOGIQUES

Agriculture	
Généralités	0473
Agronomie	0285
Alimentation et technologie alimentaire	0359
Culture	0479
Élevage et alimentation	0475
Exploitation des péturages	0777
Pathologie animale	0476
Pathologie végétale	0480
Physiologie végétale	0817
Sylviculture et faune	0478
Technologie du bois	0746
Biologie	
Généralités	0306
Anatomie	0287
Biologie (Statistiques)	0308
Biologie moléculaire	0307
Botanique	0309
Cellule	0379
Écologie	0329
Entomologie	0353
Génétique	0369
Limnologie	0793
Microbiologie	0410
Neurologie	0317
Océanographie	0416
Physiologie	0433
Radiation	0821
Science vétérinaire	0778
Zoologie	0472
Biophysique	
Généralités	0786
Médicale	0760

Géologie	0372
Géophysique	0373
Hydrologie	0388
Minéralogie	0411
Océanographie physique	0415
Paléobotanique	0345
Paléocécologie	0426
Paléontologie	0418
Paléozoologie	0985
Palynologie	0427

#### SCIENCES DE LA SANTÉ ET DE L'ENVIRONNEMENT

Économie domestique	0386
Sciences de l'environnement	0768
Sciences de la santé	
Généralités	0566
Administration des hôpitaux	0769
Alimentation et nutrition	0570
Audiologie	0300
Chimiothérapie	0992
Dentisterie	0567
Développement humain	0758
Enseignement	0350
Immunologie	0982
Loisirs	0575
Médecine du travail et thérapie	0354
Médecine et chirurgie	0564
Obstétrique et gynécologie	0380
Ophtalmologie	0381
Orthophonie	0460
Pathologie	0571
Pharmacie	0572
Pharmacologie	0419
Physiothérapie	0382
Radiologie	0574
Santé mentale	0347
Santé publique	0573
Soins infirmiers	0569
Toxicologie	0383

#### SCIENCES PHYSIQUES

Sciences Pures	
Chimie	
Généralités	0485
Biochimie	487
Chimie agricole	0749
Chimie analytique	0486
Chimie minérale	0488
Chimie nucléaire	0738
Chimie organique	0490
Chimie pharmaceutique	0491
Physique	0494
Polymères	0495
Radiation	0754
Mathématiques	0405
Physique	
Généralités	0605
Acoustique	0986
Astronomie et astrophysique	0606
Électronique et électricité	0607
Fluides et plasma	0759
Météorologie	0608
Optique	0752
Particules (Physique nucléaire)	0798
Physique atomique	0748
Physique de l'état solide	0611
Physique moléculaire	0609
Physique nucléaire	0610
Radiation	0756
Statistiques	0463
Sciences Appliqués Et Technologie	
Informatique	0984
Ingénierie	
Généralités	0537
Agricole	0539
Automobile	0540

Biomédicale	0541
Chaleur et thermodynamique	0348
Conditionnement (Emballage)	0549
Génie aérospatial	0538
Génie chimique	0542
Génie civil	0543
Génie électronique et électrique	0544
Génie industriel	0546
Génie mécanique	0548
Génie nucléaire	0552
Ingénierie des systèmes	0790
Mécanique navale	0547
Métallurgie	0743
Science des matériaux	0794
Technique du pétrole	0765
Technique minière	0551
Techniques sanitaires et municipales	0554
Technologie hydraulique	0545
Mécanique appliquée	0346
Géotechnologie	0428
Matières plastiques (Technologie)	0795
Recherche opérationnelle	0796
Textiles et tissus (Technologie)	0794

#### PSYCHOLOGIE

Généralités	0621
Personnalité	0625
Psychobiologie	0349
Psychologie clinique	0622
Psychologie du comportement	0384
Psychologie du développement	0620
Psychologie expérimentale	0623
Psychologie industrielle	0624
Psychologie physiologique	0989
Psychologie sociale	0451
Psychométrie	0632



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

*Le fu lyrique des Six Dynasties et le Fu sur la résidence dans les  
faubourgs de Shen Yue (441-513)*

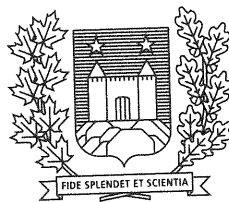
présentée par:

Jean Cinq-Mars

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Jean-Claude Guédon	président-rapporteur	
Marie Claire Huot	directeur de recherche	
Walter Moser	codirecteur	
Grace Fong	examinatrice extérieure	
Paula Varsano	examinatrice extérieure	

Thèse acceptée le:.....9 février 1996.....



Université de Montréal

Bibliothèque



## Sommaire

La thèse se propose d'analyser le développement du *fu* lyrique sous les Six Dynasties (220-589). Comme le lyrisme est une notion occidentale, il faudra, avant d'aller du côté chinois, expliquer sa signification en Occident et voir ensuite comment elle peut être appliquée à la Chine tout en respectant son intégrité et sa spécificité culturelles.

La thèse montrera comment le narratif et le descriptif font partie du lyrisme ainsi que l'expression des sentiments personnels. Des textes critiques tels que *L'esprit littéraire et la sculpture de dragons* de Liu Xie et les préfaces à certains *fu*, entre autres, seront utilisés afin de toujours garder à l'esprit la façon chinoise de concevoir le poème lyrique. Le nouvel horizon épistémique des Six Dynasties sera aussi présenté et son impact sur les *fu* et les *shi* sera discuté. Le *fu* est un genre littéraire mi-descriptif, mi-narratif, qui combine prose et rimes et qui a aussi hérité de quelques éléments venant du *shi*; c'est pourquoi il en sera question ici. Le *Fu sur la résidence dans les faubourgs* de Shen Yue (441-513) a été choisi pour illustrer le lyrisme car au-delà de la forme rigoureuse dictée par le genre, Shen Yue y a introduit de nouveaux éléments.

Le premier chapitre définira le genre, discutera de ses origines à l'aide de l'opinion des chercheurs qui s'y sont consacrés et en décrira les caractéristiques sous les dynasties Han (-206-+220). Loin de rester stable, il évolua vers le lyrisme à la fin de ces dynasties. Pour le montrer, des *fu* de Sima Xiangru, Yang Xiong et Zhang Heng seront présentés.

Au deuxième chapitre, il sera question de l'évolution du *fu* lyrique depuis la fin des Han jusqu'à Tao Qian. Puis il sera question de l'autre genre en développement, le *shi*. Après une brève récapitulation de ses origines, les *Dix-neuf poèmes anciens*, des *shi* de Ruan Ji et de Xie Lingyun seront présentés afin de discerner comment ce genre a évolué. Ceci permettra d'évaluer la contribution de Shen Yue à cet égard en regardant ses *shi* et ses *fu*.

Ceci mène naturellement au troisième chapitre qui se penchera sur le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*, mais en gardant en perspective le *Fu sur la résidence en montagne* de Xie Lingyun, qui servit de "modèle" à celui de Shen Yue. Cependant tel n'est pas le cas et ce chapitre s'appliquera à le montrer en examinant le traitement que Shen Yue a fait des narrations et des descriptions, du parallélisme, de la métrique et de la prosodie. Cet examen permettra de voir que le temps et l'espace sont traités de façon particulièrement intéressante par Shen Yue et que son *fu* n'est nullement une imitation de celui de Xie Lingyun. Il a raccourci les sections descriptives et a introduit des narrations historiques en faisant de fréquents passages de l'une à l'autre. Shen Yue joue beaucoup avec les couleurs et les formes. Sa poésie comporte donc un aspect visuel important, et dans tout ceci, c'est sa vision de la réclusion qu'il apporte. Cette vision est en accord avec l'horizon épistémique des poètes des Six Dynasties. Le *fu* des Six Dynasties a été peu étudié et cette étude aura permis de dégager son fonctionnement et ses caractéristiques.

En appendice, on retrouvera une traduction française annotée de ce *fu*. Vu qu'il n'existe que deux traductions anglaises, et une partielle, en japonais, de ce *fu*, j'ai alors décidé de présenter ma propre traduction.

Cinq mots-clés:

**Littérature**  
**Chine**  
***Fu* lyrique**  
**Description**  
**Narration**

## Liste des abréviations

AM	Asia Major
AS	Asiatische Studien
BH	Bunkyo Hifuron (voir Wang Liqi)
CY	Dictionnaire Ci Yuan
HJAS	Harvard Journal of Asiatic Studies
HS	Han Shu (Histoire des Han antérieurs)
HHS	Hou Han Shu (Histoire des Han Postérieurs)
HR	History of the Religions
JAS	Journal of Asian Studies
JS	Jin shu
LEW	Litterature East and West
LS	Liang Shu (Histoire des Liang)
QLW	Quan Liang Wen (Textes en prose des Liang)
SJ	Shi Ji (voir Sima Qian)
SS	Song Shu (Histoire des Liu Song )
TAISHO	Canon bouddhiste (voir Takakusu)
TP	T'oung Pao
WXDL	Wen Xin Diao Long (Voir Liu Xie)
WX	Wen Xuan (Voir Xiao Tong)
YWLJ	Yi wen lei ju (voir Ouyang Xun)
ZWDC	Zhongwen da cidian (Voir Zhang Qiyun)
ZZ	Zhuangzi

## Remerciements

Je veux particulièrement remercier Marie Claire Huot dont la collaboration depuis les débuts de cette thèse a toujours été manifeste. Sa disponibilité et ses conseils ont été pour moi très précieux. Je veux aussi remercier Walter Moser pour sa collaboration à cette thèse. Je dois aussi remercier M.Charles Leblanc qui m'a le premier initié au chinois classique et m'a aimablement fourni des traductions du *Huai Nan Zi*. Je veux aussi remercier Alain Rocher pour la traduction qu'il m'a faite de textes japonais. Les examinatrices Grace Fong et Paula Varsano m'ont fourni d'excellents commentaires lors des corrections à apporter à la thèse et je les en remercie.

Je veux remercier madame A.Azumi qui m'a procuré des textes japonais sur Shen Yue et également tout le personnel de la bibliothèque des Études Est-Asiatiques qui n'ont pas ménagé les efforts pour m'aider. Les bibliothèques de l'université Harvard (Harvard Yenching) et Princeton (Gest Oriental Library) ont été d'un grand secours pour la traduction. Elles sont très riches en volumes rares et difficiles à trouver ailleurs qu'en Chine, et leur personnel est très empressé pour aider les recherches. Je pense particulièrement à M.Henry Chou du Harvard Yenching. Le Chinese Culture University Press de Taiwan a aussi été très efficace et m'a fait parvenir une copie du *Grand dictionnaire de la langue chinoise* dans un délai très court. Je dois aussi remercier particulièrement Jasmine Teo pour m'avoir aimablement fait parvenir les polices de caractères chinois pour intégrer dans mon logiciel Word de Macintosh; ainsi, il a été possible de présenter une copie incluant les caractères chinois. Je veux aussi remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont fourni une aide pour mener à bien cette recherche et que je n'ai pas

mentionnées ici. Sans le concours de ces personnes et de ces organismes, ce projet n'aurait pas pu voir le jour.

### Avant-propos

Ce sujet a été choisi car il s'inscrit en prolongation des études déjà faites auparavant. L'existence d'un nouvel horizon épistémique m'a aussi motivé à voir comment celui-ci s'était traduit en littérature. Comme les théories littéraires m'intéressent aussi, j'ai décidé de les appliquer à ce champ d'étude.

Voici maintenant quelques remarques sur la disposition du texte chinois et français. Dans le corps du texte, j'ai placé le français d'abord et le chinois ensuite. Le type de caractère chinois utilisé est le *ming light*, caractères qui conviennent bien aux textes classiques. Lorsqu'il s'agit des paragraphes en retrait (citations de plus de trois lignes), le chinois apparaît en premier et le français en second. Dans l'appendice 1, le chinois a été inséré au fur et à mesure de la traduction ce qui permet de consulter facilement celui-ci en parcourant la traduction. Le grec et le latin ont été insérés dans les notes intra-paginales.

Les textes chinois cités dans la thèse sont toujours révisés par l'auteur à moins qu'il ne soit autrement mentionné. Le chinois est cité avec la traduction uniquement s'il s'agit de textes classiques; le chinois n'est pas donné s'il s'agit du chinois du XXe siècle. Les noms chinois sont suivis des caractères chinois et des dates de naissance et de mort uniquement lors de leur première occurrence.



## Table des matières

Sommaire.....	iii
Cinq mots-clés	
Liste des abréviations.....	v
Remerciements.....	vi
Avant-propos.....	vii
Table des matières.....	viii
Introduction.....	1
1.1 Définitions	
le lyrisme en Occident et en Chine.....	8
a) en Occident.....	8
b) en Chine.....	13
c) Mise en place d'un nouvel horizon épistémique.....	21
d) D'un mode à un genre littéraire.....	25
1.2 Le <i>fu</i> lyrique.....	31
a) Différences entre le <i>fu</i> des Han et le <i>fu</i> lyrique.....	31
b) Description, narration et lyrisme dans le <i>fu</i> .....	35
1.3 Apparition et développement du <i>fu</i> jusqu'aux Six Dynasties.....	41
a) La période pré-Han (avant -206)	
les premiers pas.....	41
i-Prototypes du <i>fu</i> .....	41
ii-Les dialogues des textes des Royaumes Combattants.....	49
b) Les dynasties Han	
le <i>fu</i> non lyrique.....	59
i-Les premiers <i>fu</i> des Han	
ceux de Jia Yi et Mei Sheng.....	59
ii-Les <i>fu</i> de Sima Xiangru	
canonisation du <i>fu</i> non lyrique.....	63
iii-Les <i>fu</i> des chasses et des capitales	
à l'antithèse du lyrisme.....	73
iv-Yang Xiong et le rejet du genre.....	76
c) Changements génériques vers la fin des Han de l'Est.....	81
i-Zhang Heng	
normalisation et premières manifestations du <i>fu</i> lyrique.....	81
ii-Cai Yong, l'affermissement de la voix lyrique.....	85
iii-L'ère Jian An 建安 (196-220)	
consolidation du <i>fu</i> lyrique.....	87
2- Développement du lyrisme dans le <i>fu</i> et dans le <i>shi</i> sous les Six Dynasties.....	95
2.1 Le <i>fu</i> sous les Wei 魏(220-265) et les Jin de l'Ouest 西 晉 (265-317): implantation d'un nouvel horizon épistémique.....	95
a) Coexistence de deux philosophies.....	95
b) Deux <i>fu</i> illustrant ces philosophies.....	96
2.2 Variations dans le <i>fu</i> lyrique des dynasties du Sud (317-589)	
Tao Qian et l'élaboration d'un lyrisme orienté vers la réclusion.....	104
2.3 <i>Fu</i> et <i>shi</i> .....	116

a) Le <i>shi</i> : des généralités philosophiques à la poésie de paysage.....	116
i-Les <i>Dix-neuf poèmes anciens</i> .....	119
ii-Le <i>shi</i> sous les Wei (220-265) Ruan Ji.....	123
iii-Xie Lingyun (385-433) descriptions de la nature, narrations et parallélisme.....	128
b)Interpénétrations de caractéristiques génériques entre le <i>shi</i> et le <i>fu</i> .....	147
2.4 La contribution de Shen Yue.....	159
a)les <i>fu</i> de Shen Yue.....	159
b) Shen Yue et le <i>shi</i> .....	160
i-Shen Yue et l'élaboration de règles tonales.....	163
ii-Les huit maladies.....	169
iii-Thèmes utilisés par Shen Yue dans ses <i>shi</i> .....	177
3-Lyrisme dans le <i>Fu sur la résidence dans les faubourgs</i> .....	187
3.1 Le modèle de Xie Lingyun.....	187
3.2 Les séquences descriptives.....	192
a)les catalogues descriptifs.....	192
b)Les autres descriptions.....	202
3.3 Parallélisme dans le <i>Fu sur la résidence dans les faubourgs</i> .....	206
3.4 Mètre et prosodie.....	210
a)Alternance des rimes.....	210
b)Versification.....	212
3.5 Érémitisme ou retraite.....	217
a)La réclusion telle que vue sous les Six Dynasties.....	217
b) La réclusion telle qu'exprimée dans le <i>Fu sur la résidence</i> <i>dans les faubourgs</i> .....	225
i-Allusions à des personnages confirmant sa position.....	225
ii- <i>Xuanxue</i> .....	233
iii-Bouddhisme.....	237
3.6 Les autres narrations.....	248
a)Shen Yue et l'histoire de sa famille.....	248
b)Le passage du temps présenté par les narrations historiques des Six Dynasties.....	252
3.7 En Occident.....	264
Conclusion.....	279
Bibliographie.....	285
Appendice I.....	i
1-La transmission du texte.....	i
Traductions en langues occidentales et japonaise du texte.....	ii
2-Traduction.....	v
Appendice II	
Etymologie et sens les plus anciens du caractère.....	xliv

## Introduction

La Chine des Six Dynasties<sup>1</sup> présente des particularités littéraires qui s'inscrivent en opposition même avec celles qui avaient cours sous les Han, en développant une approche différente installant la nature au premier plan. Cette étude peut s'insérer dans le souci de la littérature comparée "d'ouverture à tout phénomène littéraire, quels qu'en soient le temps et le lieu."<sup>2</sup>Dans cette période lointaine (317-589), la Chine fut repoussée au sud, au bassin du Yangzi. Les manifestations culturelles de cette époque parlent des "soubresauts politiques"<sup>3</sup> nés des luttes intestines entre familles aristocratiques, ce qui amena les poètes à faire des choix résultant en partie du chaos politique d'alors.

La poésie chinoise connut des développements significatifs dans cette période de troubles et d'instabilités politiques. L'aspect lyrique de la poésie, hérité de la période précédente, les Han de l'Est (25-220), prit de plus en plus d'importance et se développa. Vers la fin des Dynasties du Sud, Shen Yue, lettré dans l'entourage de l'empereur Wu (502-549) des Liang apporta sa contribution au lyrisme dans la poésie chinoise. Shen Yue est en conséquence d'une grande importance pour comprendre la poésie des Six Dynasties ainsi que l'évolution qui s'est profilée au cours de ces années et qui a mené vers la poésie des Tang (618-907). Plus particulièrement, l'un des *fu* 賦<sup>4</sup> de Shen Yue, le *Fu sur la résidence dans les faubourgs* 郊居賦, est un texte significatif pour comprendre le lyrisme de cette

---

<sup>1</sup>-Plusieurs expressions sont utilisées par les historiens pour désigner cette période. En général, l'expression "Six Dynasties" sera employée dans le texte à moins qu'il faille préciser davantage et alors il existe d'autres termes pour désigner ces périodes plus courtes, comme les Wei, les Jin de l'Ouest, ou en core les Dynasties du Sud.

<sup>2</sup>-Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983, p.29.

<sup>3</sup>-Ibid., p.30. Cette expression employée pour parler de la littérature comparée dont le sort est "lié aux passions des hommes" (id.p.30). Parmi ces passions, les haines amènent des "soubresauts politiques" qui peuvent aussi être appliqués à la Chine car dans la Chine des Six Dynasties, il y eut beaucoup de ces soubresauts.

<sup>4</sup>-Id. p. 28 pour une définition de ce genre littéraire.

époque. Shen Yue a contribué largement au développement du lyrisme dans ce *fu* ; de plus, ce poète est au centre même de la réflexion sur la poésie car il fut aussi très intéressé par un autre genre en plein développement sous les Six Dynasties, le *shi* 詩 ou "poème lyrique". Il a participé à la réflexion sur les problèmes politiques, philosophiques et religieux de son époque mais aussi à certaines expériences littéraires liées aux inflexions de la langue chinoise. L'aspect lyrique de ce texte reflète l'évolution du lyrisme depuis la fin des Han (en 220 de notre ère).

Le terme "lyrisme" est occidental. Après avoir exploré rapidement son évolution en Occident et avoir discuté les différents sens que l'on donne à ce mot, il sera possible de voir comment ce terme peut être compris dans la littérature chinoise. La distinction occidentale entre épique, dramatique et lyrique, provenant de la littérature grecque, ne s'est pas effectuée de la même façon en Chine, l'épique n'existant pas. Dans l'antiquité gréco-latine, la littérature est passée de préoccupations qui relevaient de l'épique, puis à la suite de celui-ci, la poésie lyrique archaïque se développa, et finalement le théâtre, aux Ve et VIe siècles, qui a donné un développement sans précédent du genre dramatique.<sup>5</sup> Mais l'épique est resté prépondérant; des poèmes homériques aux *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis et en passant par les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, l'épique domine. En Chine, nous pourrions remarquer au cours de la discussion sur le *fu*, et même si ces distinctions génériques ne sont pas le sujet même de la thèse, que plusieurs textes de prose des Royaumes Combattants, textes plutôt historiques et philosophiques servant de manuels aux princes sur l'histoire, firent leur apparition. Ils leur dictaient les attitudes à adopter en cas de conflit à partir d'exemples tirés de l'histoire. Ces textes ont servi dans la poésie et la prose qui suivit. L'histoire

---

<sup>5</sup>-C'est du moins les grandes divisions qu'a adoptées Luciano Canfora, *Storia della letteratura greca*, Rome, Gius. Laterza et Figli, 1986 et 1989, traduit par l'auteur sous le titre *Histoire de la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Desjonquères, 1994.

semble donc avoir eu prépondérance sur le genre épique en Chine et les *fu* qui suivirent les textes des Royaumes Combattants gardèrent un cadre narratif hérité de ces textes. Les *fu* des Han ont aussi gardé une volonté de persuader le prince en captant son attention, non par la logique de l'argumentation, mais par la es accumulations de description de leurs fastes enutilisant des mots rares et emphatiques. Une fois l'attention de l'empereur captée, le poème se terminait par une admonestation. Ce type de *fu* n'est pas associé au lyrisme, mais c'est par rapport à celui-ci que sera défini le *fu* lyrique.

L'auteur de cette thèse croit qu'il sera utile, afin de comprendre la démarche de Shen Yue, ainsi que son écriture d'un *fu* lyrique, d'interroger la tradition, sans quoi il serait difficile pour un lecteur occidental, et aussi pour un lecteur chinois du XXe siècle, de comprendre et d'apprécier le lyrisme de Shen Yue, en abordant directement le texte. Il aurait alors été difficile d'évaluer comment sont constituées les sections narratives, sans interroger la tradition qui les a élaborées peu à peu; de parler des sections descriptives, sans évaluer comment elles se sont formées dans les premiers *fu*, et de repérer les prises de position de Shen Yue dans ce texte sans regarder comment la tradition qui la sous-tend s'est développée. Ceci permettra aussi de voir l'évolution du genre depuis les *fu* désormais célèbres des Han.

Une approche diachronique du genre, en autant qu'elle explique la mise en place progressive du lyrisme dans le *fu*, sera faite, ce qui mènera au *fu* de Shen Yue, en passant par une évaluation d'un autre genre littéraire, le *shi*. La contribution de Shen Yue aux innovations tonales sera aussi discutée, pour enfin se pencher sur son *Fu sur la résidence dans les faubourgs*, en gardant en arrière-plan le *Fu sur la résidence dans la montagne* de Xie Lingyun, *fu* que Shen Yue a imité, dit-on.

La première partie permettra d'établir que la tradition a mis en place un *fu* standard, que ce type fut ensuite contesté, puis que le *fu* fut normalisé, ces trois

étapes ayant été réalisées sous les Han. C'est à travers ces étapes qu'il sera possible de dégager l'apparition d'un *fu* lyrique et de montrer comment il devint un véhicule important du lyrisme des poètes des Six Dynasties jusqu'à Shen Yue.

Il faudra donc en premier lieu voir comment ce genre littéraire est apparu, les textes philosophiques des Royaumes Combattants et l'*Élégie de la séparation* de Qu Yuan étant des textes fondamentaux pour amorcer la discussion, car un premier lyrisme était apparu avec Qu Yuan. Les premiers *fu* des Han qui suivirent avaient des caractéristiques des textes des Royaumes Combattants, mais l'aspect lyrique est évacué. Après avoir été mis de côté sous les Han, il réapparut vers la fin de cette dynastie. Sous les Six Dynasties, ce lyrisme a continué à se développer et ce phénomène est en partie dû au fait que ce genre fut délaissé par les empereurs. Loin de tomber en désuétude, il fut alors récupéré par les lettrés qui l'utilisèrent comme moyen d'expression personnel, ce qui lui insuffla une nouvelle vie qui lui permit de continuer à se développer durant toute la période des Six Dynasties.

Les narrations et les descriptions font partie de ce lyrisme, mais il est certain que la Chine et l'Occident n'ont pas utilisé les mêmes critères pour l'art de la narration et de la description. L'obligation de bien délimiter les deux n'a pas été faite en Chine dans la tradition classique chinoise même si effectivement il est possible de retrouver "narration" et "description" dans le *fu* chinois. Donc l'utilisation de ces termes demeure importante pour comprendre le lyrisme et sert de critère pour classer la littérature chinoise. Ceci ne veut pas dire qu'il faille alors évacuer les explications des lettrés eux-même sur leur littérature. Au contraire, il faudra puiser dans les critiques qui en parlent et les garder constamment à l'esprit tout au long de la thèse.

A la suite de ces considérations générales sur le *fu*, le premier chapitre, en guise d'introduction aux Six Dynasties, comprendra trois parties principales qui

montreront comment le lyrisme est apparu avant les Han, comment il s'est atténué avec les *fu* officiels des dynasties Han et finalement comment il est réapparu vers la fin des Han, avec des poètes comme Wang Can, Zhang Heng et Cai Yong, préparant ainsi la voie au *fu* lyrique des Six Dynasties.

L'apparition et le développement du *fu* à la période pré-Han et Han sera traitée de façon brève et concise en axant surtout la discussion sur les apports particuliers de chercheurs importants dans ce domaine. Ce préambule récapitulatif des recherches sur le *fu* dans les périodes qui ont précédé les Six Dynasties (la fin des Royaumes Combattants, les Han de l'Ouest et les Han de l'Est) permettra d'aborder le développement de l'aspect lyrique du *fu*. Ce genre connut des développements prodigieux sous les Han, mais c'est sous les Six Dynasties que l'aspect lyrique se développa. L'importance grandissante du lyrisme est un élément capital pour comprendre la poésie des Six Dynasties.

Le deuxième chapitre abordera la question du développement de l'aspect lyrique sous les Six Dynasties en évaluant tout d'abord la contribution de Xi Kang, Zhang Hua et Tao Qian, de façon à dégager l'impact d'un nouvel horizon épistémique. Les débats critiques des lettrés des Six Dynasties seront discutés afin d'évaluer l'importance du lyrisme. Le chapitre *Éclaircissements sur le fu* de l'*Esprit littéraire et la sculpture de dragons* de Liu Xie donne une explication contemporaine de ces changements, de même que la *Postface à la biographie de Xie Lingyun* incluse dans *l'Histoire des Song*, écrite par Shen Yue lui-même. Un autre chapitre de *l'Esprit littéraire et la sculpture de dragons* traite du parallélisme et il servira à aborder la notion de parallélisme qui fait aussi partie du *fu* lyrique des Six Dynasties. Puis d'autres textes écrits par Shen Yue lui-même concernant les tons du chinois et préservés dans une compilation des Tang sera examinée, de même que la préface au chapitre 93 de *l'Histoire des Song*, la biographie des reclus et des sans-

abris. Une évaluation contemporaine de Shen Yue, par Zhong Rong, sera présentée. Ces textes permettent d'aborder la notion de lyrisme telle que conçue par les poètes des Six Dynasties et elle sera illustrée par des exemples de *fu* des Wei, des Jin de l'Ouest et des Dynasties du Sud. En plus de cette démarche, nous verrons aussi comment il est apparu dans un autre genre littéraire en développement sous les Six Dynasties, le *shi* 詩. Cette section donnera un bref exposé de l'apparition de ce genre avec les *Dix-neuf poèmes anciens* (le *shi* pentasyllabique), et comment il s'est développé à partir de là avec Ruan Ji et Xie Lingyun. Puis, des interpénétrations génériques entre le *fu* et le *shi* viennent relier ces explications avec le *fu*.

Après avoir examiné le lyrisme des Six Dynasties dans le *shi* et le *fu*, et avoir plus précisément montré la contribution de Shen Yue, le chapitre trois étudiera le lyrisme dans le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*. Comment ce *fu* reflète-t-il les transitions importantes vers le lyrisme qui se sont succédées sous les Six Dynasties ? De façon à faire ressortir cette question dans toute son importance, ce texte sera discuté en gardant en parallèle le *fu* de Xie Lingyun mentionné plus haut.

Avec ce chapitre, il sera possible de dégager le fait que le lyrisme de Shen Yue consacre une grande attention à la position qu'il entend occuper dans l'univers des Six Dynasties ainsi qu'aux motivations qui l'ont poussé à écrire ce *fu*. A travers celui-ci, il est possible de constater que l'attitude face à l'érémisme et la retraite peuvent sembler contradictoires, mais que ces attitudes ont été résolues d'une façon originale par Shen Yue, façon qui réconcilie les deux attitudes, même s'il subsiste une hésitation dans la démarche de Shen Yue. Cette attitude est aussi



tributaire de l'horizon épistémique bouddho-daoïste<sup>6</sup> de cette époque, horizon qui consacre le regain du daoïsme d'une part, et l'introduction et l'implantation du bouddhisme d'autre part. Ce phénomène est fondamental pour comprendre le lyrisme des lettrés des Six Dynasties, de même qu'il est impossible d'avoir une idée complète du XVIe ou du XVIIe siècle français sans parler au moins un peu des oeuvres religieuses comme celles de Bossuet ou de Masillon. Au cours de l'exposé, il faudra aussi, et quand il s'avèrera nécessaire de le faire, expliquer le contexte social et historique. Ces contextes aideront à comprendre le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*.

Le quatrième chapitre se rattache aux autres sous forme d'appendice et offre une traduction complète et annotée de ce *fu*, qui en constitue la première traduction française.<sup>7</sup> Ce chapitre pourra servir de référence à ceux qui le précèdent. L'introduction à ce chapitre donnera davantage d'informations sur la traduction.

---

<sup>6</sup>-Ce terme est aussi utilisé par Anna Seidel, "Le sutra merveilleux du Ling-Pao (Ling Bao) suprême, traitant de Lao Tseu qui convertit les barbares", dans Michel Soymié, *Contributions aux études de Touen-Houang* (Dun Huang), publication de L'École Française d'Extrême-Orient, 1984.

<sup>7</sup>-En effet, il n'y a que deux traductions anglaises pour le moment. Le lecteur pourra se référer à la bibliographie pour plus de détails.

## 1.1 Définitions: le lyrisme en Occident et en Chine

### a) en Occident

En Occident, le lyrisme remonte aux sources même de la poésie. Quelques définitions et points de vue sur le lyrisme permettront de préciser en quoi il consiste avant de formuler une définition qui pourra être appliquée, en Chine, à la période concernée par cette thèse, les Six Dynasties. Le lyrisme, en Occident, a été défini de différentes façons selon les époques.

Pour James William Johnson, "...dans la poésie lyrique ce qui est transmis n'est pas que la seule émotion, mais la préhension imaginative d'états émotionnels."<sup>8</sup> L'émotion est certainement un élément important du lyrisme et elle se traduit par la transmission d'un état émotionnel du poète; cet état émotionnel est transmis au moyen de la poésie et la poésie qui communique ces états d'âme intérieurs est dite "lyrique".

En Occident, une certaine confusion, mentionnée par Johnson,<sup>9</sup> s'est établie autour du mot "lyrisme" dû à un emploi continu de ce mot depuis l'antiquité jusqu'au XXe siècle. La confusion moderne face à la poésie lyrique vient du fait que le terme "lyrisme" s'est transformé en Occident depuis l'antiquité et qu'il couvre énormément d'écrits de tous les genres.<sup>10</sup>

Le nom de poésie "lyrique" vient du fait que lors de ses débuts en Grèce, elle était accompagnée d'une lyre. Dans son sens le plus ancien, la poésie lyrique était donc un poème destiné à être chanté. C'est ce que confirment les dictionnaires, autant anciens que modernes. Le Larousse établit même une identité entre le

---

<sup>8</sup>-James William Johnson, "Lyric", article édité dans Alex Preminger, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1ière édition 1965, 8e édition, 1990, p.462.

<sup>9</sup>-Ibid. p.460.

<sup>10</sup>-Id., p.460.

lyrisme et "l'ensemble de la poésie lyrique"<sup>11</sup>. Le *Dictionnaire* d'Antoine Furetière (1690) est plus explicatif et définit "lyrique" comme suit:

Lirique.adj. Ce qui se chantoit sur la lyre. On le dit des Odes, & des Stances qui respondent à nos airs, qu'on peut chanter & mettre sur des instruments. Les Anciens ont fort estimé les vers *lyriques*. On donne aussi ce nom aux Poètes. Horace est le Prince des Poètes *lyriques* latins, Malherbe, des François.<sup>12</sup>

Cette définition donne deux éléments importants du lyrisme: premièrement, le fait qu'elle était destinée à être chantée; deuxièmement, le mot "lyrique" désigne aussi certains poètes qui composaient des poésies lyriques mais sans qu'elles soient nécessairement chantées. Cependant, cette définition est très générale, surtout la deuxième partie qui ne mentionne que des noms de poètes réputés; elle n'explique pas le lyrisme de façon adéquate.

Ces définitions poussent Alain Génétiot à expliquer d'une autre façon la confusion mentionnée par Johnson et il affirme que l'on a mal théorisé la poésie lyrique: on insiste sur la musicalité alors que l'aspect musical semble avoir été oublié depuis longtemps et que ce n'est qu'un attribut secondaire.<sup>13</sup> Par contre, elle semble posséder une musicalité propre, c'est-à-dire une musicalité qui vient des sonorités dégagées par les syllabes du poème. Une multitude de genres sont rangés sous cette égide: l'ode pindarique ou officielle, l'ode anacréontique ou ode légère, ou encore les odes homostrophiques d'Horace, ou encore l'élégie ou la bucolique, pour l'antiquité; à la Renaissance et au XVIIe siècle, le madrigal, le sonnet, la ballade sont aussi des genres lyriques. D'où vient cette confusion? Voici comment Génétiot l'explique :

---

<sup>11</sup>-*Grand Larousse Encyclopédique*, t.6, Paris, 1962, p.926.

<sup>12</sup>-Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690, à l'article "lyre", cité dans Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains (1630-1660)*, Genève, Droz, 1990, p.15.

<sup>13</sup>-Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains (1630-1660)*, Genève, Droz, 1990, p.15-16.

Les 'vers lyriques' sont avant tout des vers *-versus-* marqués par le retour répétitif de la rime qui en bat la mesure, par opposition à la prose- *oratio pro-versa-* qui déroule un discours logique et linéaire. La poésie, langage des dieux, est donc une musique en elle-même par sa forme métrique, son rythme et ses répétitions phoniques.<sup>14</sup>

Pour Génétiot, la poésie lyrique possède donc sa propre musique; ceci est dû au fait qu'elle est versifiée, que le rythme est important et qu'il y a des répétitions phoniques. Voici donc un élément de plus, et qui fait partie intégrante de cette poésie. Ceci est beaucoup plus approprié que de dire qu'elle était, dans l'antiquité, chantée et accompagnée à la lyre, d'autant plus que cet aspect est disparu très tôt pour laisser place à la musicalité intérieure du vers.

Quoique la musicalité intérieure du vers ainsi que les sentiments du poète soient des éléments fondamentaux du lyrisme, la prolifération des genres liés au lyrisme est un autre phénomène important. Pour Viktor Pöschl, c'est à travers le genre que l'on peut approcher l'étude de la poésie lyrique:

Nul n'ignore que lorsqu'on veut juger de la poésie antique, il est un point de vue que l'on ne peut passer sous silence: l'importance qu'a le genre littéraire. C'est le genre littéraire et la tradition de ce genre qui impriment leur marque au style, à la conception de l'homme et aux situations des personnages.<sup>15</sup>

Vu l'importance du genre pour la poésie antique, de même que pour la poésie qui a suivi au Moyen-Age et à la Renaissance, un tour d'horizon rapide de ces genres sera fait à la suite de quoi il sera possible de voir les éléments qui pourront être retenus pour évaluer le lyrisme dans la poésie chinoise.

Les genres lyriques sont donc nombreux: ils forment l'une des trois catégories de genres poétiques, les deux autres étant le genre narratif et le genre dramatique.<sup>16</sup> Pour Johnson, " il y a littéralement des douzaines de genres lyriques, ...les poèmes

---

<sup>14</sup>-Ibid. p.16.

<sup>15</sup>-Viktor Pöschl, "Horace et l'épigramme", article publiée dans les Actes du colloque international organisé par la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Mulhouse en mars 1979 intitulé *L'épigramme romaine, enracinement, thèmes, diffusion*, Paris, Ophrys, 1980, p.157.

<sup>16</sup>-James William Johnson, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, op.cit., p.460.

lyriques sont aussi vieux que la littérature écrite; et son histoire est celle de l'expérience humaine en ce qu'elle a de plus animée."<sup>17</sup> L'ode est un genre très pratiqué dans l'antiquité, mais on retrouve aussi l'élégie, les dithyrambes et les iambes. Ces genres sont basés sur des rythmes construits sur l'alternance des syllabes brèves et longues.<sup>18</sup>

On retrouve en Grèce des poèmes lyriques choraux, chantés par plusieurs personnes. Ce sont surtout des odes qui ont été conservées. Un des poètes les plus connus pour ses odes: Pindare. Les odes pindariques chantent les exploits des gagnants aux jeux olympiques. "Le poète choral est la voix de la communauté exprimant les attitudes de ses confrères citoyens envers les événements ou les réussites du moments..."<sup>19</sup> Cette voix raconte "le ou les mythes associés aux victoires athlétiques qu'elles célèbrent."<sup>20</sup> Pindare utilise habituellement une structure triadique (strophe, antistrophe, épode) et cette structure peut se répéter plusieurs fois de suite et avec une versification différente, basée sur la répétition de schémas métriques bien définis et basés sur l'alternance des syllabes brèves et longues. Cette alternance est fondamentale dans toute la poésie grecque et latine.<sup>21</sup>

La monodie lyrique est un autre groupe de poésie lyrique et fut chantée à Lesbos dès les VIIe-VIe siècles avant notre ère. Des poètes tels qu'Alcée (VIIe-VIe siècles) et sa contemporaine Sapho en sont de brillants représentants. Alors que les chants choraux, tels que les odes pindariques chantant les lauréats des jeux olympiques, ont un aspect officiel car il s'agit d'événements fêtés publiquement dans toute la Grèce, la monodie lyrique fait davantage référence à des

---

<sup>17</sup>-Ibid., p.326.

<sup>18</sup>-Voir chapitre 3 pour une discussion de ces genres littéraires

<sup>19</sup>-Preminger, op.cit., p.327.

<sup>20</sup>-Ibid., p.554.

<sup>21</sup>-La métrique grecque et latine est très élaborée et basée sur les alternances des brèves et des longues. Dans W.J.W.Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde, A.W.Sijthoff's uitgeversmaatschappij, 1953, on retrouve des explications détaillées sur toutes ces questions.

préoccupations personnelles comme l'amitié, l'amour et les incidences des bouleversements politiques sur la vie personnelle. Canfora explique que c'est la crise de la société noble qui amène des bouleversements qui se traduisent par des affrontements entre grandes familles aristocratiques. Sapho, Anacréon et d'autres comme Archiloque expriment leur mécontentement face à un monde qui est en train de changer.<sup>22</sup>

On retrouve donc deux types de poésie, l'une officielle, exprimant en quelque sorte "la voix de la communauté"; l'autre plus intime, représenté entre autres par Alcée et Sapho, reflétant les préoccupations personnelles des poètes.

Avant de proposer une définition du lyrisme, récapitulons-en les caractéristiques principales à partir de ce qui vient d'être dit. Le fait que l'on y retrouve des rimes et que celles-ci reviennent à intervalles réguliers, qu'il y ait un rythme propre et des répétitions phoniques constitue un premier élément qui confère à la poésie lyrique une musicalité qui lui est propre. Il faut aussi retenir que le lyrisme n'appartient pas à un genre en particulier, la prolifération des genres dits "lyriques" étant là pour l'attester. La poésie occidentale a toute une série de genres qui sont dits lyriques. Il a aussi été précisé que si on retrouve des poèmes officiels qui vantent les exploits des gagnants des jeux olympiques, comme les odes pindariques, on retrouve aussi des poèmes qui parlent des préoccupations personnelles du poète ou de son opinion sur un sujet donné ou encore sur l'explication d'un style de vie (comme Horace). Il s'agit de la communication d'états d'âme. La narration peut donc faire partie intégrante du lyrisme. Le lyrisme

---

<sup>22</sup>-Canfora, Luciano, *Storia della letteratura greca*, Rome, Laterza et Figli, 1986, tr. de l'italien par Denise Fourgous sous le titre *Histoire de la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Desjonquères, 1994, p.85.

officiel, comme les odes pindariques, dans lesquels sont racontées les victoires athlétiques sont en quelque sorte le prototype du lyrisme. Dans un second temps, des odes à caractère plus intimistes prennent très tôt la place et en passant des dieux, on en vient à parler des héros, et ensuite, à de simples humains, en exprimant leurs préoccupations philosophiques ou sentimentales. C'est la monodie lyrique. La poésie lyrique est tributaire d'une part, d'une forme dans laquelle l'alternance des syllabes brèves et longues apporte une certaine musicalité au vers; d'autre part, c'est l'expression de sentiments qui concernent soit la collectivité, soit quelqu'un en particulier.

#### b) en Chine

René Etiemble a donné une définition de la poésie lyrique qui s'inscrit dans une perspective plus large que l'occidentale. En outre, sa définition du lyrisme inclut et les considérations reliées à la musicalité propre à la poésie et les sentiments intérieurs du poète. Pour lui, "lyrique" "...se dit de la poésie qui exprime les sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète."<sup>23</sup> Pour Etiemble, comme pour Génétiot, la poésie lyrique possède des rythmes propres, mais en outre, elle a des images qui lui sont propres, servant à faire passer des émotions.

Tu Wei-ming apporte une autre indication sur le lyrisme:

L'effort collectif pour apporter à partir de ce qui est non révélé la profonde vérité de la vie, pour découvrir la réalité cachée des choses et pour retrouver le naturel et la spontanéité de l'esprit humain a demandé un mode lyrique d'auto-révéléation.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup>-René Etiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, "Invariants du lyrisme", Paris, Gallimard, 1974, p.177, cité dans François Jullien, *La valeur allusive*, p.91.

<sup>24</sup>-Tu Wei-ming, "Profound Learning, Personal Knowledge, and Poetic Vision", article publié dans le collectif édité par Shuen-fu Lin et Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice*, Princeton, presses de l'Université Princeton, 1986, p.26.

L'explication de Tu parle d'un "mode lyrique". Il s'agit donc d'un concept qui se réfère à un moyen par lequel le poète "s'auto-révèle". Du parle de " la profonde vérité de la vie" et de la "réalité cachée des choses". C'est comme si l'esprit humain essayait à sa façon de rendre compte de la réalité des choses. Pour ce faire, le mode lyrique est celui qui convient. Le poète exprime alors sa propre vision de l'existence.

En parlant des différences entre la poésie chinoise et la poésie occidentale, Stephen Owen avoue que les différences peuvent sembler minimes, de prime abord, mais qu'à y regarder de plus près, elles sont significatives. Voici ce qu'il dit sur les différences entre les lyrismes occidentaux et chinois: "Les différences modèlent deux concepts très distincts de la nature de la littérature et de sa place dans l'univers humain et naturel."<sup>25</sup> Il prend l'exemple d'un poème de Du Fu pour illustrer son affirmation en expliquant que pour le lecteur de Du Fu, le poème n'est pas une fiction, mais qu'il est le résultat d'une expérience historique et que le poème constitue en quelque sorte une réponse humaine, une "conscience humaine qui répond au monde."<sup>26</sup> Cette prolongation qui part du monde extérieur et se retrouve concrétisée dans le poème est fondamentale pour comprendre le lyrisme chinois. Voici comment S.Owen l'exprime:"Il existe une interaction structurelle dans le poème, une interaction à travers laquelle le poète regarde le monde et lui parle. L'opposition thématique dans le poème entre "intérieur" et "extérieur" correspond à la structure essentielle du lyrisme chinois."<sup>27</sup> Cette interaction est le résultat de deux facteurs, un état intérieur du poète (*qing* 情), et cet état est stimulé par les objets (*wu* 物) que l'on retrouve dans la nature sous forme de paysage (*jing*

---

<sup>25</sup>-Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, Madison, Presses de l'Université du Wisconsin, 1985, p.15. "The differences shape two fiercely distincts concepts of the nature of literature and its place in the human and natural universe."

<sup>26</sup>-Ibid.p.15.

<sup>27</sup>-Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, Madison, Presses de l'université du Wisconsin, 1985, p.39.



景). Il faut rappeler ici la confusion dont parle James William Johnson: le terme "lyrisme" a déjà fait l'objet de confusions en Occident. Une double confusion risque de se produire si on applique ce terme directement à la Chine. Pour vaincre celles-ci, il faut donc s'assurer que les genres littéraires comportant du lyrisme soient bien définis, que ce soit pour l'Occident ou pour la Chine, et qu'un survol diachronique soit fait avant d'aborder une étude plus détaillée de ce lyrisme, tant du *fu* que du *shi*, les genres littéraires dont il sera ici question.

Les termes utilisés traditionnellement par les critiques pour rendre compte de ce que l'on appelle lyrisme en Occident ne sont pas expliqués tout à fait de la même façon. Avec le lyrisme, le poète "exprime ses sentiments", cette expression se dit en chinois *shu qing* 抒情. Cette expression est déjà attestée dans les *Neuf Pièces* 九章: " J'exprime des regrets afin de transmettre ma tristesse; je donne libre cours à la mélancolie afin d'exprimer mes sentiments. 惜誦以致愍; 分發憤以抒情."<sup>28</sup> L'expression n'est pas employée comme terme critique, mais elle rend compte du but que s'est fixé Qu Yuan, l'expression de ses sentiments. Il faudra attendre le XXe siècle pour que cette expression soit appliquée de façon critique aux deux genres littéraires concernés par le lyrisme, le *fu* et le *shi*.<sup>29</sup> Ce n'est qu'à ce moment que d'autres expressions apparaîtront. François Jullien mentionne que les conceptions sont différentes entre la Chine et l'Occident même si certains éléments sont semblables. Il fait remarquer que le sens moderne donné par le *Dictionnaire international des termes littéraires* : "poésie exprimant des émotions ou des sentiments intimes par des images ou des rythmes appropriés", est traduit en chinois par *shuqing shi* 抒情詩 (poésie communiquant des sentiments/émotions)

<sup>28</sup>. Qu Yuan, "Exprimant mes regrets", 1ere des *Neuf Pièces*, incluses dans les *Odes du pays de Chu*, éd. Wang Fuzhi, p.65. Ces pièces adoptent la métrique de l'*Élégie de la séparation* (voir p.50 sq.) et utilisent les mêmes thèmes. Elles n'ont probablement pas été composées par Qu Yuan; Wang Yi (vers 89-vers 158) pense qu'elles sont de lui alors que Zhu Xi(1130-1200) pense qu'elles ont été amassées plus tard par un inconnu. Pour davantage d'information, voir David Hawkes, *The Songs of the South*, op.cit., pp.152-155. Pour Qu Yuan, voir section 1.3.

<sup>29</sup>.-Voir plus loin la section sur le *fu* lyrique ainsi que sur le *fu* et le *shi*.

mais qu'il s'agit d'un "calque de la conception occidentale et se coupe dès l'abord de tout le réseau sémantique et symbolique dans lequel s'est enracinée la réflexion chinoise sur la littérature."<sup>30</sup> Il faut donc faire attention avant d'utiliser un terme qui vient de l'Occident, et que la critique littéraire chinoise moderne a adopté et adapté. L'expression *shuqing shi* renferme des connotations occidentales, mais avec elle, on veut expliquer la poésie chinoise, qui est différente. La thématique pourra être semblable en plusieurs points, mais la "vision lyrique"<sup>31</sup> sera différente car elle est conditionnée par un horizon épistémique différent. En Occident, il y a eu une profusion de genres littéraires, alors qu'en Chine, la vision lyrique vient des échanges entre les sentiments et le paysage. Aussi le lyrisme peut-il se retrouver autant dans un genre ayant une prédominance narrative que dans d'autres genres axés sur le descriptif. En Occident, on retrouvera, dans la poésie épique, des narrations mais aussi des descriptions, même si on constate une nette prédominance du narratif.

En quoi consiste cette vision lyrique dans le tradition chinoise? Si on remonte à la *Grande Préface* des poèmes du *Classique de la poésie*, on retrouve l'explication suivante: "La poésie, c'est l'expression des intentions. (Tant qu'elles restent) dans l'esprit, ce sont des intentions; lorsqu'elles apparaissent dans le langage, elles deviennent poésie. 詩者, 志之所之也. 在心爲志. 發言爲詩.<sup>32</sup> Cette explication réfère au *Classique de la poésie* dans laquelle le mot "intention 志" est important car la poésie rend compte des intentions. Lorsqu'elles débordent, ces

---

<sup>30</sup>-François Jullien, *La valeur allusive*, Paris, Ecole Française d'Extrême-Orient, 1985, p.92 note 7.

<sup>31</sup>-L'expression est de Gao Yougong dans "Lyric Vision in Chinese Narrative Tradition: a reading of Hung-lou meng and Ju-lin wai-shih", publié dans le collectif publié par Andrew Plaks, éditeur intitulé *Chinese Narrative*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1977, pp.227-243.

<sup>32</sup>-Ce texte a été édité dans Xiao Tong, *Choix de littérature* (WX), Beijing, éd. de Hu Kejia, 1809, rééd. Taipei, 1967, p.636. Ce texte est traduit entre autres par Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Presses de l'Université Harvard, 1992, pp.40-41.

mêmes intentions se transforment en paroles. Le même texte se poursuit comme suit: "Les sentiments (*qing* 情) bougent à l'intérieur et prennent forme dans les mots 情動於中而形於言."<sup>33</sup> Les "intentions" et les "sentiments" sont représentés sous forme de mots, c'est-à-dire en un texte littéraire.

Liu Xie 劉勰 (vers 460-vers 520)<sup>34</sup> explique comme suit l'échange entre intérieur et extérieur dans le ch.6 ("Éclairer la poésie" 明詩) de *l'Esprit littéraire et la sculpture de dragons* :

Les hommes ont comme don naturel sept sentiments,<sup>35</sup>  
Lorsqu'ils répondent à un objet extérieur, ils sont affectés,  
Étant affectés par un objet extérieur, ils chantent leurs intentions;  
De tout ceci, rien qui ne soit pas spontané.

人稟七情, 應物斯感, 感物吟志, 莫非自然.<sup>36</sup>

Liu Xie parle d' "être affecté par les objets" 感物<sup>37</sup>; cette expression rend compte des deux conformations, une conformation intérieure et une conformation extérieure. Regarder un objet ou s'apercevoir d'une chose produit un effet intérieur, les "sentiments" du poète (情) sont sollicités et les "intentions" (志) du lettré se manifestent de façon spontanée dans l'écriture; les autres manifestations présentes dans la nature se font aussi de façon spontanée. Il y a donc un effort de la part de Liu Xie pour intégrer ce processus aux manifestations de la nature: ce que le lettré écrit, le *wen*, s'inscrit dans un prolongement de tout ce qu'on y retrouve.

<sup>33</sup>-WX. 45, p.636.

<sup>34</sup>-Liu Xie est peut-être le théoricien le plus important des Six Dynasties; aussi, il sera cité souvent au cours de l'exposé. Son recueil, *l'Esprit littéraire et la sculpture de dragons* va des théories littéraires des recueils les plus anciens comme le *Classique de l'histoire* et se rend jusqu'à lui. Il se répartit en 50 chapitres qui discutent de tous les genres littéraires chinois à partir de leurs origines et en citant plusieurs textes littéraires importants. Shen Yue appréciait les talents de Liu Xie. Sa biographie est incluse dans *l'Histoire des Liang*. Son recueil eut beaucoup d'influence sur les Tang et les périodes qui suivirent.

<sup>35</sup>-Les sept sentiments sont mentionnés dans le commentaire: la bonté (善), la colère (怒), la tristesse (哀), la crainte (懼), l'amour (愛), la méchanceté (惡) et le désir (欲).

<sup>36</sup>-WXDL 2, p.65, juan 2 (début) dans l'édition de Fan Wenlan, Shanghai, Shanghai Yinshuguan, 1960, réimprimé en 1986. Tr. modifiée de Vincent Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1959, p.32.

<sup>37</sup>-Ceci n'est pas unique à la littérature, mais se retrouve aussi en peinture et dans la magie, entre autres.

Liu Xie reprend en d'autres mots les transferts entre intérieur et extérieur:

Lorsque les émotions sont activées, le langage leur donne une forme extérieure; et lorsque le principe émerge, le *wen* est manifeste. Il s'agit de commencer avec l'imperceptible pour ensuite se rendre au manifeste, et de s'appuyer sur l'intérieur pour y faire concorder l'extérieur.

夫情動而言形, 理發而文見, 蓋沿隱以至顯, 因內而符外者也。<sup>38</sup>

Le fait que le début de l'acte poétique soit de l'ordre de l' "imperceptible" ou du "caché" 隱 montre que le processus part de quelque chose d'intime, d'une disposition intérieure du poète; les émotions sont "secouées" ou "activées" 動 à l'intérieur. Et alors les intentions (志) se manifesteront sous forme de *wen* 文, le texte littéraire.

Que peut-on dire de la vision qui se dégage du premier recueil de poésie en Chine, le *Classique de la poésie* 詩經?<sup>39</sup> Les poèmes de ce recueil chantaient les amours des jeunes gens, les fêtes paysannes, le passage des saisons identifiés par certaines fêtes, mais aussi beaucoup de ces poèmes célébraient les hauts faits guerriers des fondateurs de l'Etat. L'aspect officiel de ces poésies est un des traits caractéristiques; quant aux fêtes paysannes et aux amours des jeunes gens, les poèmes du *Classique de la poésie* qui en parlaient dictaient les comportements à adopter dans ces circonstances. Mais c'est sous les Han qu'on a insisté sur l'aspect moral de cette poésie pouvant servir de modèle de conduite.<sup>40</sup> Lorsque l'*Élégie de la séparation* fut composée par Qu Yuan, poème principal des *Odes du pays de Chu*, le lyrisme se précisa. Des attitudes à adopter en telle ou telle circonstance,

<sup>38</sup>-WXDL 6, p.505; tr.modifiée de Vincent Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1959, p.158; ce chapitre est aussi traduit par Stephen Owen, op.cit. p.211.

<sup>39</sup>-Voir aussi p.39.

<sup>40</sup>-Une étude importante concernant la tradition du *Classique de la poésie* dans une perspective herméneutique et exégétique a été faite par Steven Jay Van Zoeren, *Poetry and Personality: Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China*, Stanford, Presses de l'Université Stanford, 1991.

avec ces poèmes, on passe maintenant à des considérations personnelles, en l'occurrence ici du ressentiment de Qu Yuan. Cette évolution d'un premier lyrisme, d'expression collective, vers un lyrisme personnel, fut significative et c'est sur des considérations personnelles que les poètes des Six Dynasties baseront leur lyrisme. Les poèmes lyriques exprimèrent de façon de plus en plus diversifiée la voix personnelle de celui-ci, et ceci autant en Occident qu'en Chine.

Quelle définition peut-on maintenant donner du lyrisme? Il n'est pas possible de donner une définition qui engloberait tous les aspects inclus dans le lyrisme, mais certains éléments abordés lors de la discussion sur le lyrisme occidental se retrouveront dans la poésie lyrique chinoise. Le lyrisme est lié aux expériences personnelles du poète et à ses états d'âme et ceci constitue un aspect primordial. Le lyrisme est donc un mode d'expression particulier par lequel le poète exprime ses sentiments (*shuqing*) et l'expression de ces sentiments est le résultat d'un échange entre deux conformations, une conformation intérieure, celle du poète (情), et une conformation extérieure, le paysage (景) ou les autres objets extérieurs (物), qui sont soit décrits ou narrés. Les dispositions intérieures du poète, ou encore son état intérieur, sont modifiées au contact avec l'extérieur, et c'est l'interface entre les deux qui crée le poème.

Le poème chinois n'est cependant pas uniquement constitué de cela. En Occident, Génétiot a mentionné que les "vers lyriques" ont un "retour répétitif de la rime" et que la poésie est une musique. En Chine, une prosodie particulière tenant compte des caractéristiques du monosyllabisme et des tons de la langue chinoise, existe aussi. Le lyrisme possède donc une musicalité qui lui est propre. Avec les poèmes du *Classique de la poésie*, le rythme des vers devait être lié à la musique, car ces poèmes étaient chantés, mais on ne sait pas aujourd'hui en quoi elle

consistait. Il est donc important de rajouter ce volet formel à la définition du lyrisme.

Sous les Six Dynasties la représentation imagée du paysage, *jing* (景), sera développée davantage. Cette représentation imagée se fait à partir des objets (物) qui émeuvent le poète au départ. Le paysage est fragmenté par le poète: c'est lui qui bouge dans le paysage en choisissant au gré de son inspiration les éléments du paysage que lui, le poète, veut bien admettre dans son poème. Ceci vaut aussi bien pour le *shi* que pour le *fu*, mais le *shi* donnera une appréhension différente du paysage que celle utilisée dans le *fu*. Nous verrons aussi qu'il sera possible de parler d'interpénétrations génériques entre ces deux genres.

Cette façon de procéder amène un autre élément du lyrisme, c'est la fragmentation des séquences descriptives et narratives d'un poème. Ces séquences pourront éventuellement se répéter de façon à mettre l'emphase sur ce qu'a choisi le poète, et ce caractère de récurrence est aussi un élément fondamental du lyrisme chinois, comme du lyrisme en général. Fragmentation et récurrence sont deux phénomènes importants du lyrisme. A travers la récurrence, c'est la manifestation soit des désirs du poète, de ses attentes ou de ses intentions. La manifestation de ses intentions se fera souvent sous forme de prise de position sur un sujet donné, prise de position qu'il expliquera par rapport à d'autres poètes qui ont écrit sur le même sujet, qui l'ont fait réfléchir et lui ont permis d'affirmer cette position. Cette prise de position personnelle fait partie du lyrisme des Six Dynasties. Sa position n'est donc jamais isolée, elle se situe dans un cadre déterminé, qui s'élabore en réaction à la prise de position d'autres poètes qui ont écrit antérieurement à lui. Les chapitres suivants montreront l'élaboration de ce lyrisme pour arriver finalement à Shen Yue, qui exprime sa position à l'égard d'un contexte donné. Cette prise de

position est communiquée au lecteur à travers les séquences narratives et descriptives discontinues et fragmentées.

**c) Mise en place d'un nouvel horizon épistémique.**

L'expression de sentiments, sous les Six Dynasties, est conditionnée par un nouvel horizon épistémique partagé par tous les lettrés, horizon qui fut graduellement mis en place au début des Six Dynasties sous les Wei (220-265) et les Jin de l'Ouest (265-317); cette nouvelle pensée aura des répercussions en poésie. Aussi, il est fondamental d'en souligner les conséquences et les implications.

La stabilité et la quiétude de l'époque des Han était maintenant choses du passé et l'empire allait connaître des tumultes, des guerres et des destructions sans précédent. Les lettrés, réalisant que le mandat du ciel avait quitté les Han, voulurent se rattacher à des valeurs autres que celles qui prédominaient sous les Han. La conception cosmologique de l'univers telle qu'énoncée par Dong Zhongshu (vers 179-vers 104) et mise en relation avec la vision du *Classique des changements* 易經 tendait à faire intervenir la morale confucéenne comme élément stabilisateur entre le ciel et l'univers. Avec l'effondrement des Han, le confucianisme fut soumis à un sérieux questionnement à cause de son incapacité à pouvoir gérer les problèmes qui menaçaient et finalement mirent fin aux Han.

Quelque chose de fondamental est en train de se passer, et Tu Wei-ming l'exprime ainsi: les lettrés sont en train de passer d'une conception cosmologique de l'univers à une vision ontologique dans laquelle l'être allait trouver sa place.<sup>41</sup> La conception cosmologique de l'univers, pierre angulaire du confucianisme, allait donc être révisée.

---

<sup>41</sup>-Tu Wei-ming, "Profound Learning, Personal Knowledge, and Poetic Vision", op.cit., p.11.

Certains lettrés restèrent davantage confucéens, mais sous les Wei (220-265) et les Jin de l'Ouest (265-316), des discussions parlant de l'univers dans sa globalité tentèrent d'expliquer le principe fondamental des choses (li 理) dans lequel le *dao* 道 est le principe fondamental. Des lettrés comme Guo Pu 郭璞 (276-324), préférèrent rompre avec la conception confucéenne et s'adonner à "l'École du Mystère"<sup>42</sup> *xuanxue* 玄學. Celle-ci visait à réexpliquer la philosophie daoïste délaissée sous les Han, donnant lieu à une approche nouvelle pour régler les problèmes contemporains. Le *Laozi* 老子 et le *Zhuangzi* 莊子 furent commentés et interprétés. La doctrine de ce daoïsme régénéré est expliquée principalement dans les commentaires de ces deux oeuvres que firent Guo Xiang 郭象 (mort en 312), Xiang Xiu 向秀 (vers 221- vers 300)<sup>43</sup> et Wang Bi 王弼 (226-249).

Le *Laozi* et le *Zhuangzi* sont des textes fondamentaux qui définissent un nouvel horizon épistémique, nécessaire pour comprendre la pensée des lettrés des Six Dynasties. Pour Richard Mather, le *xuanxue*, c'est le terme donné sous les Six Dynasties à ce qu'on appellera plus tard le néo-daoïsme.<sup>44</sup> Eric Zürcher<sup>45</sup> précise qu'il s'agit ici de "philosophie daoïste primitive réinterprétée" et il avoue que le

---

<sup>42</sup>-Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme des origines au XIVe siècle*, Paris, Le Cerf, 1991, p.13 traduit par "Ecole du Mystère". Isabelle Robinet, pp.14-15 mentionne que Wang Bi parlait surtout de métaphysique spéculative tandis que la philosophie de Guo Xiang était plutôt naturaliste et mystique. Mais elle avoue qu'on y retrouve une influence énorme du daoïsme. Eric Zürcher traduit par "dark learning" dans *The Buddhist Conquest of China*, Leiden, Brill, 1959, p.4. C'est ce que l'on a appelé le néo-daoïsme parce que l'on commenta surtout le *Laozi* et le *Zhuangzi*. Mais ce terme ne recoupe pas tout à fait la réalité, même si ces textes formaient la base de l'École des Mystères. ces études.

<sup>43</sup>-Le commentaire de Xiang Xiu est perdu mais une bonne partie se retrouve probablement dans le commentaire de Guo Xiang au *Zhuang Zi*. Pour certains spécialistes actuels, Guo aurait plagié Xiang Xiu. Voir William Nienhauser, *The Indiana Companion to Classical Chinese Literature*, Bloomington, Presses de l'Université d'Indiana, 1986, p.422.

<sup>44</sup>-Richard Mather, "The Mystical Ascent of the T'ient'ai Mountains: Sun Ch'o's Yu-T'ien-T'ai-shan fu", *Monumenta Serica*, XX(1961), p.231.

<sup>45</sup>-Eric Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, Leiden, Brill, 1959, p.288.



terme de "daoïsme" est extrêmement ambigu <sup>46</sup>sous les Six Dynasties. Pour Eric Zürcher:

*Le xuanxue* est quelquefois regardé comme une sorte de daoïsme revivifié, il est utile de se rappeler que l'Étude de l'Obscur fut créé par et avec les lettrés et fait pour eux, c'est-à-dire des politiciens et des hommes d'État, et définitivement pas par des maîtres daoïstes, des ermites ou des mystiques habitant dans des cavernes.<sup>47</sup>

C'est donc un système philosophique élaboré par des lettrés et pour des lettrés, mais il ne faut pas négliger l'apport des maîtres daoïstes et l'exemple des ermites, qui firent aussi partie de la vie de cour en aidant à l'élaboration et à l'implantation de cette philosophie. Ceci se passa surtout avec les moines bouddhistes, qui, à partir du IIIe siècle de notre ère, firent connaître cette philosophie en discutant autour de ses concepts principaux et en regardant quelle réponse supplémentaire pouvait apporter le bouddhisme. L'apparition du bouddhisme modifia la nouvelle vision épistémique et en vint même à en faire partie intégrante en complétant ou en apportant des précisions nouvelles à des problèmes non-solutionnés par le *xuanxue*. Il en découla un syncrétisme philosophique.

Ces réflexions suscitèrent des discussions et des débats de la part des lettrés de l'époque Wei-Jin, débats qui allaient avoir une profonde influence sur les autres activités humaines. Pour Tu Wei-ming, l'importance dans le nouvel horizon épistémique " de la centralité du dialogue, de la conversation, de la discussion."<sup>48</sup> est un élément à ne pas négliger. Tu Wei-ming rappelle que le moi est appréhendé à travers ces échanges. Il en résultera une certaine conscience poétique commune et chaque poète apportera une contribution en ce sens en expérimentant certains éléments de cette philosophie.

---

46. Voir note 53.

47. Ibid. p.87.

48. Tu Wei-ming, op.cit., p.27.

Ce nouvel horizon allait donc se répercuter en poésie. Le daoïsme répondait au besoin des lettrés de se retirer, dans une période de troubles, de se soustraire à ce monde où les grandes familles luttèrent continuellement entre elles pour gagner pouvoir et influence.<sup>49</sup> La perception de l'univers telle qu'elle avait existé sous les Han était désormais modifiée. Si tous les poètes se mirent à écrire d'une façon semblable à un moment donné, et que cette façon d'écrire et de penser était différente des penseurs des Han, et même des poètes des Han, c'est que la conception des choses changeait. Voici comment Tu Wei-ming l'exprime:

...les penseurs de l'époque Wei-Jin semblent dire que nous devons connaître l'art de transpercer le cœur de la matière et ensuite terminer la tâche de l'intérieur. Il est prévisible que nous puissions le faire par le pouvoir de notre intuition intellectuelle de façon à savoir non seulement comment une chose apparaît mais comment une chose est en elle-même.<sup>50</sup>

Pouvoir comprendre le *dao* de l'intérieur devenait important. Le lettré de cette époque voulait connaître la réalité des choses ainsi que le jeu subtil entre le sujet connaissant et le sujet de la connaissance. Ce jeu mène, de remarquer Tu, à l'art de l'"oubli de soi" 忘我.<sup>51</sup>

Cet oubli de soi, faisant partie de cette philosophie, est certes un élément essentiel, mais il fait partie d'une globalité, celle du *dao*. Même Liu Xie accorde au *dao* une grande importance.<sup>52</sup> La littérature prolonge les rapports régis par le *dao* d'une façon naturelle.<sup>53</sup> C'est de cette façon qu'il explique la littérature. En poésie, le paysage décrit par le poète est alors aussi important que le sujet connaissant. Et

<sup>49</sup>-Dennis Grafflin dans "The Great Families in Medieval South China", HJAS 41(1981), pp.65-74 a fait une étude sur ces grandes familles et a montré qu'elles croissaient et disparaissaient rapidement.

<sup>50</sup>-Tu Wei-ming, "Profound Learning, Personal Knowledge, and Poetic Vision", op.cit., p.21.

<sup>51</sup>-Ibid.p.22.

<sup>52</sup>-Le titre du chapitre 1 de l'Esprit littéraire et la sculpture de dragons s'intitule: "Le Dao en tant qu'origine 原道". Liu Xie mentionne à la fin de ce chapitre que le *dao* est un principe qui peut être étendu à tout l'univers.

<sup>53</sup>-Ceci est expliqué au premier chapitre de Liu Xie, *L'esprit littéraire et la sculpture de dragons*.

Tu précise, parlant de la poésie: "Comme résultat, une nouvelle vision poétique émergea."<sup>54</sup>

#### d) D'un mode à un genre littéraire

Le terme *fu*, dans la *Grande Préface* 大序<sup>55</sup>, n'est qu'une des techniques de composition du *Classique de la poésie* avec le "*bi* 比" et le "*xing* 興". Si on ajoute trois autres termes qui réfèrent à des divisions du *Classique de la poésie*, *feng* 風, *ya* 雅 et *song* 頌 on est en présence des six catégories (六義) de la poésie énoncés dans la *Grande Préface*.

Les trois premiers sont des principes poétiques. Owen identifie les trois premiers à des "modes de présentation"<sup>56</sup> par lesquels on peut classer les poèmes du *Classique de la poésie*. Il s'agirait de modes poétiques (*shi zhi yong* 詩之用),<sup>57</sup> c'est-à-dire qu'ils relèveraient donc de l'ordre des procédés poétiques. Owen s'est rendu compte que "beaucoup d'encre a été répandue"<sup>58</sup> là-dessus, car ces principes ont été expliqués différemment au cours de la tradition, mais il n'y a pas encore actuellement de consensus. Ce n'est pas le but de cette thèse de les élucider, sauf en ce qui concerne le terme *fu* et en autant que les explications données peuvent aider à la compréhension de ce terme. Cependant la formulation des hypothèses récentes sur ce sujet permettra de dégager ce que le *fu* représentait avant d'être reconnu et pratiqué comme genre sous les Han. Le mot "*fu*", avant l'apparition du genre, poème déclamé devant un auditoire, voulait dire "exposer",

<sup>54</sup>-Ibid.p.23.

<sup>55</sup>-Elle sert de préface au *Classique de la poésie* et date probablement du Ier siècle de notre ère. Elle est attribuée à Wei Hong.

<sup>56</sup>-Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, op.cit., p.45.

<sup>57</sup>-Tao Qiuying, 賦之史的研究 *Etudes historique sur le fu des Han*, Shanghai, 1939, p.1 de la préface. François Jullien dans *La valeur allusive* a discuté de ces trois modes d'expression poétique que sont le *fu*, le *bi* et le *xing* à la suite des réflexions qu'a faites à ce sujet Zhong Rong dans le 詩品 *Catégories de poésie*. Le *fu* décrit directement les réalités extérieures alors que le *bi* et le *xing* décrivent indirectement et utilisent l'allusion. François Jullien parle très peu du *fu* et s'il en parle, c'est pour mieux expliquer le *bi* et le *xing* qui constituent le sujet de sa thèse.

<sup>58</sup>-Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, op.cit., p.45.

"présenter". Donc, sa fonction existait bien avant que le genre soit connu et identifié comme tel sous les Han. Pauline Yu fait remarquer que Wang Yi est un des premiers, sous les Han, à essayer de sortir l'application de ces principes du *Classique de la poésie* en étendant cette application aux *Odes du pays de Chu*. Le *bi*, c'est la "comparaison", et le "*xing*", le "motif évocateur"<sup>59</sup>. Le *bi*, que François Jullien traduit par "expression imagée"<sup>60</sup>, vise à exprimer le sens d'un poème au moyen d'une comparaison. Le "motif évocateur" (*xing*) est la façon la plus indirecte de communiquer le sens d'un poème dans lequel le paysage décrit entre en correspondance avec les émotions du poème sans qu'il soit nécessaire d'établir explicitement une comparaison. C'est aussi le sens que lui donne Liu Xie au chapitre "*Bi et Xing*": "*Bi* est basé sur la complémentarité et *xing* sur le surgissement. (le fait d'être suscité par quelque chose). 比者附也興者起也"<sup>61</sup> Et ici encore: "l'expression imagée est claire alors que le motif évocateur est caché. 比顯而興隱哉."<sup>62</sup> Alors que le *bi* s'appuie sur des objets (en raisonnant par analogie), le *xing* est plus subtil et l'émotion est engendrée directement sans qu'il y ait d'analogie pour la susciter.<sup>63</sup> Le *fu* peut employer les trois, mais il utilise davantage: "la description directe, la narration et l'explication de ce que le narrateur a dans l'esprit".<sup>64</sup>

Pauline Yu<sup>65</sup> s'est penchée sur les explications des critiques littéraires au sujet des modes du *bi* et du *xing* et elle a remarqué qu'on utilisait quelquefois les deux ensemble, ou encore qu'on mettait l'emphase sur l'un plutôt que sur l'autre. Elle

<sup>59</sup>-C'est la traduction qu'en a donnée François Jullien, *La valeur allusive*, op.cit., p. 73. Pour une discussion détaillée de ces catégories mais surtout le *bi* et le *xing*, voir pp.67-73.

<sup>60</sup>-François Jullien, *La valeur allusive*, op.cit, p.71.

<sup>61</sup>-WXDL 8, p.601.

<sup>62</sup>-WXDL 8, p.601.

<sup>63</sup>-François Jullien dans *La valeur allusive*, p.113 sq., discute de ces deux modes d'expression poétique. Je n'en parle ici que pour mieux faire ressortir les caractéristiques du *fu*.

<sup>64</sup>-Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, op.cit., p. 46: "direct description, narration, and explanation of what is on the speaker's mind."

<sup>65</sup>-Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1987.

affirme aussi que, sous les Six Dynasties, les similarités plutôt que les différences furent exploitées. Quoi qu'il en soit, le sens y est toujours présenté de façon indirecte et tous les critiques sont d'accord là-dessus. De plus la critique traditionnelle et contemporaine privilégia ces deux modes d'expression poétique et même davantage le *xing*.<sup>67</sup> Ceci se fit au détriment du *fu*.

Zhong Rong 鍾嶸 (vers 465-518) est le premier à opposer le *fu* aux deux autres modes d'expression poétique: "L'ancienne poésie a trois principes: le premier s'appelle évocation (*xing* 興), le second comparaison ou expression imagée (*bi* 比) et le troisième description directe (*fu* 賦). 詩有三義焉: 一曰興, 二曰比, 三曰賦."<sup>68</sup> Voici ce qu'il dit du *fu*: "Rapporter directement un événement et confier aux mots la description des objets, voilà le *fu*. 真書其事, 寓言寫物, 賦也"<sup>69</sup>. Rapporter directement, et avec moult détails, c'est-à-dire en étalant, voilà le *fu* alors que le *bi* et le *xing* sont des principes de représentation indirecte.<sup>70</sup> Zhong Rong n'en reste pas là et déclare:

(Devant) ces trois grands principes, (le poète) doit réfléchir sur la façon de les employer, et les utiliser selon son inspiration et ses forces, les embellir avec du cinabre et des couleurs multicolores, de faire en sorte que l'agrément soit sans fin, qu'en l'entendant, leur cœur (celui des lecteurs ou des auditeurs) soit ému, cela est le sommet de la poésie"<sup>71</sup>.

宏斯三義, 酌而用之, 幹之以風力, 潤之以丹彩,  
使味之者無極, 聞之者動心, 是詩之至也。

<sup>66</sup>-Ibid., p.167.

<sup>67</sup>-Steven Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, op.cit., p.46.

<sup>68</sup>-Traduction modifiée de Siu Kit Wong, *Early Chinese Criticism*, p.178 et p.92 (traduction anglaise). Le texte chinois est tiré de l'édition de Chen Yanjie, *Commentaires des Catégories de poésie* 詩品注, Shanghai, Shanghai Kaiming shudian, 1930, p.4.

<sup>69</sup>-Siu-kit Wong, *Early Chinese Literary Criticism*, op.cit.,p.178. Texte chinois, id.p.4.

<sup>70</sup>-François Jullien a décrit en détails dans *La valeur allusive* les implications de ces trois modes poétiques et en particulier le *bi* et le *xing*, car c'est à ce niveau que se situe son travail.

<sup>71</sup>-Siu-kit Wong, *Early Chinese Literary Criticism*, op.cit.,p.178.

Zhong Rong recommande donc un juste dosage entre ces trois principes; il est le premier à appliquer ces principes au *shi* pentasyllabique et cette application sera aussi suivie par les critiques des Tang et des Song.

Cependant, il ne faut pas confondre le terme avant et après l'apparition du genre; il y a certes le principe qui fut repris dans le *fu* des Han, mais il développera le principe d'étalement d'une façon jamais faite encore. Zhong Rong applique ces principes au *shi*, mais l'idée du juste dosage est intéressante car elle permet d'assouplir ces notions et de montrer que l'on peut les employer dans le même poème. Or, le *fu* n'utilise pas uniquement le principe qui lui a donné son nom. Il utilisera beaucoup de *bi*. Dore Levy est de cet avis et dit qu'il ne faut pas isoler un terme afin d'essayer de mieux le comprendre.<sup>72</sup>Trop d'exclusivité amène une compréhension partielle et incomplète.

Vincent Shih (1959) fait remarquer que le *fu*, en plus de décrire directement les réalités de la nature, présente souvent aussi des métaphores ou des allégories<sup>73</sup>, qui sont des représentations indirectes correspondant plutôt au *bi*, "comparaison" et au *xing*, "motif évocateur"<sup>74</sup>. Il y a donc, selon les théoriciens et critiques littéraires chinois et occidentaux, un mélange d'exposition directe et indirecte dans le *fu*. Lorsque ce genre littéraire s'est constitué, le mode du *fu*, qui est de décrire, d'exposer une réalité donnée, a été utilisé et c'est sa caractéristique la plus importante. Peu à peu le caractère a donc servi à désigner le poème utilisant ce procédé. Vu qu'il s'agissait de déclamer, on se mit à développer le sujet en variant les sections et en ajoutant des hyperboles, des accumulations d'épithètes et on est peu à peu arrivé au *fu* des Han. (voir section suivante). On s'est donc mis à

---

<sup>72</sup>-Dore Levy, *Chinese Narrative Poetry*, op.cit., p. 34.

<sup>73</sup>-Vincent Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, New-York, Columbia University Press, note 2 p.45.

<sup>74</sup>-Cette traduction est de François Jullien, id., p.68. Je la trouve appropriée, c'est pourquoi je l'ai gardée ici.

énumérer en ajoutant ces éléments de façon de plus en plus abondante. Ceci se faisait dans le cadre des festivités de cour pour amuser et plaire. Pour Levy, "... le mot "énumération" évoque mieux le sens de *fu*, et nous permet de considérer ses implications pour une poétique de la narration sans trop le compromettre avec la narrativité."<sup>75</sup> Le principe d'énumération, et ceci a déjà été mentionné, peut s'appliquer autant aux séquences descriptives qu'aux séquences narratives. Dore Levy caractérise le *fu* surtout par la narrativité, car elle veut parler des *shi* narratifs des Tang. Cependant, si on veut parler du *fu* des Six Dynasties, la description demeure fondamentale, et la suite de l'exposé montrera les liens entre les deux. (ch.2 et 3).

Liu Xie parle du terme *fu* comme principe lorsqu'il l'explique: "Le *fu* signifie étendre; étendre avec éclat et étaler le *wen*, donner forme aux objets et décrire les intentions (qui s'y conforment).賦者, 鋪也, 鋪采摛文, 體物寫志也."<sup>76</sup> Le *fu* étend donc le *wen* en donnant forme aux objets et ce principe se retrouvera dans le genre. Liu Xie poursuit: "originellement un satellite parmi les six éléments de la poésie, il assume maintenant les fonctions d'un grand État indépendant.爰錫名號, 與詩畫境, 六義附庸, 蔚成大國."<sup>77</sup> Liu Xie atteste donc ici l'existence du *fu* comme genre littéraire. Dès lors, il s'éloigna des six principes de la *Grande Préface* au *Classique de la poésie*. Et Liu Xie utilise un vocabulaire assez élogieux pour montrer que l'éclat du *fu* est une caractéristique importante et qu'il doit être beau; cette beauté, il la montre dans l'abondance verbale qu'il déploie en voulant épuiser un sujet. A partir de là, le *fu* a existé comme genre. Liu Xie s'est aussi rendu compte de l'utilisation du *bi* dans le *fu*:

<sup>75</sup>-Dore Levy, *Chinese Narrative Poetry*, op.cit., p.37.

<sup>76</sup>-WXDL 2, p.134.

<sup>77</sup>-Ibid.p.134.

Et Zhang Heng dans son *Fu sur la capitale du Sud* dit: "Les danseurs de Zheng se levèrent, (et dansèrent) comme s'ils tiraient les fils de soie d'un cocon." Les *bi* de cette sorte comparent les objets. Ce type est d'une première importance dans le *ci* (*Chuci*, c'est-à-dire les *Odes du pays de Chu*) et le *fu*.

張衡南都賦云: "起鄭舞, 繭曳緒." 此已容比物者也, 若斯之類, 辭賦所先."<sup>78</sup>

Le *bi*, qui consiste donc dans cet exemple, à évoquer les particularités d'une chose pour en montrer une autre, est très utilisé dans le *fu*. Vu que le *fu* a une prédilection pour décrire et énumérer les objets, les comparer devient important et approprié. Ban Gu 班固 (32-92) dans son *Histoire des Han* 漢書, parle du principe du *fu*:

Un commentaire<sup>79</sup> dit: "Ce qui ne peut être chanté, mais déclamé, s'appelle *fu*; celui qui monte haut peut composer des *fu* et devenir un haut fonctionnaire." Il veut dire: ému par les dix mille êtres, il établit un point de départ. Si ses talents et ses connaissances sont bons et profonds, il peut s'adonner à la consultation des affaires, et par conséquent, être rangé parmi les hauts fonctionnaires. Dans les temps anciens, lorsque les seigneurs, ministres et hauts dignitaires avaient des consultations diplomatiques avec des États voisins, ils utilisaient des mots subtils pour s'émouvoir mutuellement. Au moment des salutations et des préséances, il fallait qu'ils récitent le *Classique de la poésie* afin de manifester leurs intentions, et alors il était possible de distinguer le Sage du commun et de voir la prospérité et le déclin (des États).

傳曰: 不歌而誦謂之賦, 登高能賦可以爲大夫. 言感物造端, 材知深美, 可與圖事, 故可以爲列大夫也. 古者諸侯卿大夫交接鄰國, 以微言相感, 當揖讓之時, 必稱詩以諭其志, 蓋以別賢不肖而觀盛衰焉.<sup>80</sup>

Ban Gu ne parle pas ici du *fu* comme genre littéraire. Il se rattache au principe du *fu* tel qu'employé dans le *Classique de la poésie*. Cette fonction de déclamation se retrouvera cependant sous les Han. Le *fu* racontera alors les réussites des empereurs et leurs accomplissements cependant et aidera le genre à se développer

<sup>78</sup>-WXDL 8, p.602. Tr. par V.Shih, p.197.

<sup>79</sup>-On a aujourd'hui perdu ce commentaire.

<sup>80</sup>-HS pp.1755-56. Il s'agit ici de la plus ancienne tentative de classification des *fu*. Malheureusement, la plupart des oeuvres citées par Ban Gu sont aujourd'hui perdues. Traduction modifiée à partir de celles de D.Knechtges, *Yang Shyong (Yang Xiong), the Fuh (fu), and Hann (Han) Rhetoric*, op.cit., p.145 et B.Watson, *Chinese Rhyme-Prose*, op.cit., p.113.



rapidement captant l'attention des empereur, il eut alors une fonction officielle liée aux festivités impériales. Ban Gu tente en fait de faire un lien entre le *Classique de la poésie* et les *fu* en parlant surtout du *fu* comme type de performance pratiquée devant un auditoire et ainsi légitimer le *fu* tel qu'il se pratiquait sous les Han en le rattachant à un ancien recueil qu'on voulait ériger en code de moralité. Composer des *fu* pouvait constituer le point de départ d'une carrière administrative et même amener le lettré à occuper les plus hauts postes. Mais les lettrés Han, tel que Ban Gu, ont trop essayé de rattacher le *fu* des Han au *Classique de la poésie* créant par le fait même une confusion. Le *fu* des Han allait développer de façon élaborée ce principe que nous retrouvons dès le *Classique de la poésie*, mais il s'éloigna de l'emploi qu'on en fait dans ce recueil en développant un nouveau genre littéraire, qui devint rapidement apprécié de la cour impériale, mais qui rappelait les poésies déclamées sous les Royaumes Combattants.

## 1.2 Le *fu* lyrique

### a) Différences entre le *fu* des Han et le *fu* lyrique

Le *fu* est un genre littéraire qui n'a pas d'exact équivalent en Occident; par conséquent, le mot chinois *fu* sera utilisé tout au long de cette thèse.<sup>81</sup> Plusieurs traductions de ce caractère furent proposées par les chercheurs, entre autres, le mot *rhyme-prose* par Burton Watson<sup>82</sup> et l'expression *Poetische Beschreibung* (description poétique) par Erwin von Zach<sup>83</sup>, alors que d'autres gardent la prononciation du caractère et écrivent *fuh*, selon la romanisation appelée GR (Guoyu luomazi), comme Francis Westbrook<sup>84</sup>. D'autres utilisent la romanisation

<sup>81</sup>-L'on pourra se référer aux pages 37-38 pour un résumé des caractéristiques de ces deux types.

<sup>82</sup>-Burton Watson, *Chinese Rhyme-Prose*, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1971.

<sup>83</sup>-Erwin von Zach, *Die Chinesische Anthologie*, Cambridge, Presses de l' Université Harvard, 1958.

<sup>84</sup>-Francis Westbrook, *Landscape Description in the Lyric Poetry and "fuh on Dwelling in the Mountains" of Shieh Ling-Yunn(Xie Lingyun)*, thèse on-publiée de l'université Yale, 1973.

française de l'École Française d'Extrême-Orient (EFEO), comme Georges Margouliès<sup>85</sup> et Yves Hervouet<sup>86</sup>, et écrivent *fou*. La majorité des chercheurs ont tendance à garder la prononciation chinoise.

La critique littéraire contemporaine chinoise appelle le "*fu* des Han" *Han fu* 漢賦, ou encore "*Fu* antique" *gu fu* 古賦;<sup>87</sup> celui des Six Dynasties est appelé par Gong Kemaο "*Fu* lyrique court 抒情小賦".<sup>88</sup> Bi Wancheng emploie une expression analogue: "*Fu* court de la catégorie lyrique" 抒情類小賦.<sup>89</sup> Pour lui, sous les Trois Royaumes, le *fu* se scinda en deux types: un premier qui "raconte une histoire" 敘事 ou "chante (décrit) les objets" 詠物; un autre type, lyrique, 抒情<sup>90</sup> qui exprime les sentiments intimes propres au poète qui écrit. Le *fu* des Six Dynasties est aussi appelé "*fu* parallèle" *pian fu* 駢賦. Les critiques littéraires chinois placent les débuts de ce second type à l'ère Jian An des Han (196-220) et il se développera davantage sous les Six Dynasties (220-589). Le *fu* des Han n'était plus approprié pour faire une investigation dans la réalité des choses, il fallait qu'il s'adapte au nouvel horizon épistémique. Le mode lyrique était maintenant la base de ce nouvel horizon: "L'effort commun pour sortir du secret la profonde vérité de la vie, pour découvrir la réalité cachée des choses, et pour retrouver le naturel et la spontanéité de l'esprit humain a demandé un mode lyrique d'auto-révélation."<sup>91</sup>

<sup>85</sup>-Georges Margouliès, *Le fou chinois dans le Wen siuan* (Wen xuan), Paris, Geuthner, 1926.

<sup>86</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han: SSeu-Ma Siang-Jou* (Sima Xiangru), Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

<sup>87</sup>-Wang Li, *Discussions sur les textes chinois de l'antiquité* 古代漢語通論, Beijing, Zhonghua shuju, 1962-64, p.1287.

<sup>88</sup>-Gong Kemaο, *Études sur le fu des Han*, 漢賦研究, Shangdong wenyi chubanshe, 1984, p.178.

<sup>89</sup>-Bi Wanchen, *Discussion sur les particularités des fu décrivant les objets et ceux exprimant les sentiments de l'époque des Trois Royaumes*, 論三國詠物抒情賦的時代特征, *Wenxue Yichan*, 1994, no.1, p.11.

<sup>90</sup>-Ces trois expressions sont tirées de la p.11 également de Bi Wanchen.

<sup>91</sup>-Tu Wei-ming, op.cit., p. 26.

Cette vision ne put faire autre chose que de se répercuter sur le *fu* lyrique, qui fut beaucoup pratiqué par les lettrés des Wei et des Jin. Les poètes se laissaient aller, dans ce nouvel horizon, à décrire les choses mais à ne point se considérer comme les dominant, mais comme faisant partie de cet univers. On peut dire que, jusqu'à un certain point, le premier type fut récupéré par le second. A cause de sa caractéristique générique qui est de décrire, le *fu* fut choisi par les lettrés pour expérimenter la vision ontologique de l'univers. Il fallait aller au-delà des descriptions des chasses, des fastes impériaux, par l'accumulation de caractères rares et par l'exhaustivité du *fu* des Han, en expérimentant de nouvelles caractéristiques du genre qui, à leur tour, allaient devenir de nouveaux invariants génériques reflétant le nouvel esprit. Voici comment Zhang Tingting et Zhang Zhengti expliquent les différences entre les *fu* des Han et ceux des Wei (220-265) et des Jin de l'Ouest (265-317):

Le choix des motifs des *fu* des Han sont en général: les capitales et les villes, le palais impérial, les montagnes et les cours d'eau, les promenades et les chasses, etc... dont la préoccupation était de chanter les objets (詠物); après les Han de l'Est, il commença à y avoir des indices d'élargissement, mais son domaine était encore très restreint. A l'époque des dynasties Wei et Jin, les motifs sont sans conteste (axés sur) l'expression des sentiments (抒情), la description des paysages (寫景), l'expression des intentions (言志), l'explication des raisons naturelles (析理), le chant des objets (詠物), l'exposition d'événements (敘事), etc..., toutes ces catégories possédant des rimes fixes et régulières (c'est-à-dire aux vers pairs)."<sup>92</sup>

Deux éléments sont importants: le contenu est plutôt varié, et la forme, elle, est définie par une régularité de la rime. Décrire les fastes et narrer les déplacements des empereurs allait être l'activité principale du *fu* des Han; la notion d'offrande était alors importante puisque, à l'époque de sa consécration (avec Sima Siangru), le *fu* était offert à l'empereur et récité devant lui lors de cérémonies et de festivités. Puis,

<sup>92</sup>-Zhang Tingting et Zhang Zhengti, *Etudes sur le fu*, 賦學, Taibei, Taiwan xuesheng shuju, 1982, p.163.

une diversification se fit progressivement à partir de la fin des Han de l'Est (25-220) par l'inclusion des sentiments et des intentions personnels des poètes, à un moment où ce genre commençait à être délaissé par les empereurs. Tao Qiuying (1939) utilisait à peu près les mêmes explications quelques années avant que le *fu* ne soit rejeté au début de la République Populaire de Chine:

"Les *fu* des dynasties Wei, des Jin et ceux des Six Dynasties ont (encore) une autre caractéristique, et c'est dans le fond<sup>93</sup>...la production (de ces *fu*) est très élevée: beaucoup expriment les sentiments (抒情), d'autres expriment les remontrances à mots couverts (諷諫) et sont aussi nombreux. ... On peut dire ceci: la forme du *fu* fut réalisée sous les dynasties Han, mais pour le fond, c'est sous les Wei, les Jin et les Six Dynasties que ceci fut réalisé.<sup>94</sup>

Il est clair, d'après Tao Qiuying, que la forme du *fu* se fit sous les Han et que cette forme fut gardée (en bonne partie du moins) sous les Six Dynasties; à cette période, c'est davantage des innovations thématique et l'inclusion des sentiments qui fit l'originalité du *fu*. Ceux qui parlent en termes de "remontrances à mots couverts", typiques du *fu* des Han sont également nombreux et continuèrent donc à être pratiqués sous les Six Dynasties. En effet, cette caractéristique se poursuivit. Cependant, une nouvelle tendance apparaît et l'importance du développement du *fu* lyrique est attestée par les deux chercheurs mentionnés plus haut, Zhang Tingting et Zhang Zhengti:

Les champs thématiques sont les suivants: monter pour contempler (登臨), lamentation sur celui qui s'en va (馮弔), deuil de (ma) femme décédée (悼亡), la douleur de la séparation (傷別), les sentiments pour une belle femme (豔情), se promener parmi les immortels (遊仙), les montagnes et les lacs (山水), l'appel de la réclusion (招隱), etc...champs plutôt étendus.<sup>95</sup>

<sup>93</sup>-Le fond selon la classification occidentale forme/fond. A cette époque, les critiques chinois étaient influencés par la critique occidentale. Donc "fond" réfère ici aux idées des poètes, soit l'expression des sentiments, les remontrances à mots couverts, et la thématique.

<sup>94</sup>-Tao Qiuying, *Étude historique du fu des Han*, p.188.

<sup>95</sup>-Zhang Tingting et Zhang Zhengti, *Études sur le fu*, op.cit., p.162.

Ainsi, les thèmes élaborés sous les Han commençaient à se diversifier. L'inclusion de plus en plus fréquente des sentiments du poète, donnaient la possibilité d'accéder à de nouvelles expériences poétiques liées à la diversification de la thématique, mais dans une forme qui suivait les normes mises en place sous les Han. Cependant, il faut noter qu'une tendance à écrire des *fu* moins longs se manifesta sous les Six Dynasties. (plusieurs ont moins de 150 vers en général, par rapport à plusieurs centaines, voire plusieurs milliers sous les Han.)

#### b)Description, narration et lyrisme dans le *fu*.

Revenons maintenant aux descriptions et aux narrations, deux concepts importants pour comprendre l'évolution que connaîtra le *fu*. Le mot description (en grec *ekphrasis* et en latin *descriptio*) a comme équivalent chinois le caractère *zhuang* 狀 (dépeindre, décrire, exprimer, ressemblance). Ce caractère ne rend pas tout à fait les sens occidentaux car il signifie exprimer avec des mots les réalités de la nature assemblées sous forme de paysage. En Occident, c'est plutôt d'une copie (*mimesis*), d'une imitation qu'il s'agit de faire, mais une copie imparfaite, si on se réfère au sens platonicien tel que définit dans le livre 10 de *La République*.<sup>96</sup> Il ne s'agit pas alors d'un prolongement des manifestations de la nature, comme en Chine, mais de quelque chose qui est moins parfait que l'idée pure de cette chose.<sup>97</sup> Liu Xie explique dans *l'Esprit littéraire et la sculpture de dragons* que lorsque l'on décrit les objets on doit employer des "expressions habiles et des ressemblances exactes (précises) 巧言切狀".<sup>98</sup> Or, cette utilisation d'expressions habiles et ces descriptions n'est pas faciles à faire, d'après Liu Xie, et un juste équilibre doit être observé: "Ainsi, les forêts, les montagnes,

<sup>96</sup>-Platon, *Oeuvre complètes*, tome IV: *La république*, livre X, Paris, Garnier, 1963, p.353 sq.

<sup>97</sup>-Platon, *ibid.*, pp.354-356 prend l'exemple d'un lit: il y a tout d'abord l'idée pure de lit, deuxièmement, le lit fait par le menuisier, et troisièmement, le lit que le peintre reproduit dans sa peinture.

<sup>98</sup>-WXDL 10, p.694.

les marécages et les plaines sont le trésor secret de la pensée littéraire; si les mots sont trop abrégés, alors il y a pénurie, s'ils sont trop détaillés, il y a (trop d') abondance (verbale) 若乃山林皋壤, 實文思之奧府, 略語則闕, 詳說則繁.<sup>99</sup> Regarder les objets et essayer de les rendre en mots est une entreprise difficile et Lu Ji avoue la difficulté d'une telle entreprise dans son *Fu sur la littérature*: "Les formes sont difficiles à rendre (pour qu'elles soient) ressemblantes 形難爲狀".<sup>100</sup> La description du "paysage" *jing* 景, occupe une place importante dans le *fu*. Il peut s'agir d'une description, soit d'un paysage, d'une chasse, d'un édifice, d'une promenade ou d'un objet, comme un instrument de musique (flûte, hautbois, luth, etc...), ou un animal (perroquet, hibou, troglodyte, etc...). Le *fu* peut aussi décrire l'émotion<sup>101</sup>, décrire les circonstances de son affliction ou de sa joie et en ce sens il n'est nullement confiné aux objets extérieurs. Les sentiments (*qing* 情) du poète sont sollicités par la vision extérieure et les intentions (*zhi* 志) se manifestent. Liu Xie précise:

Pour ce qui est (de ces *fu*) qui sont de la catégorie des plantes ou des volatiles, d'une multitude de sortes et de catégories variées, ils montrent les émotions qui sont l'expression des sentiments qui proviennent des changements obtenus par ces rencontres (avec les objets extérieurs)...

至於草區禽族, 庶品雜類, 則觸興致情, 因變取會...<sup>102</sup>

Mais non seulement pour les *fu* décrivant des volatiles et les plantes, mais aussi pour toutes sortes de descriptions. Les objets extérieurs sont décrits selon le principe d'énumération caractéristique du *fu* et une réponse intérieure est donc provoquée par des objets extérieurs, plus précisément par la description faite sous forme d'énumération. Le poète choisit les éléments qui lui procurent une émotion.

<sup>99</sup>-Ibid. p.694-695.

<sup>100</sup>-Lu Ji, *Fu sur la littérature* 文賦, WX p.225.

<sup>101</sup>-François Jullien, La valeur allusive, op.cit., p.113.

<sup>102</sup>-WXDL 2, p.135; tr. modifiée de V. Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, op.cit., p.47.

Considérés de ce point de vue, les *fu* décrivant les objets pourront donc aussi être lyriques; on retrouve plusieurs *fu* qui chantent (décrivent) les objets<sup>103</sup> mais aussi des poèmes de type *shi*<sup>104</sup> qui chantent les objets (詠物詩). Le type de *fu* qui consiste à "décrire les objets" ou "chanter les objets" (*yong wu* 詠物) sera très utilisé par les lettrés. Le prétexte pour écrire un *fu* sur les plantes ou les animaux de multiples catégories énumérées par Liu Xie amène le lettré à décrire ces objets. En plus de les décrire, on retrouve des séquences dans lesquelles sont racontés des événements et où sont narrés des voyages ou encore de simples promenades. La narration y occupe donc une place privilégiée.

Le mot narration a eu beaucoup de succès en Occident (dans la rhétorique grecque on utilise le mot *diegesis*, en latin *narratio*); Gérard Genette la définit comme : "...la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit."<sup>105</sup> En Chine, ce concept n'a pas eu la même fortune. A l'époque de Shen Yue, elle n'a pas d'équivalent. Sous les Tang, selon Andrew Plaks, les lettrés utilisèrent l'expression "écrits narratifs 敘事文".<sup>106</sup> Pour Dore Levy, les expressions "poésie narrative 敘事詩" et "poèmes historiques 故事詩" sont des termes qui se rapprochent des termes critiques occidentaux.<sup>107</sup> Alors qu'en Occident, l'on retrouve parmi les genres poétiques l'épique, le dramatique et le lyrique,<sup>108</sup> avec un développement important du genre dramatique en Grèce avec les tragédies

---

103.-Voir p.29.

104.-Voir p.118 sq.

105.-Gérard Genette, "Frontières du récit" dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Communications 8, 1966, rééd. au Seuil, 1981, p.158.

106.-Andrew Plaks, "Towards a Critical Theory of Chinese Narrative", publié dans le collectif édité par Andrew Plaks sous le titre *Chinese Narrative, Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1977, p.310. L'expression apparaît chez Liu Zhiji 劉知幾 (661-721), *Transmission historique* 史通, Taibei, 1963, pp.64-72.

107.-Dore Levy, *Chinese Narrative Poetry*, Durham et London, Presses de l'Université Duke, 1988, p.2.

108.-Pour une discussion diachronique de ces trois grands genres, on pourra se référer à l'article de Gérard Genette, "Genres, 'types', modes", *Poétique* 32, pp.389-421.

d'Eschyle, Sophocle et Euripide. En Chine, le dramatique n'a pas eu la même fortune, car le théâtre se développa beaucoup plus tard, -sous les Song (960-1279) probablement-, et a été relégué à la littérature populaire, longtemps méprisée des lettrés. En Occident, Luciano Canfora structure ainsi la littérature grecque en une succession de genres littéraires: après la poésie épique, la poésie lyrique archaïque s'installa, supplantée finalement par le dramatique, puis par l'histoire et finalement par l'éloquence.<sup>109</sup> En Occident, l'épique est associé au narratif. Peut-être parce qu'il fut le premier genre littéraire, il imprima sa marque sur les autres genres littéraires. Mais alors que ce sont les faits et gestes des héros et des dieux qui sont racontés dans les poèmes épiques, en Chine, c'est l'histoire qui a constitué très tôt la matière du narratif, les exemples des personnages de l'antiquité servant de précédent à des actions futures. On y dénote donc un but utilitaire. En Grèce, jusqu'à un certain point, la poésie avait un caractère utilitaire, mais davantage liée à la gloire des héros; Pindare, par exemple, chante dans ses odes les triomphes des vainqueurs aux jeux olympiques.

Si la description du paysage concourt et sert à l'expression du moi, la narration concourt aussi à cette expression; elle fait partie des circonstances extérieures auxquelles le poète est soumis. Lyrisme et narration ne sont pas incompatibles et le *fu* utilise les deux. Andrew Plaks mentionne que le narratif s'est développé d'une façon continue en Occident à partir des textes épiques et ainsi, si l'on considère le narratif depuis l'antiquité, il y a eu la succession épique, chanson de gestes<sup>110</sup> et roman. En Chine, cependant, Plaks explique: "Il semble significatif ...que la théorie littéraire chinoise des débuts n'insista pas sur une distinction entre la poésie et les formes davantage discursives circonscrites par le

<sup>109</sup>-Luciano Canfora, *Storia della Letteratura greca*, Rome, Laterza et Figli, 1986; traduit en français par Denise Fourgous *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Desjonquères, 1994.

<sup>110</sup>-Le mot anglais "romance" est selon Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language*, Londres, 1827, t.3, à la rubrique "romance": "A military fable of the middle ages; a tale of wild adventures in war and love" et ceci correspond à la chanson de geste.



terme général *wen* 文".<sup>111</sup> En Occident, l'épique a prédominé en premier, alors qu'en Chine, c'est l'histoire qui est apparue en premier. L'histoire sert d'exemple pour les générations futures, et elle se retrouve aussi en poésie sous forme d'allusions.

Yu-kung Kao explique que la vision lyrique procède de l'intérieur, alors que le narratif procède de l'extérieur.<sup>112</sup> La relation entre les deux est donc fort importante. Le poète narre alors des événements qui sont pour lui significatifs. Des liens peuvent également être tracés entre narration et description. Dore Levy a fait des recherches sur les interrelations entre descriptions et narrations et elle précise que "...le mode de la description tellement vital à la poésie lyrique peut être adapté pour servir les besoins de l'expression narrative."<sup>113</sup> Pour elle, la description représentée par un mode particulier dont le fondement même est l'énumération, fait partie de la poésie lyrique.

La description est vitale pour le *fu* lyrique. Au cours de la narration, des séquences descriptives viennent soit agrémenter celle-ci, soit insister sur un point particulier que veut faire valoir le poète dans les séquences narratives. Cependant, le contraire peut se produire et nous verrons comment pour Shen Yue, le descriptif amène le narratif. La narration et la description sont, pour le *fu* lyrique, deux composantes fondamentales et elles sont présentées sous forme de séquences partielles narratives et/ou descriptives. Pour ce qui est de la narration, il s'agit moins d'une cohérence narrative continue, comme dans un texte de prose, que de séquences qui, dans leurs buts mêmes, concourent et participent à l'élaboration des

---

111.-Andrew Plaks, "Towards a Critical Theory of Chinese Narrative", article publié dans le collectif publié sous la direction de Andrew Plaks, *Chinese Narrative, Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1977, p.311.

112.-Yu-kung Kao, "Lyric Vision in Chinese Narrative Tradition: a Reading of Hung-lou Meng (Hong Lou Meng) and Ju-lin Wai-shih (Ru-lin Wai-shi)", op.cit., p.230.

113.-Dore Levy, *Chinese Narrative Poetry*, op.cit., p.113.

états d'âmes particuliers du poète. La notion de séquence<sup>114</sup> est donc fondamentale pour le *fu* qui répète ces séquences et les organise en alternant les séquences narratives avec les descriptives. La narration fournit une trame au poème, trame qui sert de cadre narratif. Ceci est doublé d'une discontinuité narrative, car la narration est fragmentée. Les sections narratives créent, pour Levy<sup>115</sup>, des séquences temporelles qui servent à exprimer les sentiments du poète. Mais à l'intérieur des passages narratifs, il n'y a pas de continuité linéaire temporelle (historique) et progressive: les séquences seront coupées en ce sens que la progression temporelle sera interrompue et après une coupure, s'insèrera une séquence qui décrira soit les états d'âme du poète, soit des éléments du paysage. Un progrès temporel pourra donc s'installer pour un certain temps, pour ensuite disparaître en étant anéanti par d'autres sections qui viennent couper cette progression.

Le principe d'énumération mentionné par Levy est utilisé de plusieurs façons dans le *fu*. L'énumération peut donc consister à mettre les unes à la suite des autres ces séquences. L'énumération peut aussi consister à narrer quelques épisodes historiques les uns à la suite des autres. Elle peut aussi consister à énumérer des noms de plantes ou d'arbres, et alors c'est d'un catalogue descriptif qu'il s'agit. Le principe d'énumération du *fu* est certes fondamental pour comprendre ce genre et permet d'élaborer ensuite le fonctionnement de ce genre littéraire en séquences narratives et descriptives. Il permet aussi de voir que, finalement, le *fu* est plus complexe qu'il ne paraît de prime abord, qu'on ne peut le qualifier uniquement de poème descriptif et que les énumérations peuvent être de toutes sortes.

---

<sup>114</sup>-La séquence étant un ensemble de vers qui ne forment pas toujours une section entière, la section pouvant être formée de plusieurs séquences. Les deux mots seront employés dans la thèse, selon qu'il s'agit d'un court extrait, et alors c'est une séquence, ou qu'il s'agit d'une section entière, et alors le mot section est employé.

<sup>115</sup>-Dore Levy, *Chinese Narrative Poetry*, op.cit., p.52.

Il faut donc ici ajuster la définition que nous avons donnée du lyrisme face à ces nouveaux impératifs. Le genre dicte certaines lois qui créent un horizon d'attente; ce sont des invariants génériques qui donnent, dans le *fu*, priorité au descriptif et au narratif. Le lecteur s'attend à les retrouver et se prépare déjà à faire des liens entre ces sections de façon à trouver le motif pour lequel le poète a écrit un *fu*. Il est alors logique de considérer que le lyrisme comprend la narration et la description.

Cette première partie a présenté une définition du *fu* lyrique par rapport aux significations du mot "lyrisme" en Occident. Pour Liu Xie, "être affecté par les objets" implique deux conformations, une conformation intérieure et une autre, extérieure. Le fait d'être affecté pourra amener le poète à narrer certains épisodes ou à décrire pour son plaisir une scène extérieure. Les sections suivantes montreront, à partir de ces considérations:

- l'étymologie du caractère (1.3);
- l'apparition du *fu* et son développement sous les Han (1.4);
- développement du *fu* et du *shi* sous les Six Dynasties; (chap.2)
- finalement, le *fu* de Shen Yue, avec en regard celui de Xie Lingyun. (chap.3)

### 1.3 Apparition et développement du *fu* jusqu'aux Six Dynasties

#### a)La période pré-Han (avant -206): les premiers pas

##### i-Prototypes du *fu*

Beaucoup d'information nous manque sur cette période à cause des textes qui ont été perdus depuis l'incendie des livres par Qin Shi Huang 秦始皇 (empereur de 221-210) en 213 avant notre ère. Cependant, beaucoup de textes que l'on peut rapprocher du *fu* existaient encore à l'époque de Ban Gu 班固 (32-92) et ainsi, il a pu constituer une liste que nous possédons encore;<sup>116</sup> à plusieurs de ces textes, il

---

<sup>116</sup>-Ban Gu, *Histoire des Han* 漢書, chapitre 30, pp.1747-1755.

a accordé la dénomination générique de *fu* mais malheureusement, très peu d'oeuvres de sa liste existent encore de nos jours. Il faut donc tenter de faire un portrait de cette période à travers les maigres fragments qui subsistent.

Certains textes de la période pré-Han ressemblent au *fu* parce qu'ils possèdent déjà les aspects descriptifs et narratifs des *fu* qui seront développés et deviendront partie intégrante des activités et des festivités de la cour des Han de l'Ouest (-206-8 de notre ère). La période pré-Han est donc importante en ce qui concerne les prototypes du *fu*. Cependant, cette période doit être restreinte à sa phase ultime, celle des Royaumes Combattants (403-222). C'est durant cette période que furent produits des textes que l'on peut qualifier de prototypes du *fu*.

En Occident, dans les années 1960-1970, plusieurs chercheurs ont effectué des recherches approfondies sur le *fu*. La Chine populaire, dans ces années-là, fit des critiques acerbes du *fu*, et de toute la tradition classique d'ailleurs, ce qui revenait à dire que ce genre était un reflet de l'oppression de l'ancienne société féodale. Il a fallu attendre le début des années 1980 pour qu'enfin l'on fasse une critique positive du *fu*,<sup>117</sup> ou à tout le moins que l'on essaie de porter un regard nouveau sur ce genre littéraire.

Les *Odes du pays de Chu* (*Chuci* 楚辭) sont constituées de poèmes de l'État de Chu, un des États des Royaumes Combattants où Qu Yuan (vers 340-278), l'auteur de plusieurs textes de ce recueil, trouva refuge après son exil.<sup>118</sup> Membre de la famille royale de l'Etat de Chu<sup>119</sup>, Qu Yuan y raconta ses mésaventures dans plusieurs poèmes de ce recueil et en particulier dans l'*Élégie de*

117-Gong Kemaο (龔克冒), 漢賦研究, *Han fu yanjiu, Etudes sur le fu des Han*, Shanghai, Shandong wenyi chubanshe, 1984, intro. p.1.

118-David Hawkes, *Ch'u Tz'u, the Songs of the South*, Clarendon Press, 1959, réimprimé Penguin 1985. Ses explications des *itineraria* et des *tristia* se retrouvent aussi dans son article "The Quest of the Goddess", AM XII, 1-2(1967), pp.71-91.

119-William Nienhauser, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington, Presses de l'Université d'Indiana, 1986, p.352.

la *séparation* <sup>120</sup> (Li sao 離騷), un des poèmes les plus importants de toutes ces odes. L'auteur a dû s'exiler à cause de sa mésentente avec le roi de ce pays. Il s'agit donc de poèmes qui datent de la fin des Royaumes Combattants. Cependant, ils ont été édités plus tard par Wang Yi 王逸 (vers 89-vers 158), ce qui ne veut pas dire que les poèmes ne circulaient pas avant cette édition. Au contraire, ils étaient très connus dès les Han de l'Ouest (-220-+8).<sup>121</sup> L'État de Chu était alors en période de déclin. Sous le roi Wei (339-329), Chu était prospère et avait conquis Yue. Son fils, le roi Huai (329-299) continua la même politique d'annexions et de conquêtes, mais il fut défait par Qin en 313. A partir de ce moment, Chu ne cessera pas de décliner. Qu Yuan devient ministre dans cet État. En 303, il fut banni de la cour et c'est après cela qu'il erra dans le pays et se mit à composer l'*Élégie de la Séparation*.

Ces poèmes eurent tellement d'impact dans les siècles qui suivirent qu'ils furent repris dans la littérature pendant toute la tradition classique sous forme d'allusions ou de citations. Entre l'*Élégie de la séparation* et les *fu* des Han, il y a certes des liens à faire, mais cette notion de continuité n'est pas si évidente qu'elle puisse paraître. Ban Gu appelle les poèmes de Qu Yuan des *fu* et il donne l'explication qui suit:

Le grand confucéen Xun Qing ainsi que le ministre de l'État de Chu, Qu Yuan, qui se retira pour exprimer son ressentiment au sujet de l'État, écrivirent tous les deux des *fu* afin de donner des avertissements à mots couverts...

---

<sup>120</sup>-La traduction est reprise de Huang Shengfa, op.cit.. De plus le commentaire de Wang Yi donne ceci, éd. de Wang Fuzhi, op.cit. p.1: " Le caractère *li* signifie s'éloigner, mais aussi rencontrer; le caractère *sao* signifie tristesse 離別也 騷愁也 ." La tristesse fait souvent partie de l'élégie, c'est pourquoi le terme élégie a été choisi ici. Quant au caractère *li*, il a nettement deux sens différents: celui de "rencontrer", "rencontrer par hasard" ou celui de "séparation", de "s'éloigner". David Hawkes, *The Songs of the South*, p.67 traduit par "On encountering trouble"; même si cette traduction est également bonne, l'auteur de cette thèse a choisi de garder le sens de "séparation", car Qu Yuan se retrouve finalement à être séparé de son roi dans ce poème.

<sup>121</sup>-David Knechtges, *Yang Shyong, the fu, and Han Rhetoric*, thèse non-publiée de l'Université de Washington, 1968, p.155.

大儒孫卿及楚臣屈原離讒憂國, 皆作賦以風 ...<sup>122</sup>.

Ban Gu n'aida pas à résoudre le problème en disant que ces deux personnages des Royaumes Combattants ont écrit des *fu*. S'ils en ont écrit, ils sont différents du *fu* des Han. Au XXe siècle, plusieurs hypothèses ont été avancées, mais aucune ne règle définitivement ce problème. En voici quelques-unes.

**-David Hawkes.** Il a défini deux aspects importants de ces poèmes appelés les *itineraria* et les *tristia*. Ces deux aspects se retrouvent dans les *Odes du pays de Chu*. Les *itineraria* réfèrent aux voyages initiatiques et rituels des shamanes.<sup>123</sup> Les *tristia* font référence aux plaintes et aux insatisfactions du poète face à un malheur, à un événement douloureux ou une conjoncture politique défavorable. Les deux aspects peuvent aussi être combinés dans le même poème. L'aspect politique est ici très important puisqu'il est lié au sort de ces poètes dont on retrouve les noms dans les *Odes du Pays de Chu*, et d'autant plus que ce sont des personnages aristocratiques, donc près du pouvoir. Pour Hawkes, ces poèmes ont conservé un aspect magique qui remonterait aux rites shamaniques. Ces poèmes auraient été écrits à partir d'une tradition plus ancienne, orale et typique de l'État de Chu et qui est le résultat d'un processus qu'il décrit comme "...la cannibalisation d'une religion ancienne orale et religieuse par une tradition littéraire, nouvelle et séculaire".<sup>124</sup> Burton Watson, traducteur de *fu*, donne aussi une explication à partir des rites shamaniques qui rejoint les explications de Hawkes: "...le *fu* doit beaucoup aux chants des shamanes et aux chants de la religion populaire,

<sup>122</sup>-Ban Gu, *Histoire des Han*, op.cit., p.1756. Le caractère 風 doit être lu 諷 selon le commentaire. C'est cette lecture qui a été adoptée ici; ce caractère signifie: "donner des avertissements à mots couverts", selon le dictionnaire Ricci.

<sup>123</sup>-Voir aussi Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, Cambridge, Presses de l'Université Cambridge, vol.II, pp.132-139. Il discute des relations entre shamanisme et daoïsme. Voir aussi Isabelle Robinet, *Histoire du Taoïsme des origines au XIVe siècle*, Paris, Cerf, 1991, pp.42-43.

<sup>124</sup>-David Hawkes, "The Quest of the Goddess", AS, XIII(1967), p.72.

incantations lancées afin de faire descendre les divinités ou haranguer des esprits perdus ou errants..."<sup>125</sup>

Le shamanisme, transmis oralement, est un des éléments fondamentaux des *Odes du pays de Chu*. Les recherches actuelles ne permettent pas de préciser les éléments précis sur lesquels on peut se baser pour justifier une telle position, mais il reste que les voyages de Qu Yuan demeurent probablement un vestige des rites shamaniques dans lesquels la puissance du shaman se manifestait à travers ces évocations de voyages initiatiques. Sur le développement du *fu*, le shamanisme n'explique pas tout, ce qui fait dire à David Hawkes au sujet du développement du *fu* : "C'est un phénomène très compliqué qui ne peut être résolu de façon satisfaisante par une simple explication."<sup>126</sup> Cependant, les *itineria* et les *tristia* sont deux composantes des *Odes du pays de Chu* et elles seront ensuite utilisées dans le *fu* des Han, mais la signification même de ces composantes changera en passant d'une connotation encore religieuse avec les *Odes du pays de Chu* vers une sécularisation centrée autour de la personne de l'empereur.

-David Knechtges. Il exprime certaines hésitations concernant les origines du *fu* : "Un des problèmes les plus compliqués dans les études sur le *fu* est la relation générique entre cette anthologie, l'*Élégie de la séparation* en particulier et le *fu* à proprement parler de l'époque des Han de l'Ouest."<sup>127</sup> Cependant, pour Knechtges, les poèmes de Qu Yuan ont créé une tradition.<sup>128</sup> L'*Élégie de la séparation* tout en étant lyrique, " est transformée en une démonstration rhétorique,

---

<sup>125</sup>-Burton Watson, *Chinese Rhyme-Prose, poems in the fu form from the Han and the Six Dynasties*, Presses de l'université Columbia, 1971,p.2."The fuh...owes much to the shaman songs and chants of the folk religion, incantations empowered to call down deities or summon lost or ailing souls..."

<sup>126</sup>-David Hawkes, id., p.89:"(It is an) extremely complicated phenomenon which cannot be conveniently disposed of in a single formula".

<sup>127</sup>-David Knechtges,p.155. Le Li Sao ou *Elégie de la Séparation* est un des poèmes les plus importants et les plus influents du recueil."One of the most confusing problems in fuh (*fu*) studies is the generic relationship between this anthology, the Li-Sao in particular, and the fuh (*fu*) proper written in Western Han times."

<sup>128</sup>-Ibid. p.154.

axée sur la persuasion et l'éthique."<sup>129</sup> Il mentionne que les deux aspects, poétique et rhétorique, peuvent intervenir dans la même oeuvre. En effet, Qu Yuan tente de convaincre son roi du bien fondé de ses allégations: c'est lui qui a raison alors que le roi n'est entouré que de sycophantes.

Le terme de *tristia* relevé par Hawkes a été retenu par Knechtges qui analyse sa fonction comme suit: "...un moyen pour exprimer l'émotion de quelqu'un..."<sup>130</sup> Ce prototype du *fu* "...est dirigé premièrement vers une exploration personnelle de la moralité."<sup>131</sup> Knechtges conclut que l'*Élégie de la séparation* "est une composition faite pour être récitée ou déclamée, dont la fonction est avant tout politique, même s'il s'agit d'une expression hautement personnelle."<sup>132</sup> Mais le fait qu'elle est hautement personnelle retiendra l'attention des lettrés des Han et des Six Dynasties.

- **Huang Shengfa.** Il a présenté une traduction française de l'*Élégie de la séparation*. Sans s'être attardé longuement sur les origines du *fu*, il précise cependant que l'*Élégie de la séparation* est une oeuvre significative et très importante de la littérature de l'époque des Royaumes Combattants; elle eut beaucoup d'influence sur les générations suivantes et en particulier sur les textes du genre *fu* du début de la dynastie Han. Huang identifie Song Yu 宋玉 (vers 290-vers 223) comme étant un des successeurs immédiats de Qu Yuan. Voici un premier jalon qui nous mène vers le *fu* des Han et il établit ainsi une continuité entre les *Odes du pays de Chu* et le *fu* des Han car Song Yu, auteur de *fu* comme le *Fu sur le vent*, est vu par les critiques comme celui qui a continué à écrire dans la foulée de Qu Yuan en poursuivant le genre.

---

<sup>129</sup>-Id.p.161.

<sup>130</sup>-Id.p.163.

<sup>131</sup>-Id., p.163.

<sup>132</sup>-Id.p.164.



-Yves Hervouet. Il s'est interrogé sur les origines du *fu* et il en rattache les origines à des caractéristiques sociales des sociétés qui vivaient à l'époque des Royaumes Combattants. Pour lui, les *fu* des Han "...sont issus des divertissements des cours seigneuriales sous les Royaumes Combattants."<sup>133</sup> Comme il a circonscrit ses recherches au *fu* des Han, Hervouet s'est aussi interrogé sur les liens qui pouvait exister entre les premiers *fu* des Han et les textes qui possédaient déjà certaines caractéristiques du genre avant les Han.

A part les *Odes du Pays de Chu*, un autre texte qui nous reste de cette époque est aussi le premier à avoir été appelé *fu*. Inclus dans le *Xunzi* <sup>134</sup> 荀子 de Xun Qing (ou Xun Zi) 荀卿 (vers 298-238), il parle de cinq énigmes (la première porte sur le rituel, la deuxième sur la sagesse, la troisième sur les nuages, la quatrième: sur le ver à soie et la cinquième sur une aiguille). Ce texte fonctionne sous forme de questions-réponses. Cette forme se retrouve aussi dans les *fu* de Sima Xiangru 司馬相如(179-117), de remarquer Hervouet; ces questions-réponses " se retrouvent dans les antécédents de nos *fu* (*fu*). Siun K'ing (Xun Qing) nous en donne sans doute les meilleurs exemples".<sup>135</sup> Ils sont faits sous forme de dialogues qui viennent "des divertissements des cours seigneuriales sous les Royaumes Combattants"<sup>136</sup>. Cependant, Hervouet insiste plus ou moins sur le fait qu'il s'agit dans ce *fu* de descriptions d'objets ou de termes philosophiques et cet aspect descriptif est fondamental pour comprendre le *fu* des Han. Cette structure en forme de dialogues demeure pour Hervouet très appropriée pour tracer des liens entre les *Odes du pays de Chu* et le *fu* des Han, mais ce n'est pas le seul élément. La

<sup>133</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han, Sseu-ma Siang-jou*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p.137.

<sup>134</sup>-Xun Zi, éd. de Hatori Unokichi, *Somme des textes classiques chinois*, du chapitre 26 "Chapitre sur le *fu* 賦篇" Tokyo, Fusanbo, 1977, vol.18, pp.19-33.

<sup>135</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han, Sseu-ma Siang-jou*, op.cit. p.138.

<sup>136</sup>-Ibid., p.137.

tradition du *fu* des Han ne fut pas créée d'un seul coup, elle s'est bâtie peu à peu à partir de textes qui, somme toute, sont assez différents les uns des autres.

Hervouet parle aussi des " descriptions prolixes et très soignées dans leur style et leur vocabulaire" de textes tels que le "Rappel de l'âme 招魂", un des poèmes de Song Yu inclus dans les *Odes du pays de Chu* et il trouve que ces descriptions dans lesquelles se retrouvent "les points cardinaux, le haut et le bas, le palais, les femmes, les festins, la musique..."<sup>137</sup> rappellent les *fu* de Sima Xiangru.

-**Yu-kung Kao**. Il a rattaché les *Odes du Pays de Chu* à des éléments lyriques. Il précise que:

Le lien entre lyrisme et autobiographie, entre lyrisme et chanson de geste<sup>138</sup>, est peut-être le plus clair dans le grand poème "Rencontrant la tristesse",<sup>139</sup> qui est en fait ni un poème épique ni un poème narratif, comme plusieurs ont suggéré, mais plutôt un long poème lyrique, avec un certain nombre de passages lyriques inclus dans une structure narrative.<sup>140</sup>

Le narratif est encore ici une des caractéristiques du *fu* sur laquelle les critiques ne s'entendent pas. Le *fu* est-il narratif? ou descriptif? ou lyrique? Kao adopte ici une opinion plutôt nuancée en mentionnant que l'*Élégie de la séparation* n'est pas un poème narratif mais qu'il utilise une structure narrative. Le narratif est donc une composante importante de ce poème et cette caractéristique sera reprise dans les *fu* des Han.

-Pour **You Guoen** (1986)<sup>141</sup>, une précaution doit quand même être gardée lorsque l'on essaie de tracer une filiation entre Qu Yuan, Song Yu et les *fu* des Han. Il est clair que ces auteurs ont inspiré Mei Sheng et Sima Xiangru, mais, il

---

137-Id.p.143.

138-Le même sens que celui donné à la note 66 est ici gardé.

139-Ceci et une autre traduction de ce qui a été traduit dans la thèse par "Élégie de la séparation".

140-Yu-kung Kao, "Lyric Vision in Chinese Narrative Tradition: a Reading of Hung-lou Meng (Hong Lou Meng) and Ju-lin Wai-shih (Ru-lin Wai-shi)", op.cit. p. 232.

141-You Guoen est professeur à l'Université de Beijing.

s'agit de deux genres littéraires différents.<sup>142</sup> A cause de cela, la distinction se brouilla entre les *Odes du pays de Chu* et le *fu*.

Il est donc possible de remarquer à la lumière des explications de ces chercheurs que le lyrisme qui se dégage de l'*Élégie de la séparation* n'est pas le seul élément important des oeuvres de cette époque, l'élément narration et structure narrative importe aussi. Décrire les objets est également important et ceci est déjà exploité dès le premier *fu* qui nous reste, celui de Xun Qing. D'autres oeuvres continueront d'exploiter les caractéristiques des objets, comme le *Fu sur le vent*, de Song Yu. Ce type de *fu* deviendra très pratiqué par la suite <sup>143</sup>; il consiste à "décrire les objets" ou "chanter les objets" (*yong wu* 詠物). <sup>144</sup> Par contre, si dans l'*Élégie de la séparation*, le lyrisme de l'auteur est très grand, dans le *Fu sur le vent*, la voix lyrique de l'auteur est effacée, car ce poème fait davantage état de préoccupations philosophiques et peut-être aussi une critique indirecte à l'égard du roi. Ces préoccupations sont présentes dans les dialogues des Royaumes Combattants et apportent un autre élément pour expliquer le *fu* des Han.

## ii-Les dialogues des textes des Royaumes Combattants

(403-221 avant notre ère)

La persuasion au moyen d'artifices rhétoriques se retrouve généralisée dans les textes philosophiques des Royaumes Combattants ou dans les récits de batailles décrites entre autres dans la *Chronique de maître Zuo*.<sup>145</sup> Les conseils politiques,

<sup>142</sup>-You Guoen, Wang Qi, Xiao Difei, Ji Zhenhuai et Fei Zhengang, *Histoire de la littérature chinoise* 中國文學史, Hong Kong, China Book Press, 1986, p.76. You Guoen a écrit la partie de cet ouvrage concernant les début jusqu'à la fin des Han.

<sup>143</sup>-Ceci est mentionné dans l'introduction à la traduction de Burton Watson de ce *fu*, *Chinese Rhyme-Prose*, Presses de l'Université Columbia, New-York, 1971, p.21.

<sup>144</sup>-Ibid. p.21. Ici, c'est d'un phénomène naturel qu'il s'agit, le vent. Song Yu décrit deux types de vent, celui qui souffle au palais de l'empereur et celui qui souffle chez le peuple. Et le poème se termine abruptement ainsi. Le vent du peuple est malsain tandis que le vent qui souffle au palais est bienfaisant. Ceci pourrait être une critique indirecte d'un roi qui ne s'occupe pas assez de son peuple, pense Watson.

<sup>145</sup>-Ce texte est un devenu un classique; au début, c'était un commentaire aux *Annales des printemps et automnes* 春秋 de Confucius. Cependant, on ne sait de son auteur, maître Zuo.

ou de stratégie politique, sont prépondérants. Cette stratégie fonctionne sous forme de dialogues dans lesquels le lettré va sonder son prince de façon à savoir ce qui lui plaît. Avant de passer aux dialogues comme tels, certains extraits de ces textes dont les *Printemps et Automnes de maître Lü* 呂氏春秋 de Lü Buwei 呂不韋 (mort en 235), les *Mémoires historiques* 史記 de Sima Qian 司馬遷 (vers-145-vers-85) et le *Classique de maître Han Fei* 韓非子 de Han Fei 韓非 (mort en -233), complétés par un commentaire de Burton Watson donneront un aperçu du climat social de l'époque, climat qu'il est important de connaître afin d'évaluer l'impact de tels textes. Ces textes ont été compilés à différentes époques et se présentent comme des chroniques historiques de faits qui se sont passés sous les Royaumes Combattants. Ces textes montrent entre autres des moyens pour persuader les princes en leur suggérant des solutions pour régler les problèmes qu'ils avaient, et qui étaient surtout de nature conflictuelle, c'est-à-dire des conflits entre Etats limitrophes. He Peixiong considère que la structure des dialogues du *fu* des Han vient de la rhétorique des sophistes.<sup>146</sup> L'intégration de certaines caractéristiques discursives de ces textes dans le *Chuci* et les *fu* des dynasties Han est importante pour comprendre ses origines.

-**Climat social.** *Les printemps et automnes de maître Lü* <sup>147</sup> montre jusqu'à quel point peut aller l'art de la persuasion. Lü Buwei, afin de conquérir l'amitié d'un prince, lui indique les moyens à suivre. Persuasion, admonition, déploiement d'une argumentation subtile par indirection, sont tous des procédés pour gagner la faveur du prince dans une Chine remplie de petits royaumes indépendants, en lutte les uns contre les autres. Lü Buwei, l'auteur de ce recueil, a

---

<sup>146</sup>-He Peixiong, *A Study on the Fu of Hunts and Capitals in the Han Dynasties (206 B.C.-220 A.D.)*, thèse non-publiée de l'Université Oxford, 1968, p.89.

<sup>147</sup>-Ce texte a été commandé par Lü Buwei, un riche marchand, conseiller des princes de l'État de Qin; il les conseilla si habilement qu'il mena une existence très confortable auprès d'eux. Il devint même premier ministre de l'État de Qin. Ce texte est un résumé de la pensée de la fin des Royaumes Combattants et de toutes les techniques pour approcher et persuader un prince.

tellement bien réussi qu'il devint conseiller du plus puissant Etat du IIIe siècle avant notre ère, l'Etat de Qin, car il savait évaluer le moment propice:

Au moment où les arbres sont couverts de feuilles, on aura beau les ramasser tous les jours on ne parviendra jamais à en dépouiller les arbres, mais sitôt que descend la gelée d'automne, les forêts se dénudent en un clin d'oeil. Ce qui prouve que la difficulté d'une tâche tient moins à son immensité qu'aux circonstances."<sup>148</sup>

方葉之茂，終日采之而不知，秋霜既下，衆林皆羸。事知難易，不在小大，務在知時。

Ce texte donne une idée du type de persuasion: à partir d'une observation de la nature, l'auteur fait le parallèle avec la situation du fonctionnaire et du prince. Le moment propice est donc important pour ces gens; ils guettent ce moment et lorsque la conjoncture est favorable, ils se dirigent vers le prince et essaient de lui soutirer tout ce qu'ils peuvent. Si le moment n'est pas propice, il n'y a rien que l'on puisse faire et il vaut mieux se retirer. Ce thème du retrait sera repris de façon intéressante sous les Six Dynasties, mais il était présent dès cette époque. Persuasion et moment propice sont donc deux éléments fondamentaux de ces textes.

La quête du moment propice fit se développer une technique de la persuasion basée sur le raisonnement et les syllogismes, qui visait à influencer le prince dans ses agissements. De son côté, le prince avait aussi besoin de conseils pour réaliser ses projets; ainsi se mirent à proliférer une multitude de prétendus sages ou des diplomates itinérants (quelquefois des sycophantes) qui vendirent leurs services aux princes. Ces prétendus philosophes parcouraient le territoire afin de trouver une oreille attentive qui pourrait les écouter et une fois que le prince serait persuadé du bien fondé de leurs conseils, il les engagerait comme conseillers. *Les Mémoires*

---

<sup>148</sup>-Jean Lévi, *Dangers du discours*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1985, p.159. M.Lévi traduit des extraits du *Lü shi Chunqiu* mentionné précédemment. Le texte chinois vient de l'édition de Yang Jialuo 揚家駱, 呂氏春秋集釋, *Oeuvres expliquées des Printemps et automnes de maître Lü*, Ding Wen Shuju, Taiwan, 1973, pp.557-558.

*Historiques* 史記 de Sima Qian décrivent en ces termes la situation qui prévalait à cette époque :

On voit par là que les desseins pénétrants des sages au fond des palais, leurs discussions dans les Cours, le grand renom que veulent se donner ces gentilhommes qui font retraite au fond des cavernes dans les montagnes, qui sont intégristes au prix de leur vie, tout cela revient à quoi? A s'enrichir!... Paysans, artisans, marchands, commerçants qui amassent leurs gains, cherchent avant tout à augmenter leur bien et à devenir riches. Ce n'est que pour cela qu'on met en jeu tout ce qu'on sait et tout ce qu'on peut, sans jamais renoncer à un profit pour épargner sa peine.<sup>149</sup>

由此觀之, 賢人深謀於廊廟, 論議朝廷, 守信死節, 隱居巖穴之士設爲銘高者安歸乎, 歸於富厚也... 農工商畜張, 固求富益資也. 此有知盡能索耳, 終不餘力而讓財矣.

Le monde des Royaumes Combattants était rempli d'opportunistes prêts à s'enrichir à la moindre occasion. Un des philosophes des Royaumes Combattants, Han Fei, mentionne le pouvoir immense des mots utilisés par tous ces lettrés itinérants dans un autre texte important des Royaumes Combattants, le *Classique de maître Han Fei* 韓非子; il se place du côté du prince qui doit subir les assauts de tous ces gens: "Le prince est souvent séduit par ces projets et aveuglé par les mots. Ce sont là deux dangers auxquels il doit porter une attention particulière. 人主有誘於事者有壅於言者二者不可不察也."<sup>150</sup> Le pouvoir des mots est donc très important, tellement important qu'il est possible, en employant les bons mots, d'influencer les agissements du prince et de le manipuler facilement. Voici une explication moderne de la situation politique à cette époque:

A l'époque de Xun Zi la Chine était dominée par trois Etats puissants: Qi à l'est, Chu au sud et Qin à l'ouest. Au nord-est et au nord-ouest quatre ou cinq petits Etats, parmi eux l'Etat où naquit Xun Zi, l'Etat de Zhao,

<sup>149</sup>-Citée et traduit dans Léon Vandermeersch, *La formation du Légisme*, Paris, École Française d'Extrême-Orient, 1965, chapitre 129, pp.146-147. L'auteur y analyse en détails le climat social de cette époque. Le texte chinois est dans le SJ 129, p.3271.

<sup>150</sup>-Han Fei, *Han fei zi ji jie*, 韓非子集解 *Explications rassemblées du Han Fei Zi*, Taiwan, 1990, p.122.

vivaient une existence précaire en s'alliant à l'un ou à l'autre des Etats puissants. La vieille maison dirigeante de Zhou, qui jadis réclama la suzeraineté sur tous les Etats féodaux, était maintenant très peu significative, son territoire réduit à un tout petit Etat au centre de la Chine, ses anciens vases rituels et ses emblèmes d'autorité enviés par ses voisins, et en 249 avant notre ère la dynastie s'éteignit complètement.<sup>151</sup>

La situation précaire de la Chine de cette époque représentait une occasion idéale pour les lettrés en quête d'une situation meilleure et bien rémunérée de passer à l'action.

**-Primauté du dialogue.** Les activités de ces diplomates itinérants sont centrées sur la persuasion la plus efficace possible afin qu'ils puissent être employés par un prince. Cependant, ils veulent avant tout servir leurs propres intérêts. Dans ces textes, l'argumentation rhétorique, dans un souci de persuader, procède la plupart du temps par le dialogue. C'est souvent un roi et une des personnes de sa suite qui dialoguent(soit des conseillers ou des diplomates de passage venant des autres États). Ces textes, comme ceux de la *Chronique de maître Zuo*, montrent souvent un prince sur le point de se faire attaquer ou d'attaquer un royaume ennemi. Que faut-il faire? Des fonctionnaires sont invités à proposer leurs solutions et ils doivent alors persuader le prince par tous les moyens possibles que leur solution est la meilleure. D'après James Irving Crump,<sup>152</sup> les *Intrigues des Royaumes Combattants* 戰國策 présentent des exemples dans lesquels la persuasion au moyen des dialogues est l'élément fondamental. Ils pouvaient aussi servir de modèle pour les futurs rhétoriciens. Pour Crump, ces textes sont " le produit d'hommes qui étaient entraînés ou qui s'entraînaient eux-mêmes dans les techniques de la persuasion rhétorique".<sup>153</sup>Quoi qu'il en soit, les dialogues et à travers eux, la présentation des événements, tendent à influencer le

---

<sup>151</sup>-Burton Watson, *Hsün Tzu's basic writings*, introduction, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1963, p.3.

<sup>152</sup>-J.I. Crump, *Chan-kuo Ts'e* (Zhan Guo Ce), Oxford, Clarendon Press, 1970, p.15.

<sup>153</sup>-Ibid. p.15.

prince ou lui donner un conseil. Le texte suivant montre que des ministres peuvent servir leur propre intérêt, mais lorsqu'ils quittent un État, la ruine peut s'installer:

Un conseiller s'entretint avec le seigneur Chun Shen et dit: "Tang a commencé avec la région de Bo<sup>154</sup> et le roi Wu avec la ville de Hao<sup>155</sup>- les deux ne dépassant pas cent li (entre elles)- afin de s'approprier l'empire.<sup>156</sup> Maintenant Xunzi est un des plus valeureux de l'empire et Votre Seigneurie lui avez donné cent li (comme territoire) pour diriger. Votre serviteur se permet de penser que cela ne peut profiter à Votre Seigneurie. Qu'en pensez-vous?"-"Vrai", répliqua le seigneur Chun Shen et il envoya un messenger pour démettre Xunzi. Celui-ci s'en alla à Zhao où il fut nommé grand ministre. Le conseiller parla encore au seigneur Chun Shen et dit: "Dans les temps anciens, Yi Yin quitta Xia et vint à Yin; Yin fut prospère et Xia périt. Guan Zhong quitta Lu et vint à Qi; Lu s'affaiblit et Qi devint puissant. Peu importe où vivent ces sages, son seigneur est honoré et l'État est prospère. Maintenant Sunzi est un grand homme de l'empire. Pourquoi Votre Seigneurie l'a-t-il renvoyé?" Le seigneur Chun Shen répondit encore:"Vrai". Là-dessus, il envoya un de ses sujets pour demander à Sunzi à Zhao (de revenir). Sunzi fit parvenir une missive pour décliner (l'invitation) et dit:

" 'Un lépreux peut prendre un roi en pitié', ce proverbe montre peu de respect, mais vaut la peine que l'on y prête attention. Ceci veut dire que des dirigeants ont été assassinés ou ont péri. Si un dirigeant est jeune et fier de ses talents, mais n'a pas d'habileté à reconnaître la trahison, alors, ses grands ministres diviseront l'État et clandestinement, empêcheront les châtiments (de les atteindre). En conséquence, ils tueront les plus vieux, et installeront des plus jeunes et des plus faibles (à leur place). Ils élimineront l'héritier légitime et en installeront un qui ne l'est pas. Les *Annales des Printemps et Automnes* donne un avertissement et disent: 'Le fils du roi de Chu, Wei, visita Zheng et avant qu'il eut quitté ses frontières, il apprit que le roi était malade. Il revint donc pour s'enquérir de sa maladie, l'étrangla avec la cordelette de son chapeau et prit le trône.'<sup>157</sup> Cui Zhu<sup>158</sup> de Qi avait une belle femme et le duc Zhuang avait des relations avec elle. Cui Zhu prépara un corps de troupe et attaqua. Le duc Zhuang demanda qu'il partageât l'État avec lui mais Cui Zhu ne voulut pas. Le duc demanda alors qu'il puisse se suicider dans le temple de ses ancêtres, mais Cui Zhu ne voulut (toujours) pas. Le duc Zhuang se sauva. Lorsqu'il eut dépassé les murs extérieurs, il fut transpercé d'une flèche à la cuisse, il fut tué et on plaça (sur le trône) son frère cadet le duc Jing.

---

154.-Capitale des Shang.

155.-Capitale des Zhou occidentaux.

156.-Les Etats des Royaumes Combattants luttèrent entre eux pour obtenir l'hégémonie que détenait encore, nominalement, le pays de Zhou; mais celui-ci était si faible qu'il perdit tous ses droits de suzeraineté en 249. Voir Jacques Gernet, *Le monde chinois*, p.99. Voir aussi pp.67-80 pour une discussion sur les Royaumes chinois du IV-IIIe siècles av.J.C.

157.-Cet extrait n'est pas dans *Les annales des Printemps et Automnes* mais plutôt dans *La Chronique de maître Zuo*, Zhao 1.

158.-Ministre du duc Jing de l'État de Qi.



Voyons ce qui se passe présentement: Li Dui, commandant Zhao, affama Zhu Fu au palais Sha Qiu, (le garda) cent jours et le tua. Nao Chi, commandant Qi, arracha les tendons du roi Min et l'attacha à une poutre du palais où il mourut après une nuit.. Ce lépreux avec toutes ses plaies, bien qu'enflé et tuméfié, avec les organes malades, premièrement, par rapport à ce monde ancien, il n'est jamais étranglé avec une cordelette, ni blessé à la cuisse; ensuite, par rapport à des temps plus récents, on ne lui arrache jamais ses tendons et on ne l'affame pas jusqu'à la mort. Le dirigeant qui est assassiné ou meurt en ruines a le coeur plus chagriné et est plus ennuyé qu'un lépreux. Vu de cette façon, il est clair que: "Un lépreux peut prendre un roi en pitié".<sup>159</sup>

客說春申君曰:湯以亳武王以鄗,皆不過百里以有天下.今孫子天下賢人也,君籍之以百里勢,臣竊以爲不便於君.何如?春申君曰:"善".於是,使人謝孫子.孫子去之趙,趙以爲上卿.客又說春申君曰:"昔伊尹去夏,入殷,殷王而夏亡.管仲去魯,入齊.魯弱而齊強.夫賢者之所在,其君未嘗不尊國,未嘗不榮也.今孫子天下賢人也,君何辭之?"春申君又曰:"善".於是,使人請孫子於趙.孫子爲書謝曰:

"癘人憐王,此不恭之語也,雖然不可不審察也.此爲劫弑死亡之主言也.夫人主年少而矜材,無法術以之奸,則大臣主斷國,私以禁誅於己也.故弑賢長而立幼弱,廢正適,而立不義.春秋戒之曰:'楚王子,圍,聘於鄭,未出竟聞王病,反問病,遂以冠纓絞王殺之.因自立也.'齊崔杼之妻美,莊公通之.崔杼師其君黨而攻,莊公請與分國,崔杼不許.欲自刃於廟,崔杼不許.莊公走出,踰於外牆,射中其股,遂殺之而立其弟景公.近代所見李兌,用趙,餓主父於沙丘,百日而殺之.淖齒,用齊,擢閔王之筋懸於其廟梁,宿夕而死.夫癘腫胞疾,上比前世,未至絞纓射<sup>160</sup>;下比近代,未擢筋而餓死也.夫劫弑死亡之主也,心之憂勞,形之困苦,必甚於癘矣.由此觀之,癘雖憐王可也."<sup>160</sup>

Le texte commence avec des *exempla*<sup>161</sup> de l'antiquité pour montrer que le fait de faire confiance à des conseillers trop doués ou ambitieux peut amener la ruine de

<sup>159</sup>-Ce texte a été traduit en anglais par J.I.Crump, Chan-kuo T'se(Zhanguo Ce), op.cit., pp.268-269.

<sup>160</sup>-Chapitre "Chu 4" des *Intrigues des Royaumes Combattants* 戰國策, commentaire de Gao You 高誘 (fl.205-212), Taibei, Yi-wen Yinshuguan, 1974, pp.314-316. Ce texte fait partie de la section sur le roi Kao Lie 考烈 (262-238) de l'État de Chu.

<sup>161</sup>-Le mot *exemplum* est pris au sens que lui donnait déjà Anaximène: les *paradeigmata* sont des actions correspondantes par la ressemblance ou la différence à celles que l'on allègue; Anaximène en distingue deux sortes: les *paradeigmata* rationnels et les irrationnels; les premiers persuadent, alors

l'État. Se débarrasser des bons ministres peut entraîner la ruine, si on se base sur les précédents historiques rappelés dans ce texte. Les États de Xia et de Lu furent ruinés de cette façon. Lorsque Sunzi fut prié de revenir auprès du seigneur Chun Shen, il envoya une missive dans laquelle se retrouve aussi plusieurs précédents historiques. Il débute sa missive avec un proverbe: "un lépreux peut prendre un roi en pitié", un roi qui se laisse prendre par la trahison ou des propos séduisants mais sans fondements valables; un roi comme celui-là ne vaut pas plus qu'un lépreux. Un lépreux est plus chanceux que le dirigeant qui meurt de mort violente ou meurt ruiné. Mourir par trahison apporte une souffrance plus grande que d'être lépreux. C'est donc ici par des arguments clairs et très simples, mais qui font beaucoup d'impression par les contraires qu'ils mentionnent. (roi/lépreux ou encore les États: prospérité/ruine). Le texte étant présenté sous forme de dialogues, c'est un élément de plus qui renforce la persuasion en rendant la situation vraisemblable. Il y a deux niveaux de persuasion: un premier, c'est la persuasion du conseiller envers Chun Shen; un deuxième, c'est celle du conteur envers le lecteur.

Liu Xie appelle cette façon d'écrire la structure hôte-invité 客主.<sup>162</sup> Cette structure sera reprise dans le *fu* des Han, mais avant d'en parler, regardons les *Odes du pays de Chu*, composées à l'époque de cette conjoncture politique instable, et qui décrivent un prince rejeté par son roi. Cette conjoncture politique instable amenait beaucoup de changements en peu de temps. *L'Élégie de la séparation*, composée durant cette période instable, est typique de ce climat dans lequel les diplomates itinérants proliféraient.

Ces techniques raffinées de la persuasion: rappels d'exemples historiques, emploi d'un discours simple et efficace, analyse, par un conseiller, un diplomate

---

que les seconds dissuadent. Il en est de même pour les *exempla*. Cf. Jean Cousin, *Etudes sur Quintilien*, Amsterdam, Schippers, 1967, p.286.  
<sup>162</sup>-WXDL 2, p.134.

itinérant, de la situation avec laquelle est confronté un dirigeant et esquisse d'une solution, ont pénétré dans les *Odes du pays de Chu* et ont été conservées dans les *fu* de la dynastie des Han.<sup>163</sup> Sauf que dans *L'Élégie de la séparation*, le poète n'arrive pas à satisfaire les désirs du prince, il est rejeté et raconte sa peine. C'est le contraire d'une situation dans laquelle le diplomate itinérant triomphe de tout et cette situation malheureuse déclenche un lyrisme qui sera le sujet de bien des commentaires et de poèmes pendant toute la tradition classique. Voici un extrait de *L'Élégie de la séparation* (v.39-40, 89-92):

Le prince n'entend pas mon sentiment sincère  
il croit les calomnies et se met en colère...  
Hélas! Vraiment les gens médiocres sont habiles,  
S'opposent à la loi et n'en font qu'à leur guise.  
Ils recherchent le vice, rejettent la justice.  
S'acharner à tromper le roi est leur principe."<sup>164</sup>

荃不察余之中情兮  
反信讒而齎怒...  
固時俗之巧兮  
儷規矩而改錯兮  
背繩墨以追曲兮  
競周容以維度。

Ce texte ressemble aux textes philosophiques vus plus haut, sauf qu'il n'est pas présenté sous forme de dialogues. Le prince est entouré de diplomates itinérants, et c'est exactement le climat politique opportuniste qui est décrit dans ces textes. Qu Yuan a voulu exprimer sa frustration et son malheur à une époque qui est la même que celle décrite dans les *Intrigues des Royaumes Combattants*. Le contenu ressemble donc à ces textes, mais le poète donne ici libre cours à des sentiments qui originent dans la frustration engendrée par les instabilités politiques. Les premiers *fu* ont récupéré cette structure hôte-invité (par exemple les *Sept*

<sup>163</sup>-David Knechtges, Huang Shengfa, Wang Li, Yves Hervouet et He Peixiong en ont parlé, entre autres.

<sup>164</sup>-Huang Shengfa, *Qu Yuan et le Li Sao*, Beijing, Éditions en Langues Étrangères, 1985, pp.8 et 14.

*recommandations* qui seront discutées plus loin). *L'Élégie de la séparation* n' a pas cette structure, mais on y retrouve quand même l'angoisse de Qu Yuan rejeté par son prince, angoisse qui découle du même climat social. Ici, il ne s'agit pas de réussir en employant de bons conseillers: la situation est toute autre. Les sentiments sincères ne sont d'aucune utilité pour Qu Yuan, le moment opportun ne s'étant pas présenté; mais sa sincérité inébranlable l'emporte sur le reste et concourt à son malheur. Il n'arrive pas alors à saisir une conjoncture favorable, ce en quoi les diplomates itinérants et les opportunistes sont passés maîtres et il s'exclame (v.43-48):

O prince, que le ciel soit mon témoin:  
je ne travaille que dans ton intérêt.  
Puisqu'au début tu m'avais fait maintes promesses,  
Pourquoi les renier, pourquoi changer d'avis  
Je ne m'attriste pas de la séparation,  
Mais toujours de ce que tu changes d'opinion."<sup>165</sup>

指九天以爲正兮  
夫惟靈修之故也。  
初既與余成言兮  
後悔遁而有他。  
余既不難夫離別兮  
傷靈修之數化。

Et le prince change justement d'opinion à cause de conseillers plus habiles que lui. Qu Yuan a donc repris à sa façon et intégré les problèmes politiques de son temps à son lyrisme. Il ne s'agit pas ici d'une narration, sous forme de plainte dans laquelle le poète exprime sa peine. Et plus loin, il dit: "Qu'il est troublé ce monde, qui jalouse les sages, et prend plaisir à cacher la beauté, à louer la laideur. 世溷濁而不分兮好蔽美而嫉妒"<sup>166</sup>."<sup>167</sup>

<sup>165</sup>-Id.p.9-10.

<sup>166</sup>-Caractère alternatif pour 女石.

<sup>167</sup>-Qu Yuan, *L'Élégie de la séparation*, tr. de Huang Shengfa, *Qu Yuan et le Li Sao*, op.cit., p.36. Texte chinois, éd. Wang Fuzhi, op.cit., p.15.

Le désespoir de Qu Yuan face à un monde corrompu laissera des traces sur toute la tradition qui suivit. Mais le lyrisme qui se développe avec les *Odes du pays de Chu* s'estompera au profit d'autres valeurs, comme la proclamation des gloires de l'empereur.

## b) Les dynasties Han: le *fu* non lyrique

### i-Les premiers *fu* des Han: ceux de Jia Yi et Mei Sheng

De nombreux changements dans le *fu* se sont produits sous les Han de l'Ouest (-206-+8) et les Han de l'Est (25-220). Tout d'abord, ce fut la consécration du genre: les *fu* firent partie intégrante des festivités impériales. Plusieurs lettrés de l'entourage de l'empereur en composèrent. Sima Xiangru composa des *fu* qui sont encore aujourd'hui considérés comme les meilleurs exemples de la première phase du genre.

Deux types se manifestent, le premier, représenté par Jia Yi 賈誼 (200-168) et l'autre, par Mei Sheng 枚乘 (?-141). Yves Hervouet a identifié le *Fu sur le hibou* de Jia Yi (200-168), composé dans les tout débuts de la dynastie des Han de l'Ouest, comme le texte important qui assure une continuité entre les *Odes du pays de Chu*, le *Fu sur le vent* de Song Yu<sup>168</sup> et le *fu* des Han. Pour Hervouet, " il est cependant très différent du fou (*fu*) des Han, et très proche au contraire des poèmes de K'iu Yuan (Qu Yuan)."<sup>169</sup> Ce *fu* parle "...des considérations sereines sur la brièveté de la vie humaine et l'instabilité de toutes choses, où l'on remarque de nombreuses réminiscences de Tchouang-tseu (Zhuangzi)..."<sup>170</sup> Hervouet a donc, fort à propos, souligné la proximité du *Fu sur le hibou* à l'*Élégie de la séparation* plutôt qu'au *fu* des Han ainsi que la teneur philosophique qui se dégage de ce *fu*. Voilà le premier type, à teneur plutôt philosophique.

<sup>168</sup>-On se souviendra que Huang Shengfa avait identifié ce *fu* comme jalon important entre les *Odes du pays de Chu* et le *fu* des Han. Voir section 1.3 a) i.

<sup>169</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han: Sseu-Ma Siang-Jou*, op.cit., p.153 .

<sup>170</sup>-Ibid., p.154.

Le deuxième type a eu comme initiateur Mei Sheng, et il parle des festivités des cours princières. C'est alors que le genre commença à recevoir ses lettres de noblesse procurant des divertissements aux empereurs et aux princes. Ayant capté leur attention, le *fu* servit à la description de leurs activités et de leurs accomplissements: la description de leurs palais, de leurs parcs, de leurs jardins et de leurs chasses. Le *fu* à caractère orné ou épideictique<sup>171</sup> des Han fut alors merveilleusement adapté à cette fonction à cause de ces caractéristiques génériques propres qui sont d'éblouir en étalant la richesse du vocabulaire, et ainsi prédisposer l'empereur à écouter le message communiqué dans le *fu* qui est souvent de l'avertir d'un correctif à apporter à ses politiques.

Quelques explications sur la structure politique de l'époque aideront à comprendre dans quel milieu ce genre de *fu* s'est développé. Il correspondait alors au faste des activités centrées sur la personne même de l'empereur et en faisait partie intégrante. Même les empereurs en écrivirent et surtout l'empereur Wu 武帝 (son règne va de de 141 à 87), aida beaucoup à encourager la production de textes littéraires.<sup>172</sup> Des personnages provinciaux importants des Han de l'Ouest, comme le roi de Huai Nan, Liu An 劉安 (vers 179-122), ont aussi composé de nombreux *fu*.<sup>173</sup> Le *fu* faisait donc partie intégrante des activités de la cour.

---

<sup>171</sup>-D'après le *Grand dictionnaire Robert*, ce mot s'écrit "épidictique" ou "épideictique" et signifie "d'apparat", "démonstratif"; au niveau d'un genre littéraire, il signifie que le genre est "démonstratif". Le mot vient du grec *épideiktikos*, "d'apparat", "démonstratif". De *epi* "au-dessus" et *deiknumai* "démontrer". Pour O.B.Hardison, article reproduit dans Alex Preminger *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Presses de l'Université de Princeton, 8e édition 1990, p.247: "*Epidictic Poetry*" remonte à l'antiquité: "*From Aristotle on, rhetoric was divided into three parts, deliberative (political debate), judicial (legal argument), and epideictic (or demonstrative). The e. category was arbitrarily described as oratory in praise or blame of something, primarily for pleasure and edification of the audience.*" Le mot épideictique est donc bien adapté pour traduire le *fu* des Han, car dans celui-ci, on retrouve des éloges ou des blames.

<sup>172</sup>-Son *Fu sur le Dame Li* 李夫人賦 est préservé dans le HS.

<sup>173</sup>-Il reste un *fu* de lui préservé dans le HS, le *Fu sur le paravent* 屏風賦. Il aurait composé pas moins de 82 *fu* selon le HS 30. Cité dans Charles Leblanc, *Huai Nan Tzu, Philosophical Synthesis in Early Han Thought*, Hong-Kong, Presses de l'Université de Hong-Kong, 1985, p.149.

En plus de la cour des Han et de celle du roi de Huai Nan, il y avait encore au début de cette dynastie des petites cours indépendantes comme celle où Mei Sheng travailla: la cour des Liang. Le prince Xiao, deuxième fils de l'empereur Wen (180-157) dirigea le fief des Liang de 178 à 144 avant notre ère. L'idée des empereurs des Han de l'Ouest était de se débarrasser des gens qui dirigeaient auparavant ces fiefs, des nobles étrangers à la famille régnante des Liu. L'empereur pensait qu'une seule famille devait diriger les fiefs indépendants de l'État central, c'est pourquoi le fondateur de la dynastie, Liu Bang 劉邦 (206-195), installa neuf princes de sa famille à la tête de ces fiefs.<sup>174</sup> Le prince Xiao bâtit des parcs et des pavillons et y reçut beaucoup de lettrés.

Un grand nombre de textes du genre *fu* furent composés dans ces cours lors de festivités, mais ce qui nous reste aujourd'hui est peu par rapport à tout ce qui a été produit. Un des textes les plus importants de cette époque, ce sont les *Sept recommandations* (*Qi fa* 七發) de Mei Sheng, probablement composé lors du passage de l'auteur à la cour des Liang entre 157 et 144. Voici ce qu'en dit Hervouet:

Il est ...fort probable d'après la forme elle-même du poème(le *qi fa* )...que son poème (le *qi fa* ) est antérieur(aux *fu* de Sima Xiangru). Nous avons ici le dernier chaînon de la chaîne qui nous conduit aux fou(*fu*) de Sseu-ma Siang-jou (Sima Xiangru): il est son prédécesseur immédiat.<sup>175</sup>

Hervouet fait donc une affiliation directe entre Mei Sheng et celui qui le suit de très près, Sima Xiangru. La façon de présenter les recommandations à un prince sous forme de dialogue sera une des caractéristiques génériques du *fu* des Han. Liu Xie considère que cette structure dialoguée "hôte-invité" est celle des premiers *fu*.<sup>176</sup> Le prince Xiao Tong, dans ses *Sélections de littérature* 文選, range ce

<sup>174</sup>-Bai Shouyi, *Précis d'Histoire de Chine*, op.cit., p.144-145.

<sup>175</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han: Sseu-Ma Siang-Jou*, op.cit., p.158.

<sup>176</sup>-Liu Xie, *WXDL 2*, p.134.

texte dans une catégorie que lui-même a tiré du titre de ces pièces: les "sept"(genre basé sur sept caractéristiques)<sup>177</sup>; ce texte se rapproche des premiers *fu* de Sima Xiangru. Voici un bref résumé de ce *fu*: le prince héritier de l'Etat de Chu tombe malade et les gens de sa suite lui présentent à tour de rôle sept personnages qui essaient de le guérir, chacun à sa manière. (Le premier avec la musique, le second avec la nourriture, le troisième par un tour de chariot, etc...). Le dernier prétend guérir le prince en lui présentant des philosophes tels que Zhuangzi, Yangzhu et Mozi. Et aussitôt, le prince est guéri.

Ce texte dépasse en longueur tous les textes du genre *fu* qui le précèdent (474 vers dont plusieurs parties en prose alternent avec des parties versifiées) et cette caractéristique sera reprise dans le *fu* des Han. Il y a dans ce texte moins de particules *xi* 兮, (que l'on retrouve constamment à l'hémistiche dans les *Odes du pays de Chu*), un rythme plus libre qui le rapproche de la prose, et des rimes moins nombreuses.<sup>178</sup>

<sup>177</sup>-Les "sept" sont une des rubriques qui ont servi de classement à Xiao Tong. On y retrouve trois textes dont celui de Mei Sheng et un autre de Cao Zhi, "Les sept ouvertures" où l'auteur parle des moyens de persuader un reclus de retourner à la vie publique. WX, pp.474-486. Les "sept" sont considérés comme un sous-genre par Xiao Tong, compilateur du Wen Xuan. Cependant, le texte discuté ici ressemble davantage à un *fu*.

<sup>178</sup>-Id.p.160. L'emploi de cette particule *xi* 兮 a diminué avec le temps, son emploi fut moins fréquent vers la fin des Han et elle disparut sous les Six Dynasties. Elle vient des *Odes du pays de Chu* dans lesquelles elle a été employée de deux façons: une première où l'on retrouve une série du genre ---0--兮---0-- . La particule *xi* est donc au centre du vers, les traits horizontaux représentent les syllabes accentuées et les 0 un mot non-accentué. En voici un exemple avec le premier vers de l'*Élégie de la Séparation*: 帝高陽之苗裔兮朕皇考曰伯庸 . "Je suis de la prospérité du Roi Gao Yang, Mon père s'appelait Boyong."(texte et traduction de Huang Shengfa, pp.4-5.). La deuxième façon de l'employer est la suivante: ---兮---兮--- . Les Neuf Chants 九歌 sont construits de cette façon. En voici un exemple du premier de ces chants, *La Grande Unité, dieu du Ciel de l'Est* 東皇太一: 撫長劍兮玉珥 / 璆鏘鳴兮琳琅 . "Nous prenons le pommeau de jade de la grande épée/et nos pendentifs de jade se frappent et sonnent."(Le texte a été pris dans l'édition de Wang Fuzhi, 楚辭通釋, *Interprétations des Odes du pays de Chu*, Tr.faites à partir de celle de D.Hawkes, *The Songs of the South*, p.102.) Voici les deux types qui reviennent dans les *Odes du pays de Chu*. Sous les Han, son emploi reste assez fréquent. Zhang Heng dans le *Fu sur scruter l'obscur* 思玄賦 l'emploie: 仰先哲之玄訓兮雖彌高而弗違 "Je lève la tête vers les avis obscurs laissés par les anciens sages; bien qu'ils soient très haut, ils n'ont pas d'opposition."(WX 15, p.197. La seule traduction est de Erwin von Zach, *Die Chinesische Anthologie*, p.217.)



Ce texte présente déjà les hyperboles typiques du *fu* des Han comme: " Il s'agit sûrement de la plus triste (des musiques) du monde 此亦天下之至悲也 " (ligne 129) ou "Il s'agit sûrement des plus beaux chevaux du monde 此亦天下之至駿也 (ligne 177)"<sup>179</sup>. Un étalement de mots rares et de longues descriptions accompagne aussi ces hyperboles.

Le *fu* s'occupe donc de plus en plus de narrer et de décrire des activités dans lequel le prince agit comme figure centrale. Divertir signifiait ravir en faisant étalage d'érudition par l'emploi de mots rares, d'expressions hyperboliques et de longues énumérations. Ce sont ces préoccupations qui furent aussi l'objet des *fu* de Sima Xiangru. On y retrouvera l'atmosphère des cours princières et le but de divertissement déjà présent chez Mei Sheng. C'est ainsi que se sont constitués les premiers *fu*.

## ii-Les *fu* de Sima Xiangru: canonisation du *fu* non lyrique

Le *fu* tira son origine du *shi*, puis s'en écarta pour prendre un autre chemin; en décrivant les objets et en caractérisant les formes (apparences), son élégance ressemble aux sculptures et aux peintures. A ce qui est disparate et sans unité, il donne de l'éclat, il parle des choses ordinaires sans aucune retenue; son style joint la beauté aux normes (établies pour ce genre) et dans son langage, il réconcilie le beau et l'ordinaire.<sup>180</sup>

賦自詩出,分歧異派,寫物圖貌,蔚似雕畫.析滯必揚,言庸無隘,風歸麗則,辭翦美稗.<sup>181</sup>

<sup>179</sup>-Ceci est mentionné par Hans Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, New-Haven, Presses de l'Université Yale, 1976, p.207. Hans Frankel a aussi établi des liens entre Mei Sheng et Sima Xiangru. Le texte chinois est dans WX p. 475 et p.476.

<sup>180</sup>-Ce texte est l'envoi (*zan* 贊) du chapitre sur le *fu* (ch.8, *Eclaircissements sur le fu*, 註賦 de Liu Xie. L'envoi ou l'éloge est une sorte de panégyrique ajouté à la fin de chaque chapitre; ici, le texte vise à faire un éloge du *fu* en affirmant ses qualités principales.

<sup>181</sup>-WXDL 2, p.136, édition de Fan Wenlan. Traduction modifiée de celle de V.Shih, p.49.

Les aspects lyriques qui commençaient à se développer avec les *Odes du Pays de Chu* et les *fu* de Jia Yi allaient donc s'estomper sous les Han pour faire place à la description et la narration des gloires de l'État et c'est ici qu'il est possible de faire des liens avec la structure dialoguée des textes des Royaumes Combattants. Ceux-ci serviront de préambule à la narration et à la description des triomphes des empereurs. Sima Xiangru, Ban Gu, Yang Xiong 楊雄 (-53-+18) et Zhang Heng 張衡 (78-139) composèrent pour ce type de *fu*. Sima Xiangru est le premier lettré qui a composé des *fu* reconnus par la tradition comme des modèles du genre.

Sima Xiangru fit un séjour à la cour des Liang de 151 à 144 et il a, au même titre que Mei Sheng, bénéficié des tendances et des pratiques de ce milieu littéraire. Il est alors normal d'y trouver des liens, les deux poètes connaissant et exploitant à leur manière les mêmes tendances. Il ne faut donc pas trop insister sur le fait que les *Sept Recommandations* est antérieur et qu'il mène au *fu* des Han car il l'est de très peu. Cependant, Sima Xiangru poussa encore plus loin les expériences concernant le *fu* et il est possible d'affirmer que c'est vraiment lui qui consacra le genre par deux initiatives: 1° il fera des compositions qui resteront les modèles du genre épidéictique; 2° il officialisera ses *fu* en les récitant à la cour; ceux-ci feront partie des festivités, et en ce sens, il reprendra les activités déjà existantes dans les cours princières, satellites de la cour impériale.

Voici tout d'abord un exemple des descriptions détaillées qu'on y retrouve, tiré du *Fu sur le parc Shanglin* 上林賦 :

A sa gauche, Cangwu,  
 A sa droite, les limites occidentales;  
 La rivière de cinabre traverse au sud,  
 Le golfe pourpre la coupe au nord;  
 Ici commencent et finissent (les rivières) Ba et Chan,  
 Sortent et entrent (les rivières) Jing et Wei;  
 (les affluents), Feng, Hao, Lao et Jue,  
 Faisant des méandres et se croisant,

Se promènent entre elles.  
 Vastes et grandes, les huit rivières coulent séparément,  
 Dos à dos, chacune à sa façon.  
 A l'est, à l'ouest, au sud et au nord,  
 Elles courent et galopent en allant et venant.<sup>182</sup>

左	蒼	梧	右	西	極
丹	水	更	其	南	
紫	淵	徑	其	北	
絡	始	灞	澹		
出	入	涇	渭		
豐	鎬	潦	灃		
紆	餘	委	蛇	內	
經	營	乎	其	八	分
蕩	蕩	乎	乎	川	流
相	背	而	異	態	
東	西	南	北		
馳	驚	往	來		...

En général, les quatre points cardinaux sont mentionnés dans les *fu*, et certains termes relèvent de la topographie. L'auteur décrit les objets à la gauche et à la droite du parc. Sima Xiangru prend plaisir à décrire longuement tout ce qu'il y a à l'entour de lui, et ceci en des termes métaphoriques qui suggèrent le mouvement, comme par exemple les rivières qui sont comparées à des chevaux qui galopent et courent dans toutes les directions. Une fois qu'il aura décrit le parc, Sima Xiangru décrira la chasse, et en dernier lieu le festin qui la suit.

Les descriptions de cette sorte ne datent pas de Sima Xiangru. Un bref regard sur le *Classique de la poésie* montrera qu'un type de description était aussi employé, quoique n'ayant pas l'envergure de celles de Sima Xiangru:

Le prince Liu était tout dévoué à son peuple; il défricha les terres sur une vaste étendue en long et en large. Il observa les ombres (pour déterminer les points cardinaux), et s'éleva sur les crêtes des montagnes (pour considérer la contrée). Il examina les coteaux exposés au nord et ceux exposés au midi; il observa le cours des rivières. Son armée n'était que de trois légions. Il observa les endroits bas et les endroits élevés. Il partagea les terres et fixa l'impôt. Il examina la région située à l'ouest de la montagne, (la fit habiter et cultiver)...

<sup>182</sup>-WX 8, p.106.

篤公劉長  
 既溥景迺  
 既相其陰  
 觀其軍流  
 其田其隰  
 徹爲夕陽...<sup>183</sup>

Ce texte n'a certes pas l'ampleur des descriptions de Sima Xiangru, mais dans le *Classique de la poésie*, l'importance des détails topologiques existait déjà. Le prince réalise plusieurs travaux au cours de son règne après avoir observé certains détails géographiques. Ces odes chantent les exploits d'un prince qui est passé dans la légende, et elles ont été transmises oralement pendant longtemps avant d'être écrites. La préoccupation de décrire par des éléments topographiques les endroits concernés par la réforme du prince est à noter ici, de façon peut-être à donner plus d'emphase sur les faits racontés et montrer que le prince n'a rien épargné pour le bonheur de son peuple. On peut dire que des techniques descriptives existaient déjà, basées sur des détails topographiques, mais aussi les narrations des accomplissements des princes. L'objet n'est pas ici, comme chez Sima Xiangru, d'énumérer pour le plaisir de le faire de façon à ébahir l'auditoire.

Revenons à Sima Xiangru. Dans le *Fu sur le Seigneur Vacuité*, l'emphase mise sur la description est encore plus grande que dans le *Classique de la poésie* et elle occupe des séquences entières du texte (vv.50-100):

Dans ses montagnes, il y a...  
 (8 vers portant sur les qualificatifs :grandes, élevées, etc...)...  
 dans son sol, il y a...  
 (5 vers: cinabre, azurite, quartz, argent, ...)...  
 ses pierres sont:...  
 (4 vers: jade rose, aculithes,...)...

<sup>183</sup>-*Classique de la poésie*, poème intitulé "Chant sur le prince Liu", poème no.250, section "Odes pour les cérémonies solennelles大雅", édité par Bernard Karlgren (Gao Benhan) sous le titre *Explication des commentaires du Classique de la poésie par Gao Benhan* 高本漢詩經注釋, Taibei, 1972, p.867.

A l'est, il y a le jardin du basilic...  
 (4 vers: gingembre, angélique, persil, ...)...  
 au sud, il y a...  
 (4 vers: plaines, marches, larges marais, montagnes,...)...  
 dans les hautes terres sèches pousse:..  
 (2 vers: oseille, laîche,...) ...  
 dans les terres basses humides pousse...  
 (6 vers: bambou, blés aquatiques, lotus, herbes des fontaines,...)...  
 à l'ouest, il y a...  
 (4 vers: étangs clairs, sources jaillissantes, lotus,...)...  
 dans ceux-là (les étangs), il y a...  
 (2 vers: tortue, crocodile, alligator,...)...  
 Au nord, il y a un boisé ombragé:  
 ses arbres: ...  
 (5 vers: frêne, magnolia, saule vermillon, poivrier, cannelier,...)...  
 au faîte de ses arbres, il y a...  
 (2 vers: phénix, paon, simurgh, singe,...)...  
 sous ses arbres, il y a ...  
 (2 vers: tigre blanc, panthère noire, chat léopard,...)...  
 Et alors, ...<sup>184</sup>

其 山 則 ...  
 其 土 則 ...  
 其 石 則 ...  
 其 東 則 有 蕙 圃 ...  
 其 南 則 有 ...  
 其 高 操 生 ...  
 其 溼 則 生 ...  
 其 西 則 有 ...  
 其 中 則 有 ...  
 其 北 則 有 陰 林 ...  
 其 樹 ...  
 其 上 則 有 ...  
 其 下 則 有 ...  
 其 是 乎 ...<sup>185</sup>

De façon méthodique, le poète énumère ce qu'il voit: au nord...au sud... puis dans ses montagnes...ses terres basses... La circularité par rapport au parc est à noter ici: Sima Xiangru, narrateur omniscient, décrit les objets qui sont situés à partir du parc; ce parc constitue le centre de sa description et les objets décrits sont ordonnés par rapport au parc: à sa gauche... à sa droite... Il y a aussi un souci de

<sup>184</sup>-La traduction la plus récente est de David Knechtges, *Wen Xuan or Selections of Refined Literature*, op.cit., p.53-63.

<sup>185</sup>-Ibid., pp.102-103.

parallélisme dans ce texte, ce qui permet à Sima Xiangru d'ordonner sa description, entre autres, par des contrastes comme montagne/sol. Le mouvement est donné par ces particules introductives, qui introduisent des sections du texte qui, à leur tour, comprennent d'autres particules qui introduisent d'autres sections plus petites. Les vers intercalaires qui les composent comprennent tous quatre caractères, sauf les deux derniers vers de la section qui suivent la phrase: "à l'ouest, il y a..."; ceux-ci comportent six caractères et ils diversifient le rythme encore davantage. Ces signes coupent le texte, mais servent aussi à amorcer une nouvelle partie, en l'ajoutant aux autres. Un rythme s'installe donc ici, toujours amorcé par l'adjectif possessif *qi* 其 "son", "sa". Il y a donc retour répétitif de la même syllabe. Ce mouvement est à la fois régulier et varié.

La description possède aussi un cadre narratif dans lequel un visiteur décrit l'immense parc Yunmeng lors de sa visite au pays de Chu. Mais la narration est minimale. Elle est concentrée dans l'introduction en prose. Les descriptions amènent cependant autre chose que la seule description pour le plaisir de décrire. Le poète en profite pour glisser quelques phrases moralisantes. Dans le *Fu sur le Parc Shanglin*, Sima Xiangru, dans une section finale en prose, s'indigne de la grandeur des parcs des deux royaumes de Qi et de Chu:

En regardant selon cette perspective, n'est-ce pas que les actions du pays de Qi et de Chu sont indignes d'admiration? Leurs territoires ne dépassent pas mille li, mais leurs parcs en occupent neuf cent. Cela signifie que la végétation ne peut pas être nettoyée et que le peuple n'a rien à manger...<sup>186</sup>

從此觀之，齊楚之事豈不哀哉。地方不過千里而囿居九百。是草木不得墾辟而人無索食也。

---

186.-WX 9, p.113.

Ces remarques eurent de l'effet car il est dit un peu plus loin dans le même texte que le roi arrêta ses chasses et donna la permission au peuple de se divertir dans ses jardins et ses parcs. Sima Xiangru fait remarquer que le bien du peuple est important; ces conseils sont adressés à l'empereur mais d'une façon indirecte, par l'intermédiaire des rois de Chu et de Qi. Yves Hervouet commente ainsi la fin du poème: " si l'empereur ne peut se permettre d'abuser des plaisirs de la chasse, combien moins encore les rois de Ts'i (Qi) et de Tch'ou (Chu) ne peuvent-ils se permettre de rivaliser l'un avec l'autre par le faste de leurs chasses?"<sup>187</sup>

Si la description semble être prépondérante, les narrations servent de cadre et elles ont une place fondamentale dans le *fu* de Sima Xiangru. Elles étaient déjà utilisées par Qu Yuan. Au lieu d'en rester là et de se plaindre, et conscient de l'impossibilité d'arriver à une solution, Qu Yuan entreprend alors un voyage céleste qui reprend les voyages initiatiques des shamanes. Voici un extrait de l'*itineraria* tiré de l'*Élégie de la séparation* (v.185-186, 189-190, 193-194, 201-202) :

Un matin, je pris le départ de Cangwu<sup>188</sup>,  
 Et j'arrivai à Xianpu<sup>189</sup> le soir même...  
 J'ordonnai à Xihe<sup>190</sup> de ralentir sa marche,  
 D'aller tranquillement même en vue de Yanzi...  
 Je laissai boire mon cheval à Xianchi,<sup>191</sup>  
 Et mon phénix se reposer à Fusang...<sup>192</sup>  
 Je donnai l'ordre au phénix de s'envoler,  
 Et qu'il continue sans cesse, jour et nuit.

朝發軔於蒼梧兮  
 夕余至乎縣圃...  
 吾令羲和弭節兮  
 望崦嵫而勿迫...

<sup>187</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han: Sseu-Ma Siang-Jou*, Paris, op.cit., p.286.

<sup>188</sup>-Il s'agit d'un désert lointain selon le commentaire de Wang Fuzhi, p.13.

<sup>189</sup>-Le commentaire de Wang Fuzhi donne comme explication que c'est la montagne sainte, en Extrême-Occident, par laquelle l'on monte au paradis.

<sup>190</sup>-C'est le cocher du soleil, selon Wang Fuzhi, *ibid.*, p.13..

<sup>191</sup>-Wang Fuzhi explique que c'est le lieu où le soleil se baigne, *id.*p.14.

<sup>192</sup>-Le même commentateur explique que c'est l'endroit où le soleil se lève, *id.*p.14.

飲余馬於咸池兮  
 總余轡乎扶桑...兮  
 吾令鳳鳥飛騰兮  
 繼之以日夜。<sup>193</sup>

Dans cet extrait, Qu Yuan énumère les endroits visités lors de son voyage initiatique. Ce voyage mentionne des lieux imaginaires, mythiques, hérité des *itinenaria* des voyages célestes shamaniques. Sima Xiangru utilisera les narrations de randonnées célestes naguère employées par Qu Yuan, mais en les développant davantage. Le *Fu sur le grand homme* 大人賦 raconte les périples de ce personnage imaginaire:

吾欲往乎南嶺，  
 歷唐堯於崇山兮，  
 過虞舜於九疑...  
 偏覽八紘而觀四荒兮，  
 渡九江而越五河，  
 經營炎火而浮弱水兮，  
 杭絕浮渚而涉流沙。

"Je désire me rendre aux rivages du Sud"(dit le grand homme).  
 Il visite T'ang-Yao(Tang Yao) sur le mont Tch'ong(Chong)  
 Et Yu-Chouen(Yu Shun) sur les cimes du Kiou-yi(Jiu Yi)...  
 D'un regard circulaire, il inspecte les huit pôles et les quatre déserts;  
 S'éloignant toujours, il traverse les neuf fleuves et franchit les cinq rivières.  
 Il fait un périple sur le mont des Flammes, puis vogue sur le fleuve Jo(Ruo);  
 Il s'embarque sur les îles flottantes pour traverser les sables mouvants.<sup>194</sup>

Alors qu'il y avait une voix personnelle, celle du poète, dans l'*Élégie de la séparation*, ici la voix du poète est totalement absente. Sima Xiangru raconte des aventures qui n'ont rien à voir avec lui-même. Dans le *Fu sur le parc Shanglin*, c'était la même chose, tout était vu à partir de la centralité du parc. Cependant, même si sa voix est complètement absente de ce genre de *fu*, Sima Xiangru a

<sup>193</sup>-Qu Yuan, *L'élegie de la séparation*, éd. de Wang Fuzhi, *Interprétations des Odes du pays de Chu*, op.cit., p.13. La traduction de Huang Shengfa a été conservée ici, *Qu Yuan et le Li sao*, op.cit., pp.26-28.

<sup>194</sup>-Yves Hervouet, *Le chapitre 117 du Che-ki(Shi Ji)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pp.194 et 196. Le texte chinois est dans le SJ 117, p.3059-60.



repris les voyages rituels des shamanes, tels que nous les retrouvons chez Qu Yuan, mais il les a transformés et augmentés considérablement en accumulant un grand nombre de caractères rares à connotation hyperbolique et en divisant en séquences multiples les parties descriptives. (Par exemple, "ses arbres...", ensuite, "ses oiseaux..."). On se rend compte ici qu'il narre le voyage en décrivant ce qu'il voit et dans cet extrait narration et description s'entrecourent. Voici un extrait de la narration d'une chasse royale, du *Fu sur le seigneur vacuité* 子虛賦:

王 駕 車 千 乘  
 選 徒 萬 騎  
 田 於 海 濱  
 列 卒 滿 澤  
 罟 罔 彌 山...

Le roi de Qi s'avance avec mille chariots,  
 après avoir sélectionné 10 000 cavaliers pour l'accompagner  
 afin de chasser sur les bords de la mer;  
 les rangées d'hommes remplissaient les terres basses,  
 leurs filets et leurs pièges couvraient les montagnes...<sup>195</sup>

Sima Xiangru y évoque l'immensité de la foule qui s'avance pour aller chasser. La présence de la montagne accroît cette impression d'immensité. Les déplacements des empereurs deviennent le sujet des *fu*. Le voyage imaginaire de Qu Yuan s'est également transformé pour devenir un voyage sur terre sous les dynasties Han (randonnées des empereurs, leurs chasses, etc...) et l'aspect *tristia* est disparu, seul l'aspect *itineraria* a été conservé, que ce soit un voyage céleste ou terrestre.

A la suite de ces observations, voici quelques remarques sur le *fu* des Han:

1° La randonnée céleste des rites shamaniques fut reprise par Sima Xiangru qui la transforma en *fu* épideictique; par contre, ces randonnées deviennent surtout terrestres. Ces *fu* ont une structure "hôte-invité".

---

195.-WX 7, p.102 et SJ p.3003.

2°la voix lyrique telle que définie dans la présente thèse s'est tue. Le caractère de ces *fu* est impersonnel; ils sont dédiés à l'empereur et sont faits pour lui plaire.

3°Quoique non-lyriques, ces *fu* avaient pour but de divertir. Un certain message, sous forme d'admonition, était habituellement placé à la fin du *fu*.

4°cette poésie comprend des sections descriptives et narratives, mais davantage descriptives que narratives. Voici en quels termes Hervouet les caractérise:

"Le Fou (*fu*) sur la chasse impériale est avant tout une description. Description de paysages, montagnes, plaines ou vallées, torrents, marais ou lacs, description de pierres, de plantes et d'animaux: leur énumération est aussi une forme de description et chaque nomenclature est suivie d'une peinture de l'aspect que revêtent les objets ou êtres vivants énumérés. Même lorsqu'il ne s'agit plus du parc de chasse lui-même mais de la chasse qui y est menée avec ses divers épisodes, nous avons encore plutôt une description qu'une narration".<sup>196</sup>

Mais Hervouet se rend compte qu'il y a autant de narrations que de descriptions dans le *fu* et que le partage entre les deux n'est parfois pas facile à faire, tellement les deux sont intimement liées. Au cours de la thèse, nous verrons comment les deux vont varier.

De concert avec Hervouet <sup>197</sup>, il est donc possible d'affirmer que Sima Xiangru est le véritable créateur du *fu*. Il s'agit en fait de la création et de l'officialisation d'un *fu* standard, celui-là même qui allait être contesté par la suite, mais qui allait servir de modèle pour des siècles à venir. C'est ce type de *fu* qui a créé un horizon d'attente chez les lecteurs traditionnels qui lurent des *fu* composés après Sima Xiangru, s'attendant à y trouver plusieurs des caractéristiques présentes chez lui.

Voici le commentaire de Liu Xie sur le *fu* des Han:

Les *fu* sur les thèmes des capitales, palais, parcs ou chasses, de même que ceux qui décrivent des voyages et expriment des intentions, sont tous des textes dont

<sup>196</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han: Sseu-Ma Siang-Jou*, op.cit, p.429.

<sup>197</sup>-Pour une analyse détaillée de ces *fu*, voir le chapitre V, id. pp.201-302.

la fonction est de définir les limites d'un Etat et de marquer les divisions des terrains; en d'autres mots ces textes influencent la justice publique et la glorification (de l'Etat) y est très importante. Alors ils commencent par une préface sous forme de guide et terminent par des considérations logiques d'ordre général.

夫京殿苑獵, 述行序志, 並體國經野, 義尚光大, 既履端於倡序, 亦歸餘於總亂.<sup>198</sup>

Concentrés sur le dirigeant, sur l'Etat et ses problèmes, les lettrés qui les écrivent ne parlent pas de leurs préoccupations personnelles. Les descriptions topographiques sont abondantes, mais l'aspect lyrique y est réduit à néant. Tout ce qu'on y retrouve, c'est le choix que le lettré peut faire dans les recommandations à l'empereur à la fin du poème. Elles ne touchent pas le poète, sinon que son opinion pourra aller dans le sens des revendications qu'il formule. L'impulsion donnée au *fu* par Sima Xiangru allait continuer avec des *fu* sur les chasses, thème déjà abordé par lui dans le *Fu sur le parc Shanglin*, mais un autre thème allait également prendre de l'ampleur, les *fu* sur les capitales.

### iii- Les *fu* des chasses et des capitales: à l'antithèse du lyrisme

Avec Sima Xiangru et les poètes des Han qui suivirent, ce furent surtout les thèmes des chasses et des capitales qui captèrent la faveur des lettrés. Ce type de *fu* fut très apprécié sous les Han. S'il n'a pas donné au *fu* lyrique (qui commencera à se développer vers la fin des Han) beaucoup d'éléments thématiques, en revanche, c'est par sa forme qu'il influença ce dernier.<sup>199</sup> Ce type de *fu*, arrivé à maturité, continua d'être encore privilégié des empereurs. Dans les *fu* des capitales, le cadre narratif est habituellement le même d'un *fu* à l'autre et ceci rappelle la structure hôte/invité: un personnage demande à un autre personnage ce qu'il pense de la capitale et l'autre personnage en profite pour la décrire dans sa réponse. Le cadre

<sup>198</sup>-WX 10, p.135; tr. modifiée de V. Shih, p.47.

<sup>199</sup>-Tao Qiuying, *Étude historique du fu des Han*, op.cit., p.189.

narratif amorce donc un court dialogue qui rapidement s'estompe et laisse la place à la description. Dans sa description, le narrateur inclura tout ce qu'on y retrouve: les palais des empereurs, leurs parcs, leurs jardins, leurs pavillons et leurs terrasses.

Un des premiers *fu* composés sur ce thème ne subsiste qu'à l'état de fragments, c'est le *Fu de la capitale de Shu* 蜀都賦 de Yang Xiong 楊雄 (-53-+18), mais c'est pour Knechtges, "le premier panégyrique d'une ville dans la littérature chinoise."<sup>200</sup>

Ce *fu* servit de modèle à plusieurs autres qui furent écrits sous les Han et à cet égard, la contribution de Ban Gu est davantage significative, vu que ses *fu* sur les capitales ont été conservés au complet. Son *Fu des deux capitales* 兩都賦<sup>201</sup> écrit en 66 de notre ère est une oeuvre importante et demeure une des plus connues. Il sera suivi entre autres par le *Fu de la capitale de l'ouest* 西京賦 et le *Fu de la capitale de l'est* 東京賦 de Zhang Heng, écrits en 107 et par le *Fu de la capitale du sud* 南都賦 en 110, du même auteur.<sup>202</sup> Ces oeuvres sont très longues et seront sans cesse citées dans les commentaires et autres textes de critique littéraire durant toute la tradition classique. Ban Gu dans le *Fu des deux capitales* opte pour Chang An 長安, capitale des Han de l'Ouest (-206-+24), et exprime sa sympathie pour cette ville par des termes emphatiques, ornés et par des descriptions élaborées. Lorsqu'il parle de la capitale de l'est, Luoyang 洛陽, capitale des Han orientaux (25-220), sa stratégie consiste à utiliser des termes plus ordinaires, plus ternes, moins emphatiques, de façon à évoquer l'aspect austère de cette ville par rapport à Chang An. Ce *fu* explique certaines décisions officielles qui eurent un grand retentissement à son époque. Les procédés de composition sont axés sur

<sup>200</sup>-David Knechtges, *Yang Shyong, the fuh and Hann Rhetoric*, op.cit., p.316.

<sup>201</sup>-Il a écrit entre autres le *Fu des deux capitales* 兩都賦 qui décrivent de la capitale de l'ouest, Chang'an, capitale des Han de l'Ouest (-206-+8) et la capitale de l'est, Luoyang, capitale sous les Han de l'est (24-220), WX *juan* 1. Je n'ai pas parlé de ces *fu* dans cette thèse.

<sup>202</sup>-Ces *fu* de Zhang Heng se retrouvent aussi au WX *juan* 1.

l'attention toute particulière qu'il portait envers Chang An. Pour lui, ce fut une mauvaise décision de déplacer la capitale de Chang An vers Luoyang. Rappelons aussi que ces deux descriptions sont faites sous forme de dialogues: un personnage est associé à chaque ville et raconte l'apparence extérieure de chacune et les activités qui s'y passent.

Les *fu* des chasses impériales remontent à Sima Xiangru. La deuxième partie du *Fu sur le parc Shanglin* raconte la chasse et c'est celui-ci qui sert de modèle au *Fu sur la chasse au gibier à plumes* 羽獵賦 de Yang Xiong en 11 avant notre ère. A la suite de ces deux *fu*, Zhang Heng écrivit aussi le sien en 123; il a le même titre que celui de Yang Xiong. Malheureusement ce *fu* ne subsiste qu'à l'état de fragments. Dans tous ces *fu*, la chasse avec tout son déploiement, ses stratégies et ses armes, est le prétexte idéal pour le poète de décrire la chasse avec des mots rares et en utilisant l'hyperbole.

Avec Sima Xiangru et les poètes qui suivirent, critiquer est aussi un aspect de ces *fu*; même si ces critiques sont faites de façon indirecte, elles sont efficaces. Levy pense que les *fu* des Han servaient " à critiquer le surplus d'extravagance."<sup>203</sup> Tao Qiu Ying précise que "la caractéristique du *fu* des Han c'est d'adresser des remontrances à mots couverts 漢賦的特色是諷諫."<sup>204</sup> Ce qui revient à dire que critiquer ouvertement n'était pas la meilleure façon. Décrire les grandeurs des Han revenait à les critiquer de façon indirecte, soit de façon ironique, comme le mentionne Levy, ou soit en les décrivant simplement, de façon qu'à la lecture, l'exagération ressorte avec éclat.

Ces *fu* n'apportent rien au lyrisme tel qu'il se constituera sous les Six Dynasties mais le fait que le genre ait été pratiqué pendant une période relativement longue (durant tout le règne des Han), a créé un horizon d'attente et Sima Xiangru a

<sup>203</sup>-Dore Levy, *Chinese Narrative Poetry*, op.cit., p.48.

<sup>204</sup>-Tao Qiu Ying, *Étude historique sur le fu des Han*, op.cit., p.188.

contribué en grande partie à l'élaboration de cet horizon. La longueur de ses *fu*, les particules introductives aux sections descriptives ou narratives, héritées des textes des Royaumes Combattants, furent repris dans le *fu* des Han, puis dans celui des Six Dynasties.

Avant de s'affirmer avec force comme poésie lyrique sous les Six Dynasties, le *fu*, véhicule des fastes des empereurs, allait être contesté.

#### iv-Yang Xiong et le rejet du genre

Peu de temps après que les *fu* de Sima Xiangru étaient devenus célèbres<sup>205</sup>, le genre lui-même fut contesté par Yang Xiong. Les *fu* de Yang Xiong (-53-+18) demeurent épideictiques. Un critique moderne, Gong Kemaο, le voit comme le plus illustre compositeur de *fu* de la fin des Han Occidentaux.<sup>206</sup> Liu Xie raconte qu'il appréciait beaucoup les *fu* et qu'il se plaisait à en réciter: "...Zi Yun (Yang Xiong) gagna sa réputation de perspicacité par son talent pour réciter mille *fu* ..." (子雲銳思於千首).<sup>207</sup> Cependant, l'aspect divertissement des *fu* de Yang Xiong semble aller davantage dans le sens de la remarque de Levy, à savoir qu'ils critiquent une extravagance non-nécessaire.<sup>208</sup>

Dans le *Fu sur le palais des Sources Douces* 甘泉賦, une description de l'endroit où sont accomplis les sacrifices officiels est donnée; mais cet endroit changea à l'époque de Yang Xiong<sup>209</sup> et ceci suscita un tollé de protestations de la part des lettrés dans l'entourage de l'empereur. Yang Xiong, pour sa part, s'opposa à l'ostentation avec laquelle ces sacrifices étaient effectués et il écrivit ce

<sup>205</sup>-Les *fu* de Sima Xiangru datent d'avant -118 ou -117, date de sa mort, et ceux de Yang Xiong se situent autour de l'an 0.

<sup>206</sup>-Gong Kemaο, op.cit., p.142.

<sup>207</sup>-Liu Xie, WXDL, éd. Fan Wenlan, p.672; tr.par V.Shih, p.237.

<sup>208</sup>-David Knechtges, *Yang Shyong (Yang Xiong), the fuh (fu) and Hann (Han) Rhetoric*, op.cit., p.264.

<sup>209</sup>-La Montagne des Sources Douces était l'endroit choisi par l'empereur Wu en -113 pour les sacrifices à la Grande Unité. En -31, l'empereur Zheng abolit les sacrifices à cet endroit et choisit plutôt les banlieues de la capitale. En -16, voyant qu'il n'avait pas d'héritier, il décida de retourner faire les sacrifices à la Montagne des Sources Douces. Pour plus d'information, voir David Knechtges, *Wen Xuan or Selections of Refined Literature*, op.cit., p.16 sq.

*fu* pour commémorer le sacrifice, certes, mais aussi pour protester contre cette tendance. L'opulence de ces sacrifices est tellement grande et Yang Xiong y accorda une telle importance qu'il est difficile de ne pas y déceler une certaine ironie. Peut-il y changer quelque chose? Probablement pas, mais le *fu* servait néanmoins à exprimer les griefs du poète. En ce sens, une opinion personnelle qui se rapproche d'un des éléments du lyrisme se dégage de ces *fu*: non le résultat d'élaborations sur la vie personnelle, mais l'expression de convictions sur une situation donnée, mais extérieure au poète. L'avis donné peut être personnel, ou c'est peut-être aussi le reflet d'un groupe de personnes, cela n'est pas précisé; il ne s'agit pas encore du *fu* lyrique; cependant, on peut discerner ici que le poète s'implique en donnant libre cours à la description de l'ostentation avec laquelle l'empereur accomplit les rites, et dans le but avoué d'exprimer son désaccord. Gong Kemaο est de cet avis: "La nature du talent de Yang Xiong dans ses *fu* est souvent de montrer ce que les humains méprisent 揚雄賦的藝術性也常爲人所鄙棄."<sup>210</sup>

Le *Fu de He Dong* 河東賦, du même auteur, écrit aussi à l'occasion de sacrifices, à la terre cette fois-ci, dans la commanderie de Hedong, décrit presque exclusivement la promenade de l'empereur après les sacrifices. C'est un *fu* très court comparé au *Fu des sources douces*, mais typique du *fu* des Han parce qu'il est centré sur la personne de l'empereur. Yang Xiong a donc participé au développement de ce genre en écrivant des *fu* sur les sujets à la mode de son temps, mais pas uniquement ceux-ci. Dans le *Fu sur le vin* 酒賦<sup>211</sup> l'aspect persuasif a aussi été exploité. Il est clairement indiqué par Yang Xiong dans l'introduction en prose de son *fu* que c'est pour critiquer et avertir l'empereur Cheng成 (33-7), qui aimait un peu trop le vin.

<sup>210</sup>-Gong Kemaο, *Études sur le fu des Han*, op.cit. , p.113.

<sup>211</sup>-Le texte de ce *fu* est dans le HS92.

Après avoir pratiqué le *fu* avec autant de verve et de succès que l'avait fait Sima Xiangru auparavant, Yang Xiong changea d'avis et rejeta ce genre. La position de Yang Xiong est clairement énoncée dans ses *Propos Modèles* 法言:

Quelqu'un me demanda: "Lorsque vous étiez jeune, monsieur, n'aimiez-vous pas écrire des *fu* ?" Yang répondit: "Oui, lorsque j'étais enfant, je prenais au sérieux le fait de sculpter des insectes et couper des caractères de style sigillaire." Il hésita et dit: "Mais un homme adulte ne doit pas faire ces choses-là."

Quelqu'un demanda: "Mais le *fu* ne peut-il pas être utilisé pour faire une critique par des moyens indirects? Yang dit: "Critiquer par des moyens indirects? Si l'on critique par des moyens indirects, on doit s'arrêter là. Si l'on n'arrête pas là, je crains que cela ne renforce le comportement de ce que l'on critique."

Quelqu'un d'autre demanda: "Mais est-ce qu'il n'a pas la beauté intriquée d'un mince tissu de soie (ressemblant à) un brouillard?" Yang dit: "C'est seulement une teigne dans le tissu d'une brodeuse."<sup>212</sup>

或問: 吾子少而好賦? 曰: 然, 童子彫蟲篆刻. 俄而曰: 壯夫不爲也. 或曰: 賦可以諷乎? 曰: 諷則已不已吾恐不免於勸也. 或曰: 霧縠之組麗. 曰: 女工之蠶矣.<sup>213</sup>

Vu que le *fu* emploie des mots rares, emphatiques et qu'il utilise des expressions hyperboliques, il est sujet à une excessivité dans l'ornementation et c'est là ce que condamnait Yang Xiong. Ayant réfléchi sur la signification du *wen* 文 "la littérature",<sup>214</sup> Yang Xiong a été préoccupé par le fait que le texte littéraire devait refléter un juste milieu idéal situé entre deux valeurs, la première, la "substance" (*zhi* 質) et la deuxième, la "forme" ou "ornementation" (*wen* 文). Le *fu* présentant un déséquilibre de ces deux valeurs, il fut donc controversé dès l'époque de ses heures de gloire par Yang Xiong. Cependant, au lieu de s'éteindre comme aurait pu l'avoir souhaité Yang Xiong, le *fu* continua d'être pratiqué avec

<sup>212</sup>-Traduit par Knechtges, *Yang Shyong (Yang Xiong), the fuh (fu) and Hann (Han) Rhetoric*, op.cit., p.365. La traduction française a été modifiée.

<sup>213</sup>-Yang Xiong, *Propos Modèles*, texte édité dans Hui Yongyi 會永義 et Ke Qingming 柯慶明, *中國文學批評資料彙編 Groupe de documents pour une critique littéraire chinoise*, Taibei, Chengwen, 1978, p.89.

<sup>214</sup>-En effet, à cette époque commençait à prendre forme l'idée de littérature comme entité distincte débarrassée de sa connotation morale.



des représentants illustres comme Ban Gu et Zhang Heng. Le *fu* était un genre littéraire trop important pour qu'un seul lettré puisse le discréditer d'un seul coup. Faisant partie des divertissements des empereurs à la même époque où Yang Xiong essayait de le biffer d'un trait de plume, le *fu* allait continuer à être pratiqué; mais s'il en était resté là, le *fu* se serait éteint car le genre avait besoin d'un renouveau. Au lieu de subir une extinction progressive, il fut régénéré à cause justement que les lettrés s'en emparèrent pour exprimer leurs sentiments personnels, ce qui en fit un *fu* lyrique. Si le *fu* a continué de prospérer, ce fut grâce à la force de cet élément lyrique. Au lieu de mourir, le *fu* passa par une régénérescence qui lui fut salutaire. Pour Yang Xiong, "sculpter des insectes 彫蟲", c'est-à-dire s'acharner à des descriptions minutieuses telles que le *fu* les présente, et à travers celles-ci faire une critique indirecte d'une situation donnée ou d'une décision de l'empereur, ne vaut pas le coup. Knechtges précise que Yang Xiong était "en bonne position pour reconnaître le conflit qui existait entre les deux types de rhétorique présentes dans le *fu*, la "persuasive" et "l'ornementée".<sup>215</sup> Ceci à cause du fait qu'il avait écrit plusieurs *fu* avant de manifester un rejet pour ce genre. Il était donc bien placé pour en juger les avantages et les inconvénients.

Yang Xiong critique le *fu* "standard", celui qui a été élaboré par Sima Xiangru, le *fu* des Han. L'équilibre préconisé par Yang Xiong entre la "substance" (*zhi* 質) et la "forme" ou "ornementation" (*wen* 文) n'est pas une idée nouvelle à son époque. Les *Entretiens* de Confucius rappelaient qu'un équilibre entre les deux servait à définir le sage. Trop de *wen* et pas assez de *zhi* donnent un archiviste.<sup>216</sup> Le texte littéraire est en train d'acquiescer à cette époque une autonomie propre et de se dissocier de la prose utilitaire (筆). Si la littérature

<sup>215</sup>-Knechtges, op.cit., p.367.

<sup>216</sup>-Confucius, *Lunyu* 論語 (*Entretiens*), édition Couvreur, p.139. Ces deux termes sont aussi discutés par Donald A. Gibbs, *Literary Theory in the Wen-hsin Tiao-lung* (*Wenxin Diaolong*), thèse non-publiée de l'université de Washington, 1970, pp.84-86.

a une forme trop ornementée, ceci se fait au détriment de la substance, d'après Yang Xiong. Ceci veut dire l'emploi de mots rares, voire archaïsants et de l'hyperbole, incluse dans des descriptions souvent longues, et ceci doit être évité. La substance est alors cachée derrière cette ornementation trop excessive. Dans une oeuvre de jeunesse qui date de -24, Yang Xiong a contesté le *fu* dans ses origines mêmes représentées par l'*Élégie de la séparation*. Considérant que Qu Yuan avait pris de mauvaises décisions, il écrivit *Contre (l'Élégie) de la séparation* 反騷 dans lequel il réfute l'argumentation de Qu Yuan: pour Yang Xiong le suicide n'était pas la solution à son problème. En s'attaquant à l'*Élégie de la séparation*, qui contribua beaucoup à former le *fu* tel qu'il sera sous les Han par ses *itineria* et ses *tristia*, c'était indirectement s'attaquer à un texte d'autorité faisant référence aux origines mêmes du *fu*. Ceci revenait à jeter le discrédit sur le *fu*. Le genre fut donc contesté de deux façons par Yang Xiong: premièrement, par le fait qu'il était trop orné et deuxièmement dans ses origines mêmes, ce qui revenait à refuser la solution proposée par Qu Yuan dans l'*Élégie de la séparation*, et par le fait même contester son opinion et minimiser l'importance et le rayonnement du *fu*.

Knechtges fait remarquer que Yang Xiong a quand même utilisé le *fu* orné dans lequel l'artifice rhétorique prédomine. Il s'en est servi pour faire une critique indirecte d'un événement ou d'une circonstance politique particulière. En ce sens, il a aidé à poursuivre la voie tracée par Sima Xiangru en utilisant les mêmes procédés que lui pour commémorer des activités officielles.

Avant qu'il ne devienne vraiment un véhicule pour le lyrisme, il allait tout d'abord subir quelques transformations dans le sens d'une normalisation prosodique et de l'inclusion progressive de séquences personnelles.

### c) Changements génériques vers la fin des Han de l'Est

#### i-Zhang Heng: normalisation et premières manifestations du *fu* lyrique

Le règne des Han de l'Est amène des changements dans le *fu* : à partir de Zhang Heng et surtout grâce à lui, la prosodie du *fu* est en voie d'être normalisée: alors que les *fu* antérieurs comportaient des vers libres<sup>217</sup> la plupart du temps, ceux de Zhang Heng sont réguliers et caractérisés surtout par les hexasyllabes et des tétrasyllabes. A partir de cette époque, la structure sera:

XXXOXX  
 XXXOXX  
 XXXOXX  
 XXXOXX

La rime se retrouve aux vers pair, indiquée par le symbole X, le caractère "O" indique le mot vide<sup>218</sup>, tandis que le caractère X signifie qu'il n'y a pas de spécifications pour ces caractères. Chaque lettre indique une syllabe. La particule *xi* 兮 est utilisée avec une fréquence moins grande, et dans certains *fu* elle est complètement absente; elle est remplacée par d'autres caractères vides qui agissent un peu comme une césure en arrêtant le rythme du vers. Dans les hexasyllabes, on retrouve le caractère "vide" au quatrième pied. Le sens de ces caractères, -on retrouve entre autres *yu* 於, *zai* 在, *er* 而 et *zhi* 之-, est souvent difficile à dégager. He Peixiong pense que l'aspect rythmique était davantage important, c'est pourquoi le poète variait ce caractère, mais toujours à l'intérieur d'un nombre assez restreint de caractères.<sup>219</sup>Dans le *Fu des deux capitales* de Zhang Heng, une

<sup>217</sup>-C'est-à-dire qu'il y avait surtout des sections tétrasyllabiques, et d'autres plus libres dans lesquelles on retrouve 3,5,6 et même 7 et 8 syllabes.

<sup>218</sup>-Un mot vide est habituellement une préposition comme *yu* 於 "dans", "sur" ou encore *zhi* 之 "de" (indiquant le génitif). Bien que ces particules aient un sens, elles servent souvent à remplir le vers et sont difficilement traduisibles et alors, elles sont plutôt des mots vides.

<sup>219</sup>-He Peixiong, *A Study of the fu on Hunts and Capitals in the Han Dynasties (206 B.C.-220 A.D.)*, p.133.

œuvre majeure, l'on retrouve pour la première fois et d'une façon régulière, le vers hexasyllabique avec un caractère vide au quatrième pied. Zhang Heng met ainsi en place des normes qui seront suivies pendant les Six Dynasties.

Zhang Heng utilise aussi la structure "hôte-invité": il fait parler deux personnages qui connaissent bien ces deux capitales. Ce *fu* est typique des Han par sa présentation des avantages des deux capitales par deux personnages de ces villes. Mais la narration est doublée d'un ton satirique à l'égard de l'empereur Wu des Han de L'Ouest: cet empereur s'occupait d'alchimie et voulait atteindre l'immortalité.<sup>220</sup> Zhang Heng ne se gêne pas pour le dire. La voix lyrique, celle qui exprime les sentiments du poète, est donc en train de se libérer avec Zhang Heng puisque l'on note une velléité de la part de l'auteur de donner un ton satirique à son texte et d'une façon encore plus évidente que ne l'avait fait Yang Xiong avant lui.

Zhang Heng reste fidèle au *fu* standard dans le *Fu de la capitale du sud* 南都賦, il ressemble au *Fu de la capitale de Shu* 蜀都賦 de Yang Xiong. Dans le domaine des chasses, son *Fu sur la chasse au gibier à plumes* 羽獵賦 s'inspire de celui de Yang Xiong.

Mais à part de ces *fu* qui relèvent du *fu* standard dans leur déploiement épidéictique, d'autres commencent à utiliser la voix lyrique, jusque-là réduite à presque rien.<sup>221</sup> Dans le *Fu sur le retour aux champs* 歸田賦 composé en 138, il met de côté les questions reliées à la politique du moment au profit de questions qui le regardent personnellement et donc qui utilisent la voix du poète, élément essentiel du lyrisme. C'est justement ce type qui sera davantage exploité sous les Six Dynasties. Pour He Peixiong <sup>222</sup>, le véritable apport de Zhang Heng

<sup>220</sup>-Cité dans David Knechtges, *Wen Xuan*, vol.2, p.200. He Zhuo, cité dans Knechtges, un commentateur des Qing, avait vu aussi le ton satirique utilisé par Zhang Heng. He Peixiong, op.cit., p.213 pense qu'il satirise la vie des nobles en général, vie trop luxueuse.

<sup>221</sup>-Le chapitre suivant montrera que le lyrisme est aussi apparu dans un autre genre en plein développement à cette époque-là, le *shi*.

<sup>222</sup>-He Peixiong, op.cit., p.134.

réside dans ses *fu* intimes. L'auteur de cette thèse croit que c'est un moment important du *fu*. C'est le début de ce qui assurera une régénérescence du *fu* sous les Six Dynasties. Le *Fu sur le retour aux champs* est révélateur de l'apparition de narrations personnelles au lieu des *res gestae* des empereurs. Les éléments du paysage évoqué n'a rien d'une description, la nature étant présente comme métaphore. Voici des extraits de ce *fu* (v.1-4, 8-10, 28-39):

J'ai fréquenté pendant longtemps la capitale et les villes de province  
 Sans aucun conseil pour être aidé à cette époque;  
 Pour finalement regarder le fleuve et convoiter les poissons,  
 Et attendant que le fleuve s'éclaircisse...<sup>223</sup>  
 Je dois rattraper le pêcheur afin de partager ses divertissements.<sup>224</sup>  
 Et sauter par-dessus la poussière de ce bas-monde afin de partir au loin, dire un  
 Adieu définitif aux occupations de ce monde...

Là-dessus,  
 Les rayons déclinants du Grand Luminaire  
 Sont soutenus par Wang Shu<sup>225</sup>  
 Sur un bateau je vogue avec grande joie,  
 Bien que ce soit le crépuscule, j'oublie la fatigue  
 Je suis ému par les avis laissés par le vieux maître<sup>226</sup>  
 Bientôt je dirigerai mon char vers ma hutte rustique,  
 Je pincerai (le luth) à cinq cordes et jouerai de délicates (mélodies)  
 Je clamerai les plans et les textes (du duc de) Zhou et de Confucius,  
 Je prendrai mon pinceau et mon encre afin d'enflammer mon style,  
 Pour raconter les modèles des Trois Empereurs.  
 Si je lâche mon esprit à l'extérieur (du royaume) des objets,  
 Comment connaîtrai-je la gloire et la honte? <sup>227</sup>

遊都邑以永久  
 無明略以佐時  
 徒臨川以羨魚  
 俟河清乎末期...  
 追漁父以同嬉

<sup>223</sup>-Car le fleuve jaune est toujours boueux. L'allusion vient de la *Chronique de maître Zuo* 左傳, duc Xiang an 8: Il y a un chant qui dit ceci: "Il attend que l'eau du Fleuve Jaune devienne claire; combien de temps dure la vie d'un homme?" 周詩有之曰俟河之清人壽幾何?

<sup>224</sup>-Li Shan, le commentateur du WX a relevé que ce vers est presque complètement tiré du *Huai Nan Zi* 17, "La forêt des propos" 說林: "Regarder la rivière et admirer les poissons n'est pas comme retourner à la maison et tisser des filets de pêche." 臨河而羨魚不如歸家織網.

<sup>225</sup>-Wang Shu, c'est le conducteur de char du soleil.

<sup>226</sup>-Il s'agit de Lao Zi.

<sup>227</sup>-Traduction modifiée à partir de James R. Hightower, *The Fu of Tao Ch'ien (Tao Qian)*, HJAS XVIII(1954), pp.214-216.

逝辭...  
 遐長  
 以乎  
 塵事  
 埃世  
 超與于  
 曜  
 係極  
 雖感  
 將彈  
 詠揮  
 陳苟  
 安知  
 俄望  
 以船  
 日老  
 迴五  
 周翰  
 三縱  
 心榮  
 景舒  
 之而  
 之乎  
 之之  
 以之  
 於辱  
 至忘  
 遺蓬  
 妙圖  
 奮軌  
 物之  
 樂劬  
 誠廬  
 指書  
 藻模  
 外所  
 如? 228

L'exemple de Qu Yuan semble repris d'emblée, mais une autre solution est esquissée par le poète quant au retrait du monde. Au lieu de préconiser le suicide comme ultime solution, Zhang Heng préfère sa "hutte rustique". C'est d'une façon allusive qu'il la désigne en parlant d'aller "rattraper le pêcheur", et donc se divertir au lieu d'être pris dans les tribulations de la capitale. Ce sera l'endroit que choisiront bon nombre de poètes des Six Dynasties et ce choix vient à la suite d'une décision longtemps réfléchi. C'est donc la voix du poète qui s'affirme dans cet extrait. On y retrouve aussi d'autres sections dans lesquelles sont faites des descriptions de la végétation qu'il retrouvera à cet endroit. C'est le début du *fu* court lyrique. Zhang Heng recherche de nouvelles avenues et c'est lui qui amorce ces nouvelles expériences en réfléchissant sur les textes traditionnels et en les intégrant aux nouvelles tendances lyriques. Il rappelle aussi certains problèmes philosophiques héritées du passé concernant le fait de travailler, c'est-à-dire occuper un poste, ou se retirer. Ce problème n'est pas nouveau: il a été débattu par Confucius lui-même, et ensuite par Qu Yuan. Mais d'autres poètes de la fin des

---

228-WX 16, pp.206-207.

Han et des Six Dynasties se pencheront sur ce problème avec encore plus d'acuité, en apportant de nouvelles perspectives.<sup>229</sup>

Les *fu* de Zhang Heng ont donc deux caractéristiques principales: -1° la normalisation prosodique du *fu*, c'est-à-dire la mise en place d'une structure formelle composée de sections comportant des vers hexasyllabiques, avec quelques sections comportant des vers tétrasyllabiques telle qu'expliquée plus haut. Le rythme dicté par le caractère "vide" devient important et remplace la particule *xi*. En plus de remplacer cette particule, la structure devient plus libre car il y a une variation dans le choix des particules, alors qu'avec la particule *xi*, c'était toujours la même chose, ce qui créait une impression de monotonie. L'alternance des rimes aux vers pairs fait aussi partie de cette norme.

-2° un type de *fu* apparaît et celui-ci n'est plus déclamé devant l'empereur; il ne parle plus des *res gestae* des empereurs, il est plus court en général, et il s'inscrit dans les sujets de prédilection des auteurs des Six Dynasties, sujets qui décrivent les propres expériences de ces poètes.

### ii-Cai Yong, l'affermissement de la voix lyrique

Un des premiers poètes à subir les contrecoups de l'affaiblissement de l'empire des Han, c'est Cai Yong 蔡邕 (133-192). Figure importante de la fin des Han, en 159 il accède à un poste officiel. Il demeurera ensuite pendant douze ans en réclusion, avant d'accepter d'autres postes officiels et en 172, il accepta à nouveau un poste. Entre autres, c'est sous sa direction que les Six Classiques<sup>230</sup> seront gravés sur la pierre en 175.<sup>231</sup>

<sup>229</sup>-Voir le 2° et 3° chapitre à ce sujet.

<sup>230</sup>-A l'Époque de Cai Yong, il n'y en avait encore que six: le *Classique des Changements* 易經, le *Classique de la poésie* 詩經, le *Classique de l'histoire* 書經, les *Annales des Printemps et Automnes* 春秋, le *Mémoire sur les rites* 禮記 et le *Classique de la musique* 樂 (aujourd'hui perdu).

<sup>231</sup>-Cai est également un des premiers maîtres reconnus de la prose parallèle. Ses écrits en prose, comme les épitaphes *bei* 碑 et les inscriptions *ming* 銘 jouissaient d'une grande vogue à cette époque et il excella dans ces genres littéraires.

Il composa plusieurs types de *fu*, entre autres, un premier qui se nomme "chanter les objets 詠物", un second sur les "désastres naturels 天災", un troisième type sur la "description des cours d'eau 寫水", un quatrième type sur "le rappel des impressions lors d'un voyage 記征行之感" et un dernier type sur "les sentiments amoureux dans le mariage 愛情與婚姻".<sup>232</sup> *Le Fu racontant un voyage 述行賦* est du quatrième type; Cai Yong y fait des réflexions sur la nature de la vie en réclusion<sup>233</sup> et raconte également son départ de la capitale pour aller prendre un poste; à cette occasion, il fait des réflexions sur ce qu'il ressent. Pour Li Chunqing (1991), lors de son voyage, Cai "exprime ce qu'il a vu, ce qui l'émeut, ce qu'il ressent, ce qui le touche."<sup>234</sup> Et c'est de cette façon que des poètes comme Cai Yong concevront le lyrisme nouvellement élaboré.

Lors de la deuxième partie de sa carrière, il s'alliera à Dong Zhuo qui installa sur le trône le dernier empereur des Han, l'empereur Xian 獻 (189-220). Dong Zhuo fut renversé en 192 car il avait du mépris pour tous: autant pour le peuple que pour les dignitaires de la cour. Il eut tellement d'opposition qu'il fut finalement renversé et tué; Cai Yong, occupant un poste sous sa juridiction, fut exécuté.

On voit donc que Cai Yong a mené une vie remplie d'imprévu; son sort est lié à celui de la fin d'une dynastie qui assura la paix à la Chine pendant près de 400 ans. Ce qui est intéressant pour notre propos, c'est qu'il fit passer ses impressions dans ses *fu* en exprimant ce qu'il a ressenti et ceci apporte une autre contribution dans le sens d'une émancipation de la voix lyrique. D'autres développements allaient se produire sous l'ère Jian An.

<sup>232</sup>-Ces types sont énumérés dans Ma Jigao, *Histoire du fu 賦史*, op.cit., p.131.

<sup>233</sup>-Voir Li Chunqing et Sang Sifen, *Dictionnaire explicatif de textes choisis de shi, fu, ci et qu 詩賦詞曲聯精鑑辭典*, Beijing, Xinhua Shudian, 1991, pp.322-327.

<sup>234</sup>-Ibid., p.325.



### iii-L'ère Jian An 建安 (196-220): consolidation du *fu* lyrique

La dernière période des Han, l'ère Jian An, c'est la fin de l'empire centralisé des Han, dont l'épisode de Dong Zhuo fait partie. Le climat social de cette époque est instable. L'empire centralisé des Han commence à vaciller sur son socle. A partir de la deuxième moitié du IIe siècle de notre ère, les empereurs deviennent de moins en moins importants en ce sens que leurs pouvoirs passent aux mains des eunuques. Jacques Gernet mentionne qu' en 135, "ils sont autorisés à adopter des fils et leur pouvoir s'accroît en même temps que leur richesse."<sup>235</sup> En 189, ils sont éliminés lors d'un grand massacre, mais l'empire des Han allait être définitivement ébranlé. Ceux qui avaient maté les eunuques, des soldats, s'emparèrent du pouvoir, ne laissant à l'empereur qu'un pouvoir symbolique. Les empereurs de la fin des Han étant plus souvent qu'autrement des enfants débiles, les généraux avaient les coudées franches pour établir leurs politiques. C'est ce que fit le plus important d'entre eux, Cao Cao 曹操 (155-220): il élimina ses adversaires, s'emparant de la totalité du pouvoir et lorsqu'il mourut, son fils Cao Pi prit le pouvoir en 220, mettant fin à la dynastie des Han de l'Est en fondant la dynastie Wei (220-265). Or, la période qui chevauche ces événements est également fertile en changements au point de vue littéraire. Le cercle littéraire autour de Cao Cao devint important: il était constitué des deux fils de ce dernier, Cao Pi 曹丕 (187-226) et Cao Zhi 曹植 (192-232) ainsi que d'autres poètes qui furent appelés par Cao Pi "les sept maîtres 七子"<sup>236</sup> et plus tard " les Sept maîtres de l'ère Jian An 建安七子"<sup>237</sup>.

<sup>235</sup>-Jacques Gernet, op.cit., *Le monde chinois*, p.136.

<sup>236</sup>-WX 52, p.720.

<sup>237</sup>-Il s'agit de Wang Can 王粲 (177-217), Chen Lin 陳琳 (?-217), Kong Rong 孔融 (153-208), Xu Gan 徐幹 (170-217), Ruan Yu 阮瑀 (vers 165-212), Ying Chang 應瑒 (?-217) et Liu Chen 劉楨 (?-217). Cette galerie de poètes est mentionnée par Cao Pi lui-même, id.p.720.

Un *fu* de cette époque décrit le paysage, qui est associé à des états d'âme. L'extrait qui suit est de l'un des sept maîtres de l'ère Jian An (196-220), Wang Can 王粲 (177-217), très apprécié de Liu Xie. Il exprime le type de lyrisme qui, graduellement, sera mis en place sous les Six Dynasties.<sup>238</sup> Le *Fu sur la montée dans la tour* de Wang Can est un des plus connus de la tradition classique. Pour Ma Jigao, il est typique du "*fu* lyrique sur les paysages 景物抒情賦."<sup>239</sup> (v.1-32):

v.1-10:

Je monte dans cette tour et regarde dans les quatre directions,  
Brièvement et en prenant quelque temps pour disperser mes tristesses.  
Je scrute le site sur lequel est sise cette tour:  
En vérité elle est bien visible et dégagée.  
Elle est accoudée à l'intersection de canaux de la Zhang aux eaux claires,  
Et est sise sur les longs bancs de sable de la Ru pleine de méandres,  
Les deux rivières débordent sur la grande plaine,  
Et font face aux terrains bas et humides des flots abondants.  
Au nord, elles se répandent jusqu'aux pâturages de Tao;<sup>240</sup>  
A l'ouest, elles touchent le tumulus de Zhao.<sup>241</sup>

v.11-20:

Les fleurs et les fruits couvrent la plaine,  
Toutes sortes de millet remplissent les champs.  
Même si tout ceci est beau, ce n'est pas mon pays!  
Comment puis-je rester ici, ne serait-ce qu'un instant?

J'ai rencontré le désordre et le trouble,<sup>242</sup> Je me suis déplacé et je suis parti.  
Un temps plus long qu'une douzaine d'années a passé depuis.  
Mes sentiments sont accrochés et chérissent le retour,  
Qui peut supporter de telles pensées de chagrin?  
M'appuyant sur la haute balustrade, je regarde au loin,

v.21-32:

Faisant face au vent du nord, je relève mon collet.

<sup>238</sup>-Id.p.720. Liu Xie note ceci: "Wang Can est excellent lorsqu'il écrit des *fu* ....Même Zhang Heng et Cai Yong (132-192) ne surpassent pas le *Fu sur le début du voyage* 初征賦, le *Fu sur la montée dans la tour* 登樓賦, le *Fu sur le sophora* 槐賦 ou le *Fu sur les pensées en voyage* 征思賦 de Wang Can. Mais ses autres textes n'égalent pas ceux-là. 王粲長於辭賦...如粲之初征登樓槐賦雖張蔡不過也然於他文未能稱是". Traduit par Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, op.cit., p.62.

<sup>239</sup>-Ma Jigao, *Histoire du fu*, 賦史, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1987, p.144.

<sup>240</sup>-Le seigneur Zhu de Tao ne serait pas mort à cet endroit. Knechtges pense que Wang Can s'est fié à des sources locales pour faire une telle affirmation. Voir Knechtges, *Wen Xuan*, p.238 n.9.

<sup>241</sup>-Le roi Zhao (515-489) de Chu est enterré à cet endroit car il y livra bataille contre Zhen et mourut à cet endroit. Cf. Knechtges, *ibid.*, p.238.

<sup>242</sup>Wang Can fait ici référence aux troubles qui se produisirent à Chang An à partir de 190. Ce *fu* aurait donc été écrit vers 204 car il s'est passé un peu plus de 12 ans depuis le début de ces troubles. Cf. Knechtges, *ibid.*, p.238.

La plaine s'étend aussi loin que l'oeil peut voir,  
 Mais les hauts pics des monts Jing l'arrêtent.  
 La route est sinueuse, et s'éloigne, distante,  
 Les rivières sont agitées, et lointaines,  
 Je suis triste d'être séparé de mon pays natal.  
 Les larmes coulent de tous côtés et je ne puis les empêcher.  
 Dans les temps anciens, le père Ni étant à Chen,  
 On entendit tristement retentir l'air "Retournons!"  
 Zhong Yi, en prison, joua l'air de Chu,<sup>243</sup>  
 Zhuang Xi, quoiqu'illustre, chanta les airs de Yue.<sup>244</sup>  
 Tous les hommes partagent les mêmes émotions envers la terre ancestrale,  
 Comment alors voir d'un coeur différent la pauvreté et la stabilité?<sup>245</sup>

v.33-40:

En pensant combien les jours et les mois passent rapidement,  
 J'attends que la Rivière s'éclaircisse, mais cela n'arrive pas.  
 J'espère que la Voie Royale sera facile,  
 Et que je prendrai la haute route pour tester mes forces.  
 J'ai peur d'être suspendu sans aucune utilité comme une courge,<sup>246</sup>  
 D'être un puits auquel personne ne s'abreuve.<sup>247</sup>  
 Marchant lentement et paresseusement, je vais et je viens;  
 Le soleil brillant est soudainement sur le point de se coucher.

v.41-46:

Le vent, murmurant et soupirant, se lève de partout;  
 Le ciel, pâle et blême, a perdu ses couleurs.  
 Les bêtes, regardant sauvagement, cherchent leurs hordes;  
 Les oiseaux, criillant de derrière, de devant, ouvrent leurs ailes.  
 Les plaines et les landes sont désertes, inhabitées;  
 Cependant, des voyageurs avancent, sans jamais s'arrêter.

v.47-52:

Mon coeur, triste et plein d'amertume, manifeste son émotion;  
 Mes pensées, sombres et esseulées, sont affligées et lugubres.  
 Comme je descend les marches,  
 Je sens que mon *qi* (mon souffle intérieur) est troublé et tourmenté dans ma  
 poitrine.  
 La nuit est à moitié passée, et je ne dors pas;  
 Pensivement je médite, je tourne et me retourne.

v.1-10:

登茲樓以四望兮

243.-Voir la *Chronique de maître Zuo*, Zheng 9.

244.-SJ 70.

245.-Ce *fu* a été traduit par Margouliès, *Le Kou-wen chinois*, pp.110-111; par Burton Watson, *Chinese Rhyme-Prose*, pp.53-54; par Ronald Miao, *Early Medieval Chinese Poetry: The Life and Verse of Wang Ts'an*, Wiesbaden, Steiner, 1982, pp.273-75 et par David Knechtges, *Wen Xuan or Selections of Refined Literature*, vol.2, op.cit., pp.237-241.

246.-Ceci est une allusion aux *Entretiens de Confucius*, 17/7: "(Le maître dit): 'Suis-je une courge? Comment se peut-il que je sois suspendu et ne pas être mangé?' 吾豈匏瓜也哉? 焉能繫而不食?."

247.-Wang Can reprend, en la variant quelque peu, une phrase du *Classique des changements*, hexagramme 48, 9/3: "Le puits est propre, mais personne ne s'y abreuve 井渫不食". Ce qui veut dire qu'un grand homme est là, mais personne ne connaît sa valeur. Ce qui veut dire ici que Wang Can n'a pas été apprécié à sa juste valeur.

憂處仇浦洲陸流兮兮兮  
 銷所寡通長廣沃兮兮兮  
 以之而之之之之牧丘兮  
 日宇敞漳沮衍隰陶昭兮  
 暇斯顯清曲墳皋彌接兮  
 聊覽實挾倚皆臨北西兮  
 v.11-20: 華黍雖曾遭漫情孰憑向  
 實稷信何紛踰眷憂軒北  
 v.21-32: 平原荆透既舊橫尼歸儀烏情窮  
 平蔽路川悲涕昔有鍾莊人豈  
 v.33-40: 惟俟冀假懼畏步白  
 v.41-46: 風天獸鳥原  
 野疇而以而以而以而以  
 蔽盈美足濁紀眷思檻風  
 遠山迤瀆鄉墜父歟幽顯同達  
 月清道衢瓜漑遲忽  
 瑟慘顧鳴闐  
 非少遷迄懷可遙開  
 極高修濟壅弗在難楚越懷異  
 逾未一聘徒莫徙將  
 並無求舉無  
 吾留逝今歸任望襟兮  
 目岑迴深隔禁陳音奏吟土心兮  
 邁極平力懸食倚匿兮  
 興色群翼人兮  
 土兮兮兮兮兮  
 兮兮兮兮兮

征夫行而未息。  
 v.47-52:  
 心悽愴以感發兮  
 意怊怛而慙惻兮  
 循階除而下臆兮  
 氣交憤於胸臆兮  
 夜參半而不寐兮  
 悵盤桓以反側。<sup>248</sup>

C'est le propre du *fu* de situer géographiquement la tour par rapport aux cours d'eau qui l'entourent. Dans ce *fu*, Wang Can nous présente une séquence narrative qui se déroule comme suit: il monte sur le sommet d'une tour pour contempler le site grandiose qui s'offre à sa vue et il exprime ses sentiments personnels à cette occasion; ceux-ci expriment la nostalgie qu'il a de son pays d'origine et sa volonté d'y retourner. De concert avec Ma Jigao, il faut dire que ce type de *fu* exprime des sentiments liés à l'observation de la scène: le paysage décrit par le poète est très beau, mais ce n'est pas ce qu'il désire et s'il prend la peine de le décrire, c'est pour mieux montrer que tout cela n'est pas sa terre natale. " Ce que je décris ici n'est pas là ma terre natale; tout ce que je décris, ce n'est pas cela que je veux" a-t-il l'air de dire. La description est donc détournée vers autre chose. Alors que Yang Xiong décrivait les fastes pour mieux les rejeter, ici, le même procédé est transposé dans un *fu* lyrique. C'est au vers 28 qu'il l'exprime: "Retournons! 歸歟".<sup>249</sup> Cette expression résume bien les intentions du poète, déclenchées par les sentiments qui proviennent de la vue du beau paysage qui s'offre à lui. Cette vue lui rappelle avec acuité que ce n'est pas là son pays natal. Ce n'est pas vraiment le beau qui importe, mais ce qui est nôtre. Non satisfait de dire qu'il est triste de ne pas être

<sup>248</sup>-WX, p.145. Ce *fu* est très court, il n'a que 52 vers. Commentaire en chinois par le groupe de travail de l'université de Beijing, *Documents se rapportant à l'histoire littéraire des Wei, des Jin et des Dynasties du Nord et du Sud*, pp.133-137. Ce texte étant très populaire, le commentaire y est détaillé.

<sup>249</sup>-Cette expression vient des *Entretiens* de Confucius, 5.21. Le maître était à Chen et ressentit soudain l'envie de retrouver ses disciples et il s'exclama: "Retournons!". Wang Can applique cette remarque de Confucius à sa propre situation. WX p.145.

dans son pays natal, la vigueur des sentiments exprimés ici le porte à s'exclamer: "retournons!". Le poète est donc pris avec un problème et c'est souvent pour cela qu'il écrit un *fu* dans lequel la description est une caractéristique générique importante et qui contribue fondamentalement à l'expression des sentiments. C'est comme si la structure rhétorique hôte-invité avait été transformée; c'est maintenant le poète qui est pris avec un problème personnel tandis que sous les Han, c'est l'invité qui permettait d'apporter des solutions. Ici, la solution doit nécessairement être trouvée par le poète et c'est lui qui doit trouver la solution. S'il n'a pas trouvé la solution, comme Wang Can, il doit espérer que la "rivière s'éclaircisse". Ma Jigao, faisant une remarque générale sur le *fu* de l'ère Jian An, précise que : "Même s'ils traitent de capitales, l'aspect expression des sentiments s'ajoute à ces descriptions."<sup>250</sup> L'extrait de Wang Can cité ici ne parle pas de capitales, mais même pour les *fu* qui utiliseront ce thème traditionnel, leurs sentiments seront exprimés. Avec ce *fu*, c'est une époque qui prend fin; l'ère Jian An 建安 (196-220), la dernière période des Han, marque bien une coupure avec les *fu* des Han et ce *fu* caractérise bien ce temps en décrivant un paysage mais en y ajoutant de façon subtile les sentiments de l'auteur.<sup>251</sup> De plus, ce *fu* n'est plus fait pour le divertissement, c'est le poète qui exprime ses sentiments, qui, en outre, sont plutôt tristes. C'est donc ici une première manière du *fu* lyrique. La description est davantage un prétexte qu'une motivation profonde pour le poète de s'identifier à la scène décrite.

Alors que le lyrisme de Qu Yuan consistait à exprimer sa peine et à décrire un voyage qui rappelait la tradition orale shamanique, les *fu* de la période Jian An exploitent des problèmes personnels, comme ceux de Qu Yuan, mais ils n'entreprennent pas de voyage shamanique; au lieu de cela, c'est un paysage

---

<sup>250</sup>-Ibid., p.145.

<sup>251</sup>-Id.p.150.

familier qu'ils décrivent: Wang Can décrit tout ce qui ne l'intéresse pas, c'est un paysage vu d'une tour et qui reprend avec des proportions plus humaines et terrestres le voyage dans le ciel de Qu Yuan.

Le lyrisme, au cours de ces premières tentatives, connut une première phase avec l'*Élégie de la séparation* dans laquelle le voyage initiatique venu des rites oraux shamaniques fut prépondérant. Cependant, un aspect officiel subsistait, car il ne s'agissait que de princes pris dans une conjoncture politique défavorable. Dans la période qui suivra celle des Han, la narration du voyage initiatique, ainsi que les descriptions rencontrées lors de ce voyage seront transformées par la focalisation sur la personne de l'empereur, coupant ainsi l'évolution du lyrisme. L'aspect *tristia* sera mis de côté au profit de l'aspect *itineraria*. L'aspect lyrique, développé dès l'*Élégie de la séparation*, sera écarté au profit de l'empereur: le poète ne parla plus de lui, mais uniquement des *res gestae* des empereurs.

Vers le milieu des Han de l'Est, le lyrisme renaît. C'est un lyrisme qui s'éloignera de plus en plus de l'*Élégie de la séparation* traitant davantage des considérations personnelles des poètes, mais cette fois-ci, davantage débarrassées des remous politiques au milieu desquels Qu Yuan était impuissant. Les scènes privées et intimes prévaudront, ce qui n'empêchera pas les poètes de parler des charges occupées par ces lettrés. Mais le *fu* normalisé des Han, tel qu'élaboré dans les *fu* des capitales de Zhang Heng, allait continuer à imposer sa forme sur les poètes des Six Dynasties.

Le poète exploite désormais le paysage (景) qui l'entoure dans sa vie de tous les jours; celui-ci est davantage lié à ses sentiments (情). Sous les règnes des Wei et des Jin, les poètes continueront d'exploiter le paysage dans leurs *fu* et à le regarder

d'une façon nouvelle en appréciant la beauté simple des endroits où ils habitent, et non plus les parcs des empereurs.



## 2- Développement du lyrisme dans le *fu* et dans le *shi* sous les Six Dynasties

### 2.1 Le *fu* sous les Wei 魏(220-265) et les Jin de l'Ouest 西 晉 (265-317): implantation d'un nouvel horizon épistémique

#### a) Coexistence de deux philosophies

Le lyrisme, déjà présent chez Qu Yuan, devint presque inexistant dans les *fu* écrits sous les Han. Vers la fin de cette période, une recrudescence du lyrisme se manifesta, les poètes s'adonnant de plus en plus à des considérations personnelles, après avoir vanté les mérites et les accomplissements des empereurs. Après la période des Han, dans laquelle le *fu* fut pratiqué comme genre littéraire, les lettrés lui donnèrent un nouvel élan. Tout d'abord, la situation politique devint encore plus chaotique à la période Jian An (196-220) aidée à provoquer l'épanchement des sentiments personnels des poètes, ceux-ci voulant fuir la brutale réalité d'un empire en train de s'écrouler. L'empire centralisé des Han était maintenant chose du passé et ce territoire fut scindé en trois Royaumes: Wei 魏 (220-265), Shu 蜀 (221-263) et Wu 吳 (220-280) et de ceux-ci, Wei s'imposera en littérature et sera considéré, au point de vue culturel, d'un niveau plus élevé.<sup>1</sup> Le *fu*, genre littéraire très pratiqué à cette époque, allait subir les contre-coups de cette période d'instabilité et l'élaboration d'un nouvel horizon épistémique allait aussi se répercuter dans ce genre.

Les Sept Sages de la Forêt de Bambou 竹林七賢<sup>2</sup> vécurent lorsque cette nouvelle tendance s'affirma. Ces sages sont en fait un groupe de poètes qui s'illustrèrent comme non conformistes; certains prônaient un retour au daoïsme

<sup>1</sup>-Bai Shouyi, *Précis d'histoire de Chine*, op.cit., p.186.

<sup>2</sup>-*Histoire des Jin* ch.43. Ce sont Xiang Xiu 向秀 (vers 221-vers 300), Xi Kang 嵇康 (223-262), Ruan Ji 阮籍 (210-263), Chen Liu 陳留 (IIIe s.), Shan Tao 山濤 (205-283), Wang Rong 王戎 (IIIe s.) et Liu Ling 劉伶 (IIIe s.).

ancien. A l'époque de ces poètes, les deux philosophies, la confucéenne et le *xuanxue*<sup>3</sup> coexistèrent.

### b) Deux *fu* illustrant ces philosophies

Deux *fu* manifestent les différences entre les deux philosophies. Un des tenants du confucianisme, Xiang Xiu 向秀 (227-272), dans son *Fu sur les souvenirs du temps passé* 思舊賦, rappelle l'époque où les Sept Sages se réunissaient et récitaient des poèmes, chantaient et festoyaient; il parle surtout de ses amis intimes Xi Kang (223-262) et Lü An (IIIe s.). Les deux furent exécutés en 262 pour avoir été impliqués dans une querelle en s'opposant à Sima Zhao 司馬昭 (211-265), un des membres d'une des familles les plus prestigieuses. La famille Sima était alors en pleine expansion sous les Trois Royaumes et s'empara finalement du pouvoir impérial en formant la dynastie des Jin de l'Ouest en 265. Xiang Xiu composa ce *fu* en souvenir d'eux. En voici un extrait:

Je fus jadis un proche voisin de Xi Kang et Lü An. Les deux furent des hommes de grand talent. Xi Kang avait des aspirations élevées, mais se dispersait trop; et Lü An fut généreux, mais refusa toute contrainte. Un jour, les deux eurent des démêlés avec la loi. Xi Kang avait une bonne maîtrise des différents arts, et était particulièrement habile avec des instruments à cordes et à vent. Lorsqu'advint le jour de l'exécution, il se tourna et regarda les ombres projetées par le soleil, demanda son luth et en joua.

Mes voyages m'amènèrent à l'ouest, mais plus tard je passai par les vieilles maisons où nous avons vécu. C'était l'heure où le soleil était sur le point de descendre dans le golfe de Yu, et le froid était mordant. Quelqu'un près de là jouait de la flûte, le son se répercutant au loin, faible et mince. Je me mis à penser au temps jadis lorsque nous étions dans les banquets et les promenades, et ému par la tristesse des notes de cette flûte, je décidai d'écrire un *fu* :

(v.1-8)

Obéissant aux ordres, je voyageai vers la capitale lointaine,  
Je tournai finalement et revint au nord,  
Affrétant un bateau pour traverser le Fleuve jaune,  
Allant vers ma vieille maison de Shanyang.  
Je scrutai la ligne lointaine de la plaine étendue,

<sup>3</sup>-Le *xuanxue* tel que défini au premier chapitre comme l'École du mystère.

Arrêtai mes chevaux pour me reposer dans un coin du mur de la ville,  
Marchai sur les chemins que mes amis avaient jadis fréquentés,  
Passai devant leurs maisons vides sur mon humble chemin...

v.17-24)

Je suis peiné que maître Xi soit parti pour toujours,  
Lui qui regardait les rayons du soleil, jouant du luth,  
Il confia son destin à la chance,  
Donnant le reste de ses jours à ce moment-là.  
Lorsque j'entendis cette flûte plaintive au son troublant,  
Merveilleuses notes qui s'arrêtent et reprennent encore,  
J'arrêtai mon chariot avant d'aller plus loin,  
Pour prendre un pinceau et écrire ce que j'avais dans mon cœur.<sup>4</sup>

余與嵇康, 呂安, 居止接近; 其人並有不羈之才, 然嵇  
志遠而疏, 呂心曠而放. 其後各以事見法. 嵇博綜技  
藝, 於絲竹特妙. 臨當就命, 顧視日影, 索琴而彈之. 余  
逝, 將西邁, 經其舊廬; 于時日薄虞淵, 寒冰淒然, 鄰人  
有吹笛者, 發聲寥亮; 追思曩昔遊宴之好, 感音而歎.  
故作賦云:

(v.1-8):

將	命	適	於	遠	京	兮
遂	旋	反	而	北	徂	兮
濟	黃	河	以	汎	舟	兮
經	山	陽	之	舊	居	兮
瞻	曠	野	乎	蕭	修	兮
息	余	駕	子	城	隅	兮
踐	二	子	之	遺	跡	兮
歷	窮	巷	之	空	廬	...

(v.17-24):

悼	嵇	生	之	永	辭	兮
顧	日	影	而	彈	琴	兮
托	運	邁	於	領	會	兮
寄	餘	命	於	寸	陰	兮
聽	鳴	笛	之	慷	慨	兮
妙	聲	絕	而	復	尋	兮
停	駕	言	其	將	邁	兮
遂	援	翰	而	寫	心	<sup>5</sup>

<sup>4</sup>-Ce *fu* a été traduit par Burton Watson, *Chinese Rhyme-Prose*, New-York, Presses de l'université Columbia, 1971, pp.61-63.

<sup>5</sup>-WX 16, p.213. Ce texte a aussi été annoté et commenté par le groupe de chercheurs de l'université de Beijing, *Documentation de référence pour l'histoire littéraire des Wei, des Jin et des Dynasties du Nord et du Sud* 魏晉南北朝文學史參考資料, Beijing, Zhonghua Shuju, 1980, pp.233-237. Ce *fu* a aussi été critiqué par Li Chungqing et Sang Sifen, *Dictionnaire explicatif de textes choisis de shi, fu ci et qu* 詩賦詞曲聯精鑿辭典, Beijing, Xinhua Shudian, 1991, pp.344-347.

Ce texte est à structure bipartite: il comprend une introduction en prose, typique du *fu* des Han, suivie d'une série de vers avec la particule *xi* 兮. Cependant, cette introduction en diffère par l'abandon de la formule rhétorique hôte-invité (客主)<sup>6</sup>: c'est le poète qui raconte des événements qui sont arrivés à lui et à des amis et ceci se fait sous forme monologuée et non plus sous forme de dialogues. Dans cette introduction, les raisons amenant la tristesse sont clairement exprimées. Cette section est presque'aussi longue que la section versifiée qui suit. Dans la partie versifiée, le poète narre premièrement son voyage (v.1-8) vers le lieu où ils se rencontraient et exprime ensuite sa tristesse (v.9-24) à la suite de l'exécution de ses amis. A la fin, il dit qu'il a voulu exprimer ce qu'il avait sur le coeur. Ce *fu* d'allure assez simple ne raconte que brièvement les événements et décrit en peu de mots la nature qui entoure son voyage et les lieux où lui et ses amis se réunissaient. Une courte narration suffit pour évoquer la tristesse; elle est suffisante pour déclencher l'effusion des sentiments personnels. Un objet de la nature, une flûte solitaire, redouble l'impression de tristesse qui se dégage de ce *fu* lyrique. D'autres images concourent aussi à accentuer la tristesse qui se dégage de cette scène: "la ligne lointaine de la plaine", "les maisons vides", la "vieille maison". Il n'y a pas d'alternance entre les séquences narratives et descriptives: il y a une séquence narrative puis une autre, descriptive des sentiments. Seulement quelques brèves descriptions du paysage se manifestent au cours de la partie narrative. Elle sont données au fur et à mesure de la progression du voyage. En ce sens, ce *fu* reprend les *fu* racontant les voyages de l'empereur sous les Han, sauf qu'ici, ce sont des considérations personnelles. Le *xuanxue* est absent de ce *fu*. La nature n'est pas utilisée ici dans le but de l'apprécier pour elle-même: elle n'est évoquée que pour satisfaire aux besoins du narratif. Le poète raconte son voyage vers un

---

<sup>6</sup>-Voir chapitre 1, p.64.

endroit qui lui rappelle son ami disparu et cela lui suffit pour se rappeler de bons souvenirs; il n'y a pas vraiment d'exploitation du paysage(景).

C'est davantage la vision confucéenne qui est exprimée ici: "Obéissant aux ordres..." Ceci n'est pas uniquement confucéen, mais le fait d'obéir aux ordres implique le respect de la structure pyramidale confucéenne dans laquelle le lettré obéit à son chef. Ce début de narration indique que les ordres sont indiscutables et la hiérarchie confucéenne dans laquelle le fils doit obéir à son père, comme le chef à son supérieur, est ici respectée. Ici, Xiang Xiu obéit aux ordres et part pour la capitale.

Quant à la métrique, elle ressemble à celle des *Odes du pays de Chu*, en conservant la particule xi 兮 à l'hémistiche, sans variations prosodiques, ce qui amène une régularité monotone ainsi que de la tristesse. Cependant mis à part l'emploi de cette particule archaisante, les vers possèdent la régularité rythmique typique des Six Dynasties avec un mot vide au quatrième pied.

*Le Fu sur le retour aux champs* de Zhang Hua 張華 (232-300), rappelle par son titre celui de Zhang Heng déjà cité, mais il introduit et rend compte des changements survenus dans la pensée en exprimant en poésie les concepts clefs de ce nouvel horizon épistémique<sup>7</sup>:

v.1-10:

J'obéis aux fluctuations du yin et du yang  
et suis ce qui convient aux saisons à mesure qu'elles se déroulent.  
 En hiver mon logis sombre est à la ville;  
 au printemps, je me promène à l'entour de ma hutte campagnarde.  
 Je retourne au vieux site de Jiaru<sup>8</sup>  
 confiant aux paroles (mon désir de) repos afin de vivre retiré.<sup>9</sup>  
 Je cultive les herbes et les arbres qui sont luxuriants  
 m'appuyant sur la configuration des collines et des monticules.  
 Des légumes et des fruits abondants sont imbriqués dans les boisés,  
 le chanvre et le mûrier prospèrent, abondants et pêle-mêle.

<sup>7</sup>-Les mots soulignés sont importants pour la compréhension de ce nouvel horizon épistémique.

<sup>8</sup>-C'est à l'ancienne capitale des Zhou que fait ici allusion Zhang Hua.

<sup>9</sup>-Hightower dit qu'il ne comprend pas cette phrase à la note 294 p.218. Je suggère de traduire le binôme 託 言 par "confier aux paroles (le soin de)".

v.11-18:

J'utilise la Voie du Ciel pour satisfaire mes besoins.  
 Ma joie réside à faire pousser des herbes médicinales.  
 Parfois, je flâne sur les rives de la Luo,  
 quelquefois, j'observe avec indifférence et je laisse libre cours à mes pensées.  
 Je regarde le sable blanc sur les tas de pierrailles,  
 je m'amuse à regarder les différences et les ressemblances dans un groupe  
 d'herbacées,  
 j'agite les vagues blanches afin d'y laver mes pieds,  
 je remonte dans le courant des vagues claires et je laisse se purifier mes  
 pensées.

v.19-22:

Je ne me décide pas à partir, je reste,  
 je me repose et je tarde sous ma hutte pleine d'arbres,  
 mon esprit séjourne dans l'infinitésimal,  
 mon essence se promène au-delà de la ville.

v.23-30:

je confectionne ma natte au moyen d'herbes délicates,  
 les ombres suspendues me servent de toit,  
 je surveille les grands oiseaux qui s'élèvent dans le vent,  
 je regarde les petits poissons dans les eaux claires et rapides,  
 j'examine soigneusement les dix mille objets en regardant au loin  
cultivant la spontanéité, point de communications,  
 je peux me retirer dans une vallée  
 et rester longtemps dans l'obscurité, renonçant aux honneurs.

v.1-10:

隨	陰	陽	之	開	闔
從	時	宜	以	卷	舒
冬	奧	處	以	城	邑
春	遊	放	於	外	廬
歸	郊	廓	之	舊	里
託	言	靜	以	閑	居
育	草	木	之	藹	蔚
因	地	勢	之	丘	虛
豐	蔬	果	之	林	錯
茂	桑	麻	之	紛	敷

v.11-18:

用	天	道	以	取	資
行	藥	物	以	爲	娛
時	遣	遙	於	洛	濱
聊	相	伴	以	縱	意
目	白	沙	與	積	礫
玩	衆	卉	之	同	異
揚	素	波	以	濯	足
沂	清	瀾	以	蕩	思

v.19-22:

低	徊	住	留
栖	遲	菴	藹
存	神	忽	微

遊精域外  
 v.23-30:  
 藉纖草以爲茵  
 援垂陰以爲蓋  
 瞻高鳥於陵  
 臨高魚於清  
 眇萬物於遠  
 修自然於通  
 以退足於一  
 故處否而忘 10

Zhang Hua fut tué pour avoir renoncé à participer à la révolte de Sima Lun 司馬倫, prince de Zhao, en 301. Ces événements se passaient durant la période appelée "troubles des huit princes (291-306)", princes de la famille des Sima qui luttèrent successivement les uns contre les autres pour obtenir l'hégémonie. Le début des Jin de l'Ouest fut une période de paix relative mais vers la fin, les troubles s'amplifièrent à tel point que Luoyang fut prise par les barbares en 311, après avoir résisté à une première attaque en 309. Chang'An fut prise en 316, mettant fin au règne des Jin de l'Ouest. Ce *fu* relate des événements malheureux reliés à ces troubles.

Il n'en fallait pas plus pour que les lettrés se replient vers autre chose qui pouvait apporter un peu de stabilité en cette période de trouble, et c'est en ce sens qu'une nouvelle vision de l'univers a été envisagée comme une solution aux problèmes du moment. Le système de pensée mis en place après l'affaissement des Han allait être d'une importance considérable. Dès le début, le poète déclare qu'il suivra les fluctuations du *yin* et du *yang*. Le deuxième vers: "Je suis ce qui convient aux saisons" s'inscrit dans l'optique du *xuanxue* ainsi que le fait de se conformer aux rythmes de la nature, quels qu'ils soient. C'est pourquoi il s'occupe à discerner "les différences et les ressemblances dans un groupe d'herbacées" (v.16), et ainsi

<sup>10</sup>-J.R.Hightower, op.cit., p.218-219. Traduction modifiée à partir de Hightower. Le texte chinois a été pris dans le YWLJ 36, p.645 et existe aussi dans les *Textes complets de prose des Jin* 全晉文, p.58.1b.

son "esprit séjourne dans l'infinitésimal"(v.21). Son essence est aussi d'embrasser l'univers(v.22), et donc allier à l'infinitésimal l'immensité de l'univers, de façon à pouvoir le saisir dans son entité. Ce changement d'horizon épistémique a aussi comme caractéristique de "cultiver la spontanéité 自然 " (v.28), terme clef du *xuanxue*. Vivre en conformité avec la nature est alors un geste qui va de pair avec la spontanéité. "Renonçant aux honneurs" est un corollaire à cette affirmation car rechercher la nature et ses bienfaits demande aussi que l'on renonce aux honneurs. Ceci amena les poètes à réfléchir sur le fait de renoncer à la gloire donnée par les postes à la capitale. Ce *fu* s'inscrit donc nettement dans l'optique du *xuanxue*.

Ce *fu* de Zhang Hua, très court (30 vers) parle du retrait dans la nature en faisant de brèves descriptions de paysages; ces descriptions concourent à exprimer l'horizon épistémique nouvellement défini à cette époque. La narration prépare et sert de cadre à la description de scènes des champs et aux activités auxquelles s'adonne le poète lors de son "séjour en réclusion 閑居".<sup>11</sup> Cependant, les descriptions prennent davantage de place que chez Xiang Xiu. Des expressions comme: "Au printemps, je me promène,...je retrouve..., je cultive..."précisent un cadre constitué d'éléments minimaux. Le lecteur, à peine situé, est entraîné vers les descriptions et les activités des champs. C'est donc une réclusion ouverte sur la nature et la liberté d'action, et en ce sens elle est paradoxale puisque c'est une réclusion choisie de plein gré par le poète qui veut mener une vie de liberté. De plus, le paysage est vu différemment, car le poète "examine soigneusement les dix mille objets" et ceci s'incarne dans le nouvel horizon épistémique visant à donner une signification nouvelle au paysage (景).

---

<sup>11</sup>-Au vers 6.



Peu à peu un art de la description de scènes intimes se développe sous les Six Dynasties, scènes qui débouchent sur des descriptions de la nature et ceci sera poursuivi par les poètes des Dynasties du Sud.

Stephen Owen trouve que les différences entre l'Occident et l'Orient sont, en ce point précis, très accusées. Alors que la description en Occident, explique-t-il, est de reprendre en mots ce qu'il y a dans "le monde créé" ("the created world"<sup>12</sup>), en Chine, il s'agit plutôt d'un "art de remarquer les formes ("patterns") incarnées dans le monde sensible".<sup>13</sup> Dans le *fu* de Zhang Hua, ce sont des descriptions d'endroits préférés par le poète dans lesquelles le poète place ce qu'il aime: je cultive les herbes et les arbres..."(v.7) Cet art n'est pas encore très développé, mais il sera approfondi par d'autres poètes des Six Dynasties qui suivront. Dans le *fu* de Xiang Xiu, cela n'est pas fait, comme nous avons vu. La constitution du paysage n'est pas faite de la même façon: elle ne sert qu'à situer l'endroit où ces poètes se sont vus. Dans le *fu* de Wang Can, il ne s'agissait que du rejet d'un territoire qui est beau, mais qui n'était pas le sien, qui n'était pas sa terre ancestrale. Ici, la description est faite en deux temps: après quelques vers introductifs (v.1-6) dans lesquels le poète affirme qu'il se conforme au *xuanxue* et qu'il choisit de vivre en retrait en se promenant au bord de la rivière, aux vers 7 à 18, il décrit les plantes qui l'entourent lors de sa promenade. Une brève section centrale de 4 vers tétrasyllabiques (v.19-22) coupe cette description en exprimant une hésitation entre le fait de rester ou de quitter ces lieux dans lesquels le poète "se promène au-delà de l'horizon". La dernière section reprend la description mais insiste sur son nouveau gîte en les incluant dans un ensemble plus vaste qui comprend les oiseaux et les petits poissons. Pour lui, cela signifie renoncer aux honneurs.

---

12-Stephen Owen, "A Monologue of the Senses", dans le collectif publié sous la direction de J.Kittay, *Toward a Theory of Description*, Presses de l'université Yale, 1981, p.252, cité dans Kang-I Sun Chang, "Description of Landscape in Early Six Dynasties Poetry", op.cit., p.109.

13-Ibid. p.109.

Cette première étape a permis d'établir que le *xuanxue* est en train de pénétrer l'univers poétique des poètes des Six Dynasties. Ces deux poèmes permettent de juger des différences qui se sont manifestées peu à peu et de voir que les deux conceptions philosophiques coexistaient à cette époque, mais que de nouvelles expérimentations basées sur la vision de l'univers suggérée par le *xuanxue* étaient en train de se produire et de prendre peu à peu la place de la vision confucéenne. L'exploitation du paysage se fait progressivement et il a été possible d'en discerner les différences dans ces deux poèmes: dans le premier, le paysage ne sert qu'à localiser l'endroit des rencontres passées, tandis que dans le second, le poète s'amuse à définir le paysage pour le simple plaisir de le faire.

## 2.2 Variations dans le *fu* lyrique des dynasties du Sud (317-589):

### Tao Qian et l'élaboration d'un lyrisme orienté vers la réclusion

Cette section montrera premièrement que le *xuanxue*, loin de s'estomper après la période des Wei-Jin, continuera de se manifester sous les Dynasties du Sud; deuxièmement, il sera question de Tao Qian; ce poète sera vu selon l'optique *xuanxue*, mais axée sur la réclusion.

La période Wei-Jin<sup>14</sup> amène trois caractéristiques essentielles: 1° un renversement du confucianisme dont on retrouve certains éléments chez Xiang Xiu; 2° une mise en place progressive d'une poésie reflétant le *xuanxue*; 3° découlant du deuxième point, une insistance sur les descriptions de la nature, dans lesquelles les formes des objets prennent une importance particulière. Mais ce troisième point ne sera développé davantage que sous les Dynasties du Sud (après 317).

<sup>14</sup>-L'importance de cette période est attestée par Hu Guorui dans "Les richesses sentimentales du *fu* court lyrique des Six Dynasties 情采繽紛的六朝抒情小賦", article publié dans *Wenshi zhishi* 文史知識, 1984, et republié avec une série d'articles du même auteur dans *Discussions variées du shi, du ci et du fu*, Shanghai Guji chubanshe, 1992, p.72 sq.. Il y a aussi Ma Jigao, *Histoire du fu*, op.cit., p.142.

Cependant, une évolution se produisit à l'intérieur même de la poésie utilisant le *xuanxue*. Une fois que cet univers poétique inspiré du *xuanxue* eut pris place, J.D.Frodsham mentionne qu'une coupure s'est produite après la période Wei-Jin:

Xu Xun<sup>15</sup> et Sun Chuo brisèrent complètement cette tradition (des vers daoïstes dans l'optique du *xuanxue*)...Tous ces critiques<sup>16</sup>, alors, s'entendent pour voir la poésie de la nature comme résultat d'une soudaine révolution dans le goût qui a renversé les vers daoïstes qui régnaient en maîtres et menèrent au premier des grands poètes de la nature, Xie Lingyun.<sup>17</sup>

D'après Frodsham, une "soudaine évolution dans le goût" s'est produite avec des poètes comme Xu Xun et Sun Chuo. Le daoïsme ne disparut point, mais il fut plutôt intégré à la poésie de la nature. En ce sens, cette autre étape a affiné les procédés déjà mis en place par les poètes de l'époque Jian An en affermissant le lien entre le paysage et les sentiments personnels. En fait, la première expression du *xuanxue* tel qu'exprimé par les poètes comme Zhang Hua et Guo Pu (276-324),<sup>18</sup> changea. Pour Liu Xie, Guo Pu a écrit des poèmes selon la vision du *xuanxue* : "A la période Jiang Zuo (317-420), les écrits littéraires sombrèrent dans le vent de l'obscur<sup>19</sup>...ainsi les poèmes de Jing Qun (Guo Pu) sur les immortels sont distingués et véritablement grands 江左篇製, 溺乎玄風...所以景純仙篇, 挺拔而爲俊矣."<sup>20</sup> Il est donc possible de distinguer une première phase avec Guo Pu, un innovateur qui s'est adonné au *xuanxue*, écrivant entre autre des *Chroniques sur l'obscur* 玄中記 et Zhang Hua.

L'opinion de Shen Yue confirme aussi que le *xuanxue*, après la fin des Jin de l'Ouest en 317, continua de se propager sous les Dynasties du Sud. A l'ère Yong

---

<sup>15</sup>-Il s'agit de Xu Xun 許詢 (vers 300-356), un poète contemporain de Sun Chuo. Sun Chuo (314-371) est un poète représentatif de cette époque où se produisit un changement vers des descriptions encore plus développées de la nature

<sup>16</sup>-Frodsham considère toute une série de poètes de cette époque dont Xu Xun et Sun Chuo comme étant représentatifs d'une nouvelle approche conséquente au *xuanxue*.

<sup>17</sup>-J.D.Frodsham, "The Origins of Chinese Nature Poetry", AS (1960), p.71-72.

<sup>18</sup>-Il a écrit entre autre une *Chronique sur l'obscur* 玄中記.

<sup>19</sup>-Le "vent de l'obscur" c'est le *xuanxue*.

<sup>20</sup>-WXDL 2 p.67.

Jia 永嘉 (307-312), le *xuanxue* était prépondérant, c'est-à-dire juste avant le moment où la Chine traditionnelle allait être repoussée vers le sud par les barbares venus du nord. Lorsque le monde chinois se retrouva coupé de sa terre d'origine après le sac des capitales, Luoyang et Chang'An, les valeurs nouvellement développées au nord furent transportées au sud, sur les rives du Yangzi. Loin de s'estomper, le *xuanxue* continua de se développer, comme en témoigne Shen Yue, en parlant de la période des Jin de l'Est (317-420):

A l'époque où la dynastie des Jin fut au milieu de sa prospérité, (317), le vent de l'École du mystère (*xuanxue*) se leva en exclusivité. L'étude fut limitée à *Laozi*, l'archiviste derrière le pilier<sup>21</sup>, et l'investigation des objets (de tout l'univers) fut limitée aux sept (premiers chapitres) du *Zhuangzi*.<sup>22</sup> Le sens de tous les textes littéraires de l'époque fut dirigé exclusivement sur ces deux-là." <sup>23</sup>

有晉中興, 玄風獨振, 爲學窮於桂下, 博物止乎七篇, 馳騁文辭, 義單乎此。

L'on ne saurait exagérer l'importance qu'eurent le *Zhuangzi* et le *Laozi* sur la littérature des Six Dynasties. Le *xuanxue* ne semble donc pas avoir perdu de sa vigueur d'après Shen Yue, bien au contraire. Cette influence du *Laozi* et du *Zhuangzi* est aussi attestée par Liu Xie: il explique la continuité dans la pensée après que la Chine fut repoussée par les envahisseurs vers le sud:

Au milieu de la dynastie (des Jin de l'Est), le mystère (i.e. *lexuanxue*) fut favorisé; les régions arrosées par le Yangzi connurent un achèvement à cet égard. Par conséquent, on discuta du souffle littéraire (*qi*), puis on polit le style littéraire. Pour cette raison, bien que le monde fut en troubles majeurs, le langage et la pensée (de sa littérature) était calme et paisible, le *shi* devait s'inspirer de l'archiviste derrière le pilier (*Laozi*), le *fu* devait s'inspirer de *Qiyuan*.<sup>24</sup>

<sup>21</sup>-C'est un poste que *Laozi* aurait obtenu lors de sa carrière.

<sup>22</sup>-Les sept premiers chapitres du *Zhuangzi* aurait été composés par *Zhuang Zi* lui-même, d'après la tradition.

<sup>23</sup>- "Postface à la biographie de Xie Lingyun"SS p.1778. Ce texte a été traduit par Richard Mather, op.cit., p.42 et aussi par Siu-Kit Wong, *Early Chinese Literary Criticism*, Hong Kong, C.and C. Joint Printing, p.76.

<sup>24</sup>-Endroit où *Zhuangzi* fut fonctionnaire.

自中朝, 貴玄, 江左稱盛, 因談餘氣, 留成文體. 是以, 世極屯遭, 而辭意夷泰, 詩必桂下旨歸, 賦乃漆園之義疏.<sup>25</sup>

La prépondérance du *xuanxue* est aussi confirmée par Liu Xie après que la Chine fut repoussée vers le sud. Cette pensée fut transplantée avec tous les autres éléments culturels et allait être exploitée encore sous le règne des Jin de l'Est (317-420), des Liu Song (420-479), des Qi (479-501) et des Liang (501-557). Shen Yue rajoute:

Dans la centaine d'années qui se passa entre l'ère Jian Wu (317-318) et l'ère Yi Xi (405-419), bien que (la poésie) soit unifiée dans les sonorités et que les phrases soient jointes (les unes aux autres), comme des vagues marines ou une accumulation de nuages, il n'y en eut aucune qui ne confiât ses mots à la Suprême Vertu, qui n'appuyât ses idées sur la Perle Sombre.<sup>26</sup>

自建武暨乎義熙, 歷載將百, 雖綴響聯辭, 波屬雲委, 莫不寄言上德, 託意玄珠...<sup>27</sup>

Shen Yue parle ici des Jin de l'Est(317-420), époque où le *xuanxue* était donc prépondérant. Les "phrases jointes (les unes aux autres)" (聯辭), autrement dit, les phrases unifiées de façon parallèle, semblent aussi faire partie de la préoccupation des poètes. Ceci fait partie de l'esthétique des Six Dynasties. Ceci fait partie de la vision du *xuanxue* qui considère les choses en termes respectifs (par exemple l'Un/le multiple, le jour/la nuit). Il n'y a donc pas eu de coupure, comme Frodsham le soutient.<sup>28</sup>

25-WXDL 9, éd.Fan Wenlan, p.675.Tr. modifiée de celle de V.Shih, p.242.

26-La Perle Sombre est un des symboles du Dao. Le Zhuangzi, au chapitre 12 parle de cette perle comme appartenant au Souverain Jaune. Se promenant au nord d'une rivière, il s'aperçut après avoir gravi le mont Kunlun qu'il avait perdu Perle Sombre. Il la fit chercher par Intelligence, puis par Perspicacité, puis par Analyse, sans succès. Ce fut finalement Sans Image qui la trouva. La perle sombre est selon le traducteur du Zhuangzi Liou Kia-hway: "Perle indique quelque chose de très précieux; sombre indique l'obscurité ontologique. Ainsi, ce doit être la Tao (Dao) dans son indistinction obscure." note 8 op.cit., p.317.

27-SS p.1778.

28-J.D.Frodsham, "The Origins of Chinese Nature Poetry", op.cit., p.71.

Vivre en conformité avec la nature en suivant les préceptes de "l'archiviste derrière le pilier" amena aussi les poètes à se pencher sur le problème récurrent depuis l'antiquité de la réclusion *versus* la vie publique. Tao Qian est de cette période, dans laquelle la Perle Sombre, symbole du Dao, donc du *xuanxue*, guidait les poètes.

Ceci est relié à un des problèmes avec lequel les poètes sont souvent confrontés, c'est le choix entre mener une vie active au service de l'État et la réclusion. On se rappellera que la retraite est déjà thématifiée clairement avec Zhang Hua; elle consiste à se retirer sans préciser davantage, ni de mentionner la durée du séjour du poète en réclusion. Cette question n'est pas nouvelle, et avant d'être un sujet de prédilection du lyrisme des lettrés des Six Dynasties, elle fut aussi discutée dans l'antiquité. Pour en discerner l'évolution, il faut remonter à Confucius qui dit dans les *Entretiens* 論語: "Quand le gouvernement est bien réglé, il (Confucius parle de l'historiographe Yu) exerce une charge. Quand le gouvernement est mal réglé, il sait se retirer, et se tenir caché. 邦有道, 則仕, 邦無道, 則可卷而懷之."<sup>29</sup> La remarque de Confucius est liée au temps propice et au temps non propice. Lorsque le temps n'est pas propice, le lettré sage se retire sans mot dire. L'empire est comparé à un torrent dans un autre passage de ces mêmes *Entretiens*.<sup>30</sup> S'il est possible d'affronter ce torrent, savoir se retirer lorsque le moment l'exige est la meilleure solution. C'est cette pensée qui subsistera sous les Han. Au début de cette dynastie, Sima Qian (145-95) écrit un *Fu sur la lamentation du lettré arrivé en temps non propice* 悲士不遇賦 et Dong Zhongshu (179-104) écrit un *Fu sur le lettré arrivé en temps non propice*. 士不

<sup>29</sup>-Confucius, *Entretiens*, édité et traduit par S.Couvreur, op.cit., p.240.

<sup>30</sup>-Ibid. p.277.

遇 賦,<sup>31</sup> qui vont dans le sens de la remarque de Confucius. Sima Qian parle de l'alternance entre les temps propices et les temps non propices: "Il y a un cycle entre les temps mauvais et bon: (les Etats) tombent et naissent. 逆 順 還 周, 乍 沒 乍 起."<sup>32</sup> Dong Zhongshu précise de son côté qu'essayer de conjurer ce sort ne servirait à rien et il affirme: "Buter sur la clôture de toutes mes forces ne servirait qu'à briser mes cornes. 努 力 觸 藩 徒 摧 角 矣."<sup>33</sup> C'est pourquoi Dong Zhongshu propose comme solution: "Je ne quitte pas ma porte et ainsi je passe ma vie comme un homme du commun. 不 出 戶 庭 庶 過 矣 "<sup>34</sup> Cependant, les deux sont d'accord pour dire que le problème n'a pas d'autres solutions. Helmut Wilhelm précise que: " (Sima Qian) reporte l'insolubilité du problème sur le destin. Le temps, le changement dans le temps, et l'intemporalité sont pour lui des choses avec lesquelles l'individu ne peut avoir de relation personnelle; ils sont l'expression de la destinée aveugle."<sup>35</sup>

Le fait de se trouver devant une conjoncture défavorable amena les poètes des Six Dynasties à trouver une autre réponse. Tao Qian la formule dans son *Fu sur une lamentation pour le lettré arrivé au temps non propice*. Il y apporte une solution nouvelle: si le temps est non propice, la meilleure façon est de se retirer des affaires mondaines; jusqu'ici, son approche ressemble à la solution préconisée par Confucius, Dong Zhongshu et Sima Qian. Mais c'est un des premiers poètes à affirmer que la réclusion peut être agréable, alors que pour Confucius ou les lettrés des Han, si les choses vont mal, c'est que le temps est non propice et il n'est rien

---

<sup>31</sup>-Pour des raisons méthodologiques, il a été décidé de ne pas aborder ces questions et ces deux *fu* avant le présent chapitre. De plus, ces deux *fu* ne représentent pas la caractéristique principale du *fu* des Han.

<sup>32</sup>-YWLJ 30, p.541.

<sup>33</sup>-Ibid. p.541. Cette phrase fait allusion à l'hexagramme 34 du *Classique des changements* qui dit à peu près la même chose: "Une chèvre encorne une clôture et ses cornes sont prises."

<sup>34</sup>-Id. p.541.

<sup>35</sup>-Helmut Wilhelm, "The Scholar's Frustration: Notes on a Type of Fu", publié dans le collectif édité par John Fairbanks, *Chinese Thought and Institutions*, Chicago, Presses de l'université de Chicago, 1957, p.319.

que l'on puisse faire pour arranger les choses; il faut attendre que la conjoncture change. Tao Qian s'exprime ainsi:

Ceux qui sont vraiment rusés sont aussitôt alertés  
 et volent, quittent la charge pour retourner cultiver;  
 les hautes montagnes cachent leurs ombres,  
 les larges rivières retiennent leur bruit.  
 Ils se lamentent longuement lorsqu'ils pensent à l'empereur Jaune et à Yao;  
 abandonnant la gloire, longuement ils prennent plaisir dans la pauvreté et la basse  
 condition....  
 En effet, j'ai manqué ma chance en choisissant (une vie de) simplicité.  
 mais je serai heureux de revenir vers une vie tranquille,  
chérissant mes sentiments dans la solitude. Je finirai mes jours  
 refusant toute offre provenant de la place du marché.<sup>36</sup>

Deux éléments se dégagent de ce poème: premièrement, Tao Qian est heureux de retourner à une vie solitaire et simple et qu'il aurait dû le faire auparavant. Ainsi, il respecte sa propre nature; deuxièmement, sa réclusion est définitive. Il n'est plus question de retourner vers la vie publique. C'est un geste délibéré et sans équivoque. Le poète pourra donc se consacrer à son domaine, dans lequel il vivra "en chérissant ses sentiments", préoccupation majeure de son lyrisme. Ce n'est donc plus la solution temporaire préconisée par ses prédécesseurs confucéens. Sa décision n'a rien à voir avec l'état d'une conjoncture politique défavorable et son approche diffère donc de l'approche antérieure. Avec Zhang Hua, on retrouve jusqu'à un certain point la jouissance de la réclusion, à travers l'observation du paysage, mais rien n'indique qu'elle est définitive.

Tao Qian a apporté sa propre conception de la réclusion en puisant dans la tradition pour ensuite élaborer sa propre vision. En ce sens, il est un poète important des Six Dynasties, même s'il ne fut pas apprécié de ses contemporains. Zhong Rong<sup>37</sup>, qui écrivit sous les Liang, voit Tao Qian simplement comme un

---

<sup>36</sup>-Traduit par James R. Hightower, op.cit., p.205 et 209. La place du marché est celle où l'activité est grande et d'où toutes les offres peuvent se présenter.

<sup>37</sup>-Voir chapitre 1.



reclus en le qualifiant de "Maître des poètes reclus de tous les temps 古今隱逸詩人之宗也."<sup>38</sup> Cette vision changea sous les Tang, et la poésie de Tao Qian fut alors appréciée pour sa simplicité, et non seulement pour son choix pour la réclusion.<sup>39</sup> La problématique de la retraite, dans un endroit paisible à l'abri des préoccupations des charges officielles, allait devenir à nouveau sous les Tang un thème préféré des lettrés. Ainsi, il en viendra à raconter et surtout à décrire ces endroits qui sont propices à la réclusion qu'il préfère. David Knechtges explique comme suit le phénomène relié à l'expression de la réclusion dans les *fu*:

Même si la plupart des *fu* sont plutôt impersonnels, dans la section (du *Choix de littérature* de Xiao Tong), appelée *zhi* 志, qui peut être traduit par "Aspirations et sentiments", le poète explore des questions qui sont directement reliées à sa propre expérience de vie et exprime ses buts personnels et ses sentiments. Dans ces pièces, le poète utilise le *fu* comme véhicule pour résoudre un dilemme avec lequel il est confronté dans une période particulièrement difficile de son existence. La question du choix entre le service envers l'Etat et la vie d'ermite revient dans presque tous ces *fu*.<sup>40</sup>

Knechtges rappelle que les *fu* ont en quelque sorte une visée intentionnelle qui pousse le poète à écrire, que ce soit un malheur ou un problème persistant et qu'il tient à exprimer à un moment précis de son existence. En ce sens, le cadre narratif est fourni par les faits et gestes du poète lui-même et non par les événements dans lesquels sont impliqués soit des rois du temps passé ou encore des empereurs. La conception de Tao Qian face à la retraite constitue donc une étape importante dans le débat entre la vie publique et la réclusion.

<sup>38</sup>-Zhong Rong, *Classification des poètes*, op.cit., p.25. L'insistance de Zhong mais aussi de Du Fu (*Du shi xiang-zhu*, juan 7, Zhonghua Shuju, II, p.563 cité dans Kang-I Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, op.cit., p.41), pour voir en lui surtout un reclus a produit une fausse image de Tao Qian, d'après Sun Chang, qui fut, d'après elle, un très grand poète. La liberté qui se dégage de sa poésie est une idée intéressante et nouvelle.

<sup>39</sup>-Yu-kung Kao, "The Aesthetic of Regulated Verse", publié dans le collectif édité par Shuen Fulin et Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice*, op.cit., p.368.

<sup>40</sup>-David Knechtges, *Wen Xuan or Selection of Refined Literature*, vol.1, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1982, introduction p.30.

Il a poursuivi sa réflexion dans un autre *fu* qui s'inscrit à la suite de ceux de Zhang Heng et de Zhang Hua sur le thème du retour, qui s'intitule *Le retour* 歸去來, et un examen de ce *fu* montrera comment ce thème est traité par Tao Qian:

Ma famille était pauvre, labourer et cultiver ne suffisait à la nourrir. La maison était pleine de jeunes enfants, la jarre vide de grains. Pour assurer les ressources nécessaires à la survie de la famille, je ne voyais pas de moyens. Mes proches et mes amis instamment me conseillèrent de prendre un poste d'administration de district. Petit à petit, ils me persuadèrent, mais comment y parvenir? Dans les quatre directions le désordre, les seigneurs accordaient leur faveur pensant y gagner en vertu. Mon oncle, me voyant aussi pauvre, réussit à me faire engager dans un petit district. Le vent et les vagues n'étaient pas encore apaisés, mon cœur redoutait un poste trop lointain. Heureusement Peng Ze n'est qu'à cent li de mon village. La récolte de ma terre de fonction suffisait à me pourvoir aussi en vin, je décidai de postuler. Peu de jours après ma prise de fonction, nostalgique j'avais envie de m'en retourner. Pourquoi? Ma nature est spontanée, elle refuse de se plier pour être contenue...Mes sentiments se sont mis à galoper comme un cheval. J'ai démissionné, quitté mon poste. De la mi-automne jusqu'à l'hiver, pendant quatre-vingts jours et quelques j'ai été en fonction. Comme les événements coïncident avec mon souhait, j'ai intitulé cette composition "enfin je m'en retourne", le 1<sup>er</sup> mois de l'année Yi Si.<sup>41</sup>

v.1-10:

Enfin je m'en retourne  
les champs et le jardin doivent déjà être envahis par les herbes.  
J'ai laissé mon cœur être l'esclave de mon corps,  
pourtant inutile de rester accablé, seul m'attrister encore?  
je réalise que le passé on ne peut y remédier,  
mais que l'avenir on peut l'infléchir.<sup>42</sup>  
mon chemin finalement ne s'est peut-être pas égaré trop loin  
aujourd'hui j'ai raison, hier j'avais tort  
la jonque vogue sur le flot léger,  
le vent souffle, souffle dans mon vêtement,

v.11-20:

j'interroge des passants pour trouver le bon chemin  
à l'aube je regrette que la lumière soit à peine claire  
dès que j'aperçois mon humble hutte,  
joyeux aussitôt je me mets à courir  
le jeune serviteur vient m'accueillir,  
mes jeunes enfants attendent à la porte  
les trois sentiers sont déjà recouverts de mauvaises herbes,  
les pins et les chrysanthèmes sont toujours là

<sup>41</sup>-Cette date correspond à l'année 405 de notre calendrier.

<sup>42</sup>-Ce vers et le précédent reprennent presque intégralement un passage des *Entretiens* de Confucius: " Ô Phénix, ô phénix, Que ta vertu est diminuée! Il n'est plus temps d'empêcher par des avis tes égarements passés; mais tes fautes futures peuvent encore être prévenues 鳳兮鳳兮何德之衰往者不可諫來者獨可追 ." Texte et traduction tirée de S.Couvreur, *Les Quatre Livres*, op.cit., p.276.

tenant la main des enfants j'entre dans la maison

Il y a une cruche remplie de vin,

v.21-26:

Je prends un pot rempli de vin et bois seul

à contempler les arbres dans la cour se réjouit mon visage

appuyé à la fenêtre au sud je confie mon dédain envers le monde de poussière

si l'on sait se contenter de loger les genoux, on est facilement satisfait

au jardin chaque jour on se rend avec plaisir.

Même s'il y a un portail, il est la plupart du temps fermé....

v. 33-40:

Enfin je m'en suis retourné,

j'ai souhaité rompre avec les obligations du monde,

le monde de poussière et moi nous opposons

pourquoi conduire un carosse? il n'y a rien à rechercher

me réjouit une conversation sincère avec mes proches,

je jouis de mon *qin*<sup>43</sup> et de mes livres, ils chassent les soucis

le printemps arrive, les paysans me donnent des conseils

il faudra bientôt travailler les champs à l'ouest

v.41-50:

parfois j'emprunte une charrette avec une capote.

parfois je rame sur ma barque solitaire.

soit je suis un ravin profond, sinueux,

soit je franchis une colline escarpée

là où des arbres luxuriants s'épanouissent,

une petite source lentement commence à couler

m'émerveillent les dix mille choses, chacune au juste moment

ému, ma vie atteindra bientôt son terme

c'est ainsi,

je confie mon corps au ciel et à la terre, pour combien de temps encore?

v.51-60:

pourquoi ne pas suivre mon coeur, me laisser aller à son gré?

précipité, agité, pour aller où donc?

être fortuné n'est pas mon souhait,

le pays des immortels je ne puis non plus l'espérer

alors j'attends les belles journées pour sortir seul

parfois je plante ma canne, me mets à biner, à butter

je grimpe jusqu'aux champs à l'est en sifflant allègrement

je vais au bord du courant limpide composer des poèmes

suivre le cours des choses jusqu'à la fin,

me réjouissant de l'ordre du ciel, pourquoi hésiter?<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup>-Sorte de luth.

<sup>44</sup>-Ce *fu* a, entre autres traductions, été traduit par Cheng Wing fun et Hervé Collet, *Tao Yuanming, l'homme, la terre, le ciel, enfin je m'en retourne*, Millemont, Moudarren, 1987.(Édition non paginée). Il existe aussi une traduction en anglais par R.J.Hightower, "Allusion in the Poetry of Tao Ch'ien", op.cit., pp. 220-224. La traduction présente est modifiée à partir de ces deux traductions.

生之貧去眷在順  
 生求余澤日情事  
 粟懷以彭少所得...  
 儲有叔役及屬所日  
 無然家遠之矯十餘  
 餅脫德憚求八  
 室吏爲心便非官  
 盈長愛靜故然在  
 稚爲惠未酒自  
 幼余以波爲性冬  
 給勸候風爲至  
 自多諸時以質  
 以故事於足則仲  
 足親之邑利何秋  
 不術方小之情職  
 植其四於田之去  
 耕見有用公與免  
 貧未會見里歸自  
 家資途遂百有奔  
 余所靡苦家然駿  
 心命篇曰歸去來兮乙巳歲十一月也

v.1-10:

歸去來兮，  
 田園自憫已來迷今遙飄  
 既奚悟知實覺舟風  
 不形悲諫追遠非颺衣  
 歸！役？  
 胡爲獨不可未作輕吹  
 兮，蕪心而之其而以而  
 來將以悵往者途是遙飄

v.11-20:

問恨乃載僮稚三松攜有  
 征晨瞻欣僕子逕菊幼酒  
 夫光衡載歡候就猶入室樽<sup>45</sup>  
 以之守奔迎門荒存室樽<sup>45</sup>  
 前熹  
 路微

v.21-26:

引眄倚審園門  
 壺庭南客日雖  
 觴柯窗膝涉設  
 以以以以以而  
 自怡寄易成常  
 酌顏傲安趣關...

v.33 -40:

歸請世復悅  
 去息與駕親  
 來交我言戚  
 兮以而兮之  
 絕相焉情  
 游違求話

45-Car.alt. pour 去尊

樂琴書以消憂  
農人有告余以春  
將有事於西疇及

v.41-50:

或命巾車  
或棹孤舟  
既窈窕以尋壑  
亦崎嶇而經丘  
木欣欣以而榮  
泉涓涓而始流  
喜萬物之得時  
感吾生之復幾  
已寓形守內時

v.51-60:

曷不委心去留  
胡未乎非心違  
富貴鄉非吾願  
懷良辰以孤往  
或植杖而耘  
臨清流以舒嘯  
聊乘化以賦歸  
樂夫天以命復奚疑<sup>46</sup>

Ce *fu* comporte, comme celui de Xiang Xiu, deux parties, une introduction en prose relativement courte, suivie d'une section versifiée de 60 vers. L'introduction en prose initie le lecteur à sa problématique de la réclusion. Cette partie est plus spécifiquement narrative et expose les circonstances qui ont motivé Tao Qian à opter pour la réclusion. Ce poète n'est pas un aristocrate dans l'entourage de l'empereur, mais il a des idées bien arrêtées sur la réclusion et de plus sa " nature est spontanée, elle refuse de se plier pour être contenue" comme il est dit dans l'introduction en prose. Pour lui, respecter sa propre nature est primordial. C'est pourquoi il explique qu'il doit refuser ce poste qui lui a été offert

<sup>46</sup>-Tao Qian, texte publié dans *Choix d'oeuvres de Tao Yuanming* 陶淵明詩選, Taibei, Wang Jia Chubanshe, 1988, p.145-147.

par son oncle: il doit retourner sur sa ferme en jouissant d'une vie simple à la campagne avec sa famille.

Dans la partie versifiée, les vers 1-10 sont plutôt philosophiques par la méditation sur le passé; sa décision est de retourner sur sa ferme: ceci concerne le futur et c'est là une chose qui est possible de faire s'il veut respecter sa propre nature. Dans les vers 11-20, Tao Qian se concentre sur la narration de la fin du voyage qui le mène à son lieu de réclusion et les vers 18-19 donnent une brève description de la ferme avec ses trois sentiers couverts de mauvaises herbes, ses pins et ses chrysanthèmes. Puis à partir du vers 21, des séquences narratives viennent couper sa réflexion sur la réclusion (v.39-44 et 54-57). La narration consiste surtout à raconter les activités qu'il entend accomplir là-bas. Les descriptions de paysages sont brèves comme celle des vers 45-46: "là où des arbres luxuriants s'épanouissent, une petite source lentement commence à couler." Le fait d'avoir exprimé son penchant pour une vie tranquille à la campagne montre que Tao Qian a vraiment axé son *fu* sur la décision de toute son existence future: quitter les péripéties engendrées par la fréquentation de "la place du marché". Ce *fu* montre qu'il a résolu le dilemme auquel il faisait face.

### 2.3 *Fu* et *shi*

#### a) Le *shi*: des généralités philosophiques à la poésie de paysage

Avant de passer finalement à Shen Yue, la présente section montrera que les changements qui se sont produits dans le *fu* peuvent être reliés à des transformations qui se sont produits dans un autre genre littéraire: le *shi*. Elles portent sur les descriptions de paysages et seront vues à travers une approche diachronique du genre par trois représentants principaux: les *Dix-neuf poèmes anciens* d'auteur inconnu, Ruan Ji et finalement Xie Lingyun. Les premiers sont le point de départ d'un nouveau type de *shi* sous les Han et ils ont été beaucoup

commentés: ils sont donc très connus de la tradition et il est impossible de les laisser de côté. Ruan Ji est un poète du règne des Wei qui est très représentatif de cette époque-là et qui composa des poèmes qui rappellent les *Dix-neuf poèmes anciens*, mais en y apportant des innovations au niveau des métaphores. Xie Lingyun est un poète très important lorsque l'on parle de paysage: il l'a expérimenté d'une façon nouvelle. Après que des poèmes des *Dix-neuf poèmes anciens*, de Ruan Ji et de Xie Lingyun auront été commentés, il faudra voir les interpénétrations génériques entre ces deux genres littéraires.

Le *shi* connut des changements importants sous les Six Dynasties, changements liés à toutes les interrogations entraînées par la fin du règne des Han. Les investigations des rapports entre l'être humain et le monde qui l'entoure allaient avoir des répercussions sur ce genre.

Voici tout d'abord une courte présentation de l'histoire du genre et de ses premiers développements. Les premiers exemples de *shi* remontent à une littérature très ancienne, écrite probablement entre le IXe et le VIe siècle avant notre ère. Il s'agit du *Classique de la poésie*, recueil qui aurait été compilé par Confucius lui-même; celui-ci a choisi trois cents poèmes parmi une masse probablement beaucoup plus imposante de poèmes et les édita. La plupart de ces poèmes sont écrits en vers tétrasyllabiques, quoique certains vers soient aussi penta- et heptasyllabiques. Depuis des temps très anciens, et ceci est attesté par le *Commentaire de maître Zuo* : " La poésie exprime les intentions 詩以言志".<sup>47</sup> Chow Tse-Tsung a analysé les caractères écrits sur carapaces de tortue et ossements de mouton (甲骨文) et a trouvé que le sens le plus ancien du caractère est lié justement au sens de "intention" zhi 志. Ces caractères (*shi* 詩 et *zhi* 志) étaient même employés l'un

---

<sup>47</sup>-27ième année du duc Xiang (-554), texte et tr. S.Couvreur, *La chronique de la principauté de Lou(Lu)*, op.cit., t.2, p.490.

pour l'autre et signifiaient soit "intention", soit "poème écrit".<sup>48</sup> Seraient-ils alors les lointains ancêtres des vers pentasyllabiques dont les premiers exemples après le *Classique de la poésie* remontent aux *Dix-neuf poèmes anciens*? Il faut répondre à cette question par la négative. Ce serait là un anachronisme que de présumer une telle chose. Les poèmes du *Classique de la poésie* ont été compilés à partir d'une masse beaucoup plus imposante et reflètent différentes époques et les coutumes de divers États. Les *Dix-neuf poèmes anciens* sont plus homogènes et ne peuvent être comparés au *Classique de la poésie*, même si, comme dit Jean-Pierre Diény, "ils plongent de profondes racines dans le passé, non seulement vers le Che king (le *Classique de la poésie*) mais aussi vers les Tch'ou ts'eu (les *Odes du pays de Chu*)".<sup>49</sup>

Sous les Han, le vers pentasyllabique, utilisé dans des poèmes de longueur irrégulière mais dépassant rarement 30 vers, apparaît donc avec les *Dix-neuf poèmes anciens*. Ces poèmes seront ensuite rangés sous les Tang sous l'expression "poèmes de style ancien", 古體詩, surtout des poèmes narratifs,<sup>50</sup> en opposition aux "poèmes de style nouveau" 今體詩<sup>51</sup> qui venaient d'apparaître au début des Tang.<sup>52</sup> La seule contrainte aux poèmes de style ancien est la rime aux vers pairs, que le poète peut changer à sa guise. Il n'y a pas non plus de règles

<sup>48</sup>-Chow Tse-Tsung, "The Early History of the Chinese Word Shih(Poetry)", article paru dans *Studies in the Chinese Humanities*, Madison, Wisconsin, 1968, p.155 sq.

<sup>49</sup>-Jean-Pierre Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens*, Paris, Centre de publication Asie Orientale de l'Université Paris VII, 1974, p.162.

<sup>50</sup>-Le plus long poème de type *shi* narratif est le *Chant de la dame de Qin* de Wei Zhuang(836-910), qui a 238 vers. Il peut donc y avoir des *shi* qui dépassent en longueur certains *fu* lyriques des Six Dynasties (Par exemple, celui de Wang Can traduit au premier chapitre.. Les interpénétrations génériques sont alors à prendre en considération. Cité dans Levy, op.cit., p.214.

<sup>51</sup>-Le *shi* de style nouveau est la grande innovation des Tang. On retrouve surtout le huitain régulier 律詩, dans lequel le parallélisme obéit à des règles strictes.

<sup>52</sup>-Zhong Rong attribue erronément leur invention à Li Ling(?-74 avant notre ère). Siu Kit Wong, *Early Chinese Criticism*, op.cit., p.89. Dans sa note 9, p. 104, Wong précise que ces poèmes sont trop parfaits pour avoir été composés à une période aussi ancienne. Liu Xie pour sa part, et ceci est aussi rapporté dans cette note, met en doute cette assertion et dit que dans les poèmes compilés par l'empereur Zheng(32-7 avant notre ère), aucun n'est écrit en vers pentasyllabiques. Cf. Liu Xie, WXML 2, ch."Éclaircissements sur le shi" .



tonales, celles-ci apparaîtront plus tard, à l'époque de Shen Yue. Pour revenir aux Six Dynasties, deux recueils importants dans la tradition du *shi*, les *Dix-neuf poèmes anciens* et les *Poèmes chantant mes pensées* seront maintenant discutés. L'examen de poèmes de ces recueils permettra d'y discerner une tendance qui s'amplifiera avec Xie Lingyun.

### i-Les Dix-neuf poèmes anciens

Ces poèmes ont causé des problèmes aux commentateurs qui ont essayé de trouver qui les avait composés. Il y a plusieurs hypothèses sur l'époque de leur composition ainsi que sur le ou les auteurs de ce recueil.<sup>53</sup> Voici l'opinion de Liu Xie: "Si nous comparons leur style littéraire, ils semblent être des productions des deux Han 比采而推兩漢之作乎."<sup>54</sup> Li Shan 李善 (630-689), le commentateur principal du *Choix de littérature* n'est pas sûr qu'ils remonteraient à une période aussi ancienne que l'époque de Mei Sheng (?--141) : "Certains disent que Mei Sheng (les aurait composés), (mais) j'en doute. On ne peut pas éclaircir ce point. 或云枚乘. 疑, 不能明也 ".<sup>55</sup> Donc, dès la fin des Six Dynasties, on ne savait plus qui les avait composés. D'autres prétendent qu'ils dateraient de l'ère Jian An (196-220), mais Jean-Pierre Diény pense plutôt que l'on devrait assigner une date entre les deux époques,<sup>56</sup> donc entre Mei Sheng et la fin des Han. Ceci suffit pour le présent exposé, mais les quelques propos relevés ici montrent que les auteurs ne s'accordent pas sur une date précise. Ils dateraient donc probablement des Han, période féconde pour le *fu* et c'est aussi l'avis de l'auteur de cette thèse. Ceci permet de constater un nouveau genre en développement, car ces poèmes diffèrent beaucoup de ceux du *Classique de la poésie*. Pour Diény,

---

<sup>53</sup>-WX chap. 29.

<sup>54</sup>-WXDL 2 p.66.

<sup>55</sup>-WX 29, p.401.

<sup>56</sup>-Jean-Pierre Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens*, op.cit., p.161.

c'est au point de vue de l'art de la composition que ces poèmes se distinguent. On y retrouve des formules brèves et évocatrices, ils sont moins diversifiés, mais ils sont plus profonds.<sup>57</sup> Pour Diény, il s'agit d'un style nouveau dans lequel ce sont les sentiments des gens ordinaires qui sont exprimés, et non un monde héroïque, comme celui de Qu Yuan.<sup>58</sup>

Ce genre sera largement pratiqué par les poètes à partir de l'époque Jian An, pour finalement prendre tellement d'ampleur qu'il éclipsera le *fu*.<sup>59</sup> La période durant laquelle ces poèmes furent composés précède de peu un développement rapide du *shi*, c'est pourquoi il est important d'en présenter une discussion lors de cet exposé. Voici comment Diény explique la perception de ces poèmes par les lecteurs occidentaux et chinois contemporains:

Le lecteur chinois, qui découvre dans les *Dix-neuf poèmes* un trésor inépuisable, s'émerveille sans fin; le lecteur occidental, qui ne perçoit de ces richesses qu'un reflet léger, d'une fausse limpidité, ne leur accorde qu'un seul coup d'oeil. La saveur de l'oeuvre s'évanouit dans sa transplantation. Si l'on ne peut, pour la retrouver, se faire Chinois, il reste un pis-aller. Les *Dix-neuf poèmes* ont été inlassablement expliqués et réexpliqués: il faut se plonger dans cette masse de commentaires, s'attarder sur les points de désaccord, sans trop se hâter de distinguer le vrai du faux.<sup>60</sup>

Pour Diény, il y a deux sujets dans ces poèmes: la séparation et la mort.<sup>61</sup> Les différentes facettes de la séparation y sont traitées: la femme, seule dans sa chambre, qui attend son mari, parti aux frontières; le mari au loin, qui s'ennuie de sa patrie et de sa maison, quelquefois doublé de la maladie et de la mort aux frontières, et finalement l'absence, longue ou courte.<sup>62</sup> On retrouve aussi des remarques sur la brièveté de l'existence, la vanité de la renommée et de la fortune et

---

<sup>57</sup>-Ibid.p.163 sq.

<sup>58</sup>-Id.p.164.

<sup>59</sup>- Ce sont là les thèmes que l'on retrouve dans les "poèmes variés 雜詩" de l'anthologie de Xiao Tong. Lu Ji a écrit une série de 12 poèmes qui imitent les 19 poèmes anciens au WX30 et Bao Zhao en a écrit 3 au WX 28, entre autres.

<sup>60</sup>-Diény, *Les Dix-neuf poèmes anciens*, op.cit., p.5.

<sup>61</sup>-Ibid., p.162.

<sup>62</sup>-Kang-I Sun Chang, "Description of Landscape in Early Six Dynasties Poetry ", op.cit.,p.116.

l'inexorabilité de la mort.<sup>63</sup> Tous ces thèmes sont abordés d'une façon très simple, en des phrases d'un style lapidaire, qui ressemblent à des maximes ou à des aphorismes. Voici le treizième de ces poèmes:

v.1-4:

Ma voiture a brûlé la Porte du Nord-Est,  
Et de loin je contemple, au nord des murs, les tombes:  
Peupliers blancs, tout bruissants dans le vent,  
Pins et Cyprès, le long des avenues.

v.5-8:

Dessous, les trépassés du temps jadis,  
Enténébrés, pris dans la longue nuit.  
Plongés dans leur sommeil, au fond des Sources Jaunes,  
Ils passeront mille ans, sans s'éveiller jamais.

v.9-12:

En un courant sans fin *yin* et *yang* se relaient,  
Notre lot dure autant que rosée du matin.  
La vie de l'homme: une halte rapide,  
Ses jours résistent moins que pierre ou que métal.

v.13-16:

Toujours, à tour de rôle, on s'escorte à la tombe,  
Ni saint ni sage, nul ne peut échapper.  
Pour se rendre immortel, on absorbe des drogues,  
Mais l'élixir a fait maintes erreurs.

v.17-18:

Mieux vaut encor boire un vin délicat,  
Et se vêtir de fine et blanche soie.<sup>64</sup>

v.1-4:

驅 車 上 東 門  
遙 望 郭 北 墓  
白 楊 何 蕭 蕭  
松 柏 來 廣 路

v.5-8:

下 有 陳 死 人  
香 香 即 長 暮  
潛 寐 黃 泉 下  
千 載 永 不 寤

<sup>63</sup>-Ce sont donc des thèmes généraux bien connus de toutes les littératures. Horace en a immortalisé les thèmes dans ses odes. Sénèque a aussi repris à sa façon, dans des lettres, la vanité des choses humaines. *Les Epistulae ad Lucilium* (Lettres à Lucilius), cf. la discussion de Conte, op.cit., p.413-415. Conte explique entre autres la distinction que Sénèque établit entre l'engagement civil et un *otium* méditatif.

<sup>64</sup>-Traduit par Diény, op.cit., p.33.

v.9-12:  
 活活陰陽移  
 年年命如朝露  
 人人生忽如寄  
 壽無金石固

v.13-16:  
 萬歲更相送  
 聖賢莫能度  
 服食求神所  
 多爲樂所誤

v.17-18:  
 不如飲美酒  
 被服納與素<sup>65</sup>

Les narrations sont très brèves: après cette première amorce "ma voiture..." on passe à une brève description des arbres qui entourent les tombes et ensuite à des considérations philosophiques sur l'existence. Simplicité de vocabulaire et clarté caractérisent ce poème. Cohérence de la construction aussi: en une succession de quatre quatrains, on passe du cimetière au sommeil des morts, puis à la brièveté de la vie et finalement à la sainteté et à l'alchimie qui, d'ailleurs, ne suffisent pas à rendre immortel. La maxime finale, (les deux derniers vers) nous ramène au *carpe diem* qui revient souvent dans ces poèmes. V.9-10:le cycle sans fin du *yin* et du *yang* qui se relaient sans fin alors que l'existence humaine n'est que la rosée du matin. Il n'y a pas d'effusion émotionnelle et le raisonnement est clair, ces deux éléments caractérisant l'ensemble des *Dix-neuf poèmes*. Ils pourraient se situer ailleurs dans le temps et dans une autre culture, mis à part les quelques éléments de la philosophie chinoise comme le *yin* et le *yang* ou la référence aux "Sources Jaunes". Ils ont un charme qui vient de l'énonciation de valeurs universelles.

<sup>65</sup>-Le texte est reproduit dans Diény, p.32 et aussi dans le WX p.403-404.

Ces *shi* n'ont pas de longue introduction sous forme de description d'un paysage et celui-ci n'est qu'évoqué par quelques expressions. Les descriptions sont simples et courtes. Liu Xie appréciait beaucoup ces poèmes:

Si on regarde leur composition et leur rhétorique, ils sont directs mais non sans art. Réalistes en décrivant des scènes naturelles, et éminemment émotifs en décrivant les émotions intérieures, ils sont en effet le couronnement de la poésie pentasyllabique.

觀其結體散文, 直而不野, 婉轉附物, 怳悵切情, 實五言之冠冕也.<sup>66</sup>

Les *Dix-neuf poèmes anciens* "sont directs" pour Liu Xie mais sont construits "avec art". Ils présentent donc un équilibre entre la clarté de leur exposé et la poésie qui s'en dégage. Ils ont laissé une marque sur le *shi* et en ce sens, il a été approprié d'en regarder les caractéristiques, vu qu'ils serviront de modèles pour les générations de poètes à venir. La brièveté est leur caractéristique et aide à donner beaucoup de force évocatrice aux mots.

## ii-Le *shi* sous les Wei (220-265): Ruan Ji

Sous les Wei, plusieurs poètes écrivirent des poèmes pentasyllabiques, comme Ruan Ji 阮籍 (210-263). Il a écrit plusieurs poèmes qui, de prime abord, ressemblent aux *Dix-neuf poèmes anciens*. Il est connu entre autres pour une série de 84 poèmes dont le titre est *Poèmes chantant mes pensées* 詠懷詩. Voici le premier de la série:

v.1-8:

Minuit et je ne peux dormir:  
je me lève et pince les cordes de ma cithare chantante.  
A travers le mince rideau, la lune brille,  
et un vent frais souffle sur les pans de ma robe.  
Une oie solitaire crie derrière les landes,  
des oiseaux voltigeant crient dans les bois au nord.  
je vais et je viens: que verrai-je?

<sup>66</sup>-WXDL 2,p.66. Traduction française adaptée de celle de V.Shih, op.cit., p.35.

De tristes pensées, seules, affligent mon coeur.<sup>67</sup>

v.1-8:  
 夜 中 不 能 寐  
 起 坐 彈 鳴 琴  
 薄 帷 鑑 明 月  
 清 風 吹 我 襟  
 孤 鴻 號 野 外  
 翔 鳥 鳴 北 林  
 排 徊 將 何 見  
 憂 思 獨 傷 心<sup>68</sup>

Ce poème ressemble beaucoup aux *Dix-neuf poèmes anciens*;<sup>69</sup> c'est donc un style et une thématique qui se poursuivent sous les Wei. Certains poèmes de Ruan Ji présentent des phrases moins lapidaires, alors que d'autres ont un ton beaucoup personnel. Le poème qui nous concerne ici débute par une narration qui, après le premier distique, laisse place à la description d'éléments qui contribuent à évoquer l'atmosphère vespérale. Ce poème, le premier de la série, demeure simple. Pour Pauline Yu, ces poèmes sont quand même très près des *Dix-neuf poèmes anciens*:

En termes de méthode... les poèmes *Chantant mes pensées* de Ruan sont très similaires aux *Dix-neuf poèmes anciens*. Les deux recueils emploient une série d'images, emblématiques et structurellement isolées qui pour plusieurs critiques représentent la tradition *bi xing* (comparaison évocation) dérivée du *Classique de la poésie* et dirigées vers une critique contemporaine voilée de la société et/ou de la politique."<sup>70</sup>

Pauline Yu considère donc que les poèmes de Ruan Ji sont similaires aux *Dix-neuf poèmes anciens* dans leur emploi d'images isolées les unes des autres, ce qui amène aussi une critique voilée des événements contemporains. Les deux recueils emploient donc des procédés semblables. Dans le poème cité plus haut, on peut noter des différences par rapport aux *Dix-neuf poèmes anciens*: le "je" cède rapidement la place à des tournures impersonnelles tandis qu'avec Ruan Ji, le

<sup>67</sup>-Traduction à partir de celle de Pauline Yu, op.cit., p.133-134.

<sup>68</sup>-WX 23, p.309. Traduit entre autres par Pauline Yu, op.cit., p.133-134.

<sup>69</sup>-Le 19ième poème du recueil y ressemble beaucoup. On y retrouve aussi une tristesse telle que le poète ne peut pas dormir.

<sup>70</sup>-Id. p.136.

"je"("mon") parcourt tout le poème. (Je ne puis donner...je viens...que vois-je...mon coeur...).<sup>71</sup> Cependant, la rigidité apportée par les généralités philosophiques (temps qui passe, brièveté de l'existence, la mort, etc...) et l'isolation des images sont encore présentes et font partie du lyrisme de Ruan Ji. Le temps de la royauté des Zhou, de Confucius, et même le temps du premier empereur et l'époque des Han, tout ceci est bien loin et le poids du temps pèse sur le poète.

Cai Zongqi (1993)<sup>72</sup> apporte de nouvelles explications à la poésie de Ruan Ji: pour lui, les descriptions et les narrations sont fragmentées et c'est là une des caractéristiques principales de sa poésie. Ceci amène une structure discontinue qui constitue une innovation pour cette époque. A l'intérieur de cette structure discontinue, Ruan utilise ce que Cai appelle une structure cyclique. Il entend par ceci que Ruan exprime ses sentiments de façon récurrente: il exprime quelques sentiments et pensées sur lui-même, puis il décrit quelques éléments du paysage ou narre quelques événements puis il revient à ses sentiments, ce qui constitue en quelque sorte un cycle.

Une autre explication de Cai amène un lien entre Ruan Ji et les *Dix-neuf poèmes anciens*. La voix lyrique se manifeste par des modalités qui sont typiques du *shi*, c'est-à-dire sous forme d'images rapides et brèves. Elles ne sont que juxtaposées aux autres vers plus descriptifs ou narratifs, mais la plupart du temps sous forme de citations auxquelles le poète ne répond pas. Il laisse au lecteur le soin de le faire. Le poème 18 dit ceci: "Qui peut pendant longtemps maintenir un lustre splendide? 誰能久熒熒."<sup>73</sup> Des questions comme celles-ci relèvent de

<sup>71</sup>-La traduction de Diény en fait état. Mais dans le chinois, il n'y a aucun caractère pour le mot "je" ou "moi"; ceux-ci sont donc implicites et apparaissent uniquement dans la traduction, car en français, ils doivent être spécifiés, alors qu'en chinois, le pronom personnel est souvent omis et très rarement répété.

<sup>72</sup>-Cai Zong-Qi, *The Symbolic Mode of Presentation in the Poetry of Juan Chi (Ruan Ji)*, CLEAR 15(1993), pp.37-56.

<sup>73</sup>-Ibid.p.38.

généralités qui ne sont pas nécessairement reliées à des épisodes autobiographiques; elles sont plutôt reliées à des préoccupations de Ruan Ji concernant la fragilité de l'être humain en général. Cette fragilité fait que maintenir une renommée durable n'est pas possible car aussitôt acquise, elle s'évanouit. Pour Cai la fragilité humaine est l'idée maîtresse des 82 poèmes et c'est par toute une série d'images que cette fragilité est exploitée, mais des références personnelles font aussi partie du poème. Le lecteur y découvre une signification symbolique; elles rappellent la solitude et le temps qui passe. Les mêmes thèmes se retrouvent dans les *Dix-neuf poèmes anciens* et chez Ruan Ji, mais pour Cai son approche est plus diversifiée et caractérisée par quatre éléments au moyen desquels les poèmes de Ruan Ji exploitent le thème de la fragilité humaine: 1-par les aspects temporels de la nature; 2-par la vie des plantes et des animaux; 3-par les conditions physiques des humains et 4- par la vie émotive du poète.<sup>74</sup> Dans le poème cité plus haut de Ruan, un vent frais souffle et une oie seule crie: ceci rappelle l'automne. Il y a ici combinaison des deux premiers éléments. Le fait de ne pas pouvoir dormir relève du troisième. Le quatrième élément est toujours présent dans les 82 poèmes et dans le poème cité plus haut, c'est le dernier vers qui l'exprime: "De tristes pensées, seules, affligent mon cœur." Par contre, le troisième point se rapproche davantage des *Dix-neuf poèmes anciens*.

Les oiseaux qui criaillent dans le bois, le soir, de même que l'oie solitaire renforcent cette solitude. Le poète ne peut dormir, et ceci entraîne une série de pensées qui trahissent les émotions: ses tristes pensées sont les seules qui l'habitent en cette soirée.

Quoique Pauline Yu et Cai Zongqi apportent des explications différentes au sujet de ces poèmes, ils se rejoignent jusqu'à un certain point car les deux sont

---

<sup>74</sup>-Id.p.39.



d'accord pour dire que les symboles (terme utilisé par Cai) et les images (terme utilisé par Pauline Yu) sont abondants dans l'oeuvre de Ruan. Les éléments naturels comme le soleil ou la lune ou encore le vent d'automne, mentionnés dans ces poèmes, constituent un premier niveau de sens mais les éléments de ce paysage convergent vers des pensées de tristesse; le lyrisme de Ruan Ji est caractérisé par une modification de la perception du paysage qui n'existe plus comme éléments dont la référentialité est importante, mais qui agissent d'une façon symbolique en renforçant l'idée de tristesse, le passage du temps et la fragilité humaine. L'oie crie, c'est l'espace d'un moment, les oiseaux crient dans le bois: est-ce pour longtemps? La seule chose qui semble durable, c'est la lune qui brille, figée dans le ciel.

Ruan Ji est un poète important, les études récentes de Pauline Yu et de Cai Zongqi l'attestent, et sa contribution au genre poétique *shi* est loin d'être négligeable justement à cause du traitement symbolique des images, comme dit Cai, mais aussi pour les brèves descriptions et le traitement laconique des narrations qu'on y retrouve. Même s'il reste près des *Dix-neuf poèmes anciens* à cause de la teneur philosophique de ses propos, lorsqu'il parle du temps, de la séparation et de la fragilité humaine, il reprend ces thèmes déjà présents dans les *Dix-neuf poèmes* mais en y développant davantage ces mêmes thèmes.

L'importance accordée à l'expression des sentiments avec Ruan Ji a continué à se faire dans la poésie qui suivit. Cependant, avec le développement du *xuanxue*, la nature prit de plus en plus de place en poésie et cette philosophie est importante pour comprendre l'univers poétique de Xie Lingyun.

### iii-Xie Lingyun (385-433): descriptions de la nature, narrations et parallélisme

Les poètes du règne des Liu Song (420-479) mirent l'emphase sur les descriptions de la nature. La période des Wei-Jin a servi de réflexion et de mise en place de nouvelles expériences en poésie, mais c'est dans une troisième étape que les procédés déjà mis en place à l'époque Jian An purent se raffiner davantage et installer progressivement une description de la nature qui allait se concrétiser par des tentatives de décrire en poésie la nature luxuriante des montagnes du Zhejiang tout en maintenant des liens avec le *xuanxue*. Au lieu de disparaître et d'être renversée, cette philosophie fut donc intégrée aux descriptions de cette nature luxuriante. De plus, les descriptions de la nature furent incluses dans un cadre narratif plus développé et centré sur les activités des poètes. Dans le cas de Xie Lingyun, les descriptions partent des promenades qu'il fait dans la nature et surtout dans la montagne environnant sa villa. Xie décrit ses endroits préférés. Pour Liu Xie:

Au début des Song, la littérature connut des changements, Zhuang et Lao furent mis de côté, et le thème des montagnes et des rivières commença à fleurir...en exprimant les sentiments, ils le font toujours en harmonie complète avec les choses qu'ils décrivent, et dans les mots, ils essaient le mieux possible d'atteindre la fraîcheur. Ce sont là les domaines dans lesquels les auteurs contemporains rivalisent.

宋初, 文詠體有因革, 莊老告退而山水方滋...情必極貌以寫物, 辭必窮力而追新, 此近世之所競也。<sup>75</sup>

Ce qui ne veut pas dire que Zhuangzi et Laozi furent complètement mis de côté, comme il a été démontré plus haut, mais plutôt transformés, en utilisant cette philosophie, mais de façon moins explicite que sous les Wei-Jin. Xie Lingyun 謝

<sup>75</sup>-WXDL 2, p.67. Tr. modifiée à partir de V.Shih, p.37.

靈運 (385-433), marquis de Kangle, <sup>76</sup> personnage important et poète des Six Dynasties, a composé de nombreux *shi*. Deux poèmes parmi ceux-là montreront comment ce poète traite les descriptions et les narrations et comment il les intègre de façon à développer un lyrisme nouveau, en accord avec ces nouveaux développements. Il est le meilleur représentant de la poésie de montagnes et de rivières et ses poèmes furent écrits à la suite de pérégrinations dans ses endroits préférés. Deux poèmes permettront de voir en quoi consiste la poésie de Xie Lingyun. Voici le premier qu'il composa au printemps entre les années 428 et 430 à sa villa de Shining et intitulé *Observations faites en traversant la montagne du sud vers le nord et en contournant le lac* 於南山往北山經湖中瞻眺:

v.1-10:

A l'aube, je quitte le versant éclairé,  
 Au crépuscule, je me repose au pic du nord;  
 Quittant mon bateau, je regarde les îlots lointains,  
 Déposant mon fouet, je m'appuie sur un pin touffu.  
 Les petits sentiers de montagne sont cachés et retirés,  
 Les îlots circulaires cependant sont finement découpés.  
 En regardant vers le bas, (j'aperçois) les cimes élevées des arbres,  
 Regardant vers le haut, j'entends les grondements de l'eau des ravins,  
 Des rochers plats divisent les cours d'eau,  
 Dans les forêts denses, on perd la trace des sentiers,

v.11-16:

La "libération" et la "production"<sup>77</sup>: comment agissent-elles?  
 Tout ce qui pousse est abondant et luxuriant,  
 Des bambous récemment sortis sont enveloppés dans leurs enveloppes vertes,  
 De jeunes lis des marais sont entourés de végétation naissante,  
 Des goélands voltigent sur les rivages printaniers,  
 Des faisans sauvages s'amuse dans le vent tiède du printemps.

v.17-22:

Si on embrasse les changements naturels, on n'est jamais dégoûté,  
 En contemplant les objets, mes pensées y trouvent à nouveau une plénitude.

<sup>76</sup>- Il apporta une contribution significative au *shi*. Xiao Tong reproduit 32 de ses poèmes dans son *Choix de littérature*, ce qui est environ la moitié de sa production de *shi*. Xiao Tong les range surtout dans les catégories "Voyages" et "Promenades".

<sup>77</sup>-Le commentaire de Li Shan cite le *Classique des changements* à l'hexagramme 40 qui dit ceci: "Lorsque le ciel et la terre se libèrent, le tonnerre et la pluie arrivent; lorsque le tonnerre et la pluie arrivent, les enveloppes des grains des semence de tous les fruits, plantes et arbres s'ouvrent. 天地解而雷雨作 雷雨作而百果草木甲坼." Traduction modifiée à partir de celle de Cary F. Baynes, traduction faite à partir de l'allemand et publié par R. Wilhelm/Baynes, *The I-Ching*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1<sup>ière</sup> éd. 1950, 23<sup>ième</sup> éd. 1990, p.585.

Je ne regrette pas la personne partie au loin  
 Je regrette seulement de ne pas avoir de compagnon.  
 Ce n'est pas de voyager seul qui m'attriste,  
 Si on néglige ces appréciations (du paysage), par quel principe universel  
 pourrait-on le comprendre?<sup>78</sup>

v.1-10:  
 暮旦發陽崖  
 景落憩陰峰  
 舍舟眺迴渚  
 停策倚茂松  
 側逕既窈窕  
 環州亦玲瓏  
 倦視喬木杪  
 仰聆大壑叢  
 石橫分水絕  
 林密蹊絕蹤

v.11-16:  
 解作竟何感  
 升長皆豐容  
 初篁苞綠籜  
 新蒲含紫茸  
 海鷗戲春岸  
 天雞弄和风

v.17-22:  
 撫化心無厭  
 重不物眷彌重  
 但惜去人遠  
 孤恨莫與同  
 賞廢遊非情  
 誰理誰通<sup>79</sup>

Xie narre peu sa promenade mais décrit beaucoup ce qu'il voit, comme si la narration n'était qu'un prétexte pour décrire la nature qui l'entoure. Les descriptions de Xie diffèrent de celle des poètes précédents en mettant l'emphase sur les particularités des objets et leurs formes, particularités qu'il se permet de montrer lors de ses randonnées en montagne. Xie Lingyun s'efforce de traiter la nature en elle-même avant tout, c'est-à-dire décantée des allusions moralisatrices ou des

<sup>78</sup>-Ce poème est traduit par Kang-I Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, op.cit. pp.51-52 et aussi par Francis Westbrook, "Landscape Description in the Lyric Poetry and 'Fuh (Fu) on Dwelling in the Mountains' of Shieh Ling-Yunn(Xie Lingyun)", op.cit., pp.121-122.

<sup>79</sup>-WX 22, p.302.

considérations philosophiques générales qui avaient cours jusqu'alors et présentes dans les *Dix-neuf poèmes anciens* ainsi que chez Ruan Ji. Les objets de la nature prennent donc une importance nouvelle et sont décrits en mettant l'emphase sur les particularités de ces objets; ceci est en accord le nouvel horizon épistémique. Son poème met l'emphase sur le périple qu'il accomplit à l'aube. Mais, une fois terminé, il n'y a pas de reprise ou de continuation, résultat d'un étalement, comme c'est le cas pour le *fu* des Han, et le poète, au vers 17, passe à quelques considérations philosophiques qu'il rattache à sa propre situation. Ce qui ne veut pas dire qu'il y ait absence de changement de perspective, au contraire, Xie se promenant et décrivant un paysage qui change constamment à l'entour de lui. Se promener dans la nature, au milieu des pics, des montagnes et des cours d'eau le satisfait pleinement.

L'extérieur semble pourtant parler davantage que l'intérieur, en ce sens que les descriptions occupent la plus grande partie du poème. Comment peut-on expliquer une telle chose? Xie est le premier poète à écrire de cette façon. Le poète s'associe donc au paysage de façon à en faire partie.

Pour Xie Lingyun, la description du paysage amène autre chose que la description proprement dite: la perte du soi, l'identification au rythme de la nature et la connaissance du fait qu'elle a un rythme auquel il faut se conformer. Pour Xie, la profondeur des montagnes, son silence, sa solitude, sont tous des symboles daoïstes et bouddhistes<sup>80</sup> qui mènent au recueillement et à l'abandon du moi dans le paysage, même s'il n'est pas fait explicitement mention de ces philosophies dans le poème. Les deux derniers vers sont essentiels et amènent le lecteur à réaliser que le

---

<sup>80</sup>-Voir chapitre 3 pour une explication de cette philosophie.

paysage est lié à la notion de "principe universel 理", mentionné au vers 22,<sup>81</sup> la "raison structurante des choses".<sup>82</sup>

Le lecteur est constamment promené d'un endroit à un autre dans le poème, ce qui fait dire à Westbrook qu'il est désorienté lors de la lecture du poème: "La désorientation est le moyen principal pour se détacher du bas-monde et ceci est renforcé par les changements radicaux de points de vue dans ces vers".<sup>83</sup> La désorientation est encore accrue par les oppositions en termes de distance. Le poète est en haut, en bas, regarde au loin, de près, etc...En plus de ces différents points de vue, le lecteur est aussi dérouté par l'endroit à partir duquel Xie regarde. Dans le poème suivant, *En montant au pavillon près de l'étang* 登池上樓, écrit probablement entre l'automne 422 et le printemps 423, Xie utilise un changement de perspective:

v.1-10:

Les dragons sans cornes se plaisent dans les coins secrets,  
Les oies volantes se font écho avec leurs cris lointains.  
M'arrêtant dans les hauteurs du ciel, j'avais honte de flotter sur les nuages,  
Perché près de la rivière, j'étais confus<sup>84</sup> près des ravins profonds.  
Entrer dans la vertu? J'ai la prudence de reconnaître mes maladresses,  
Retourner cultiver? je n'ai pas la force de supporter ce travail.  
Ma carrière m'a amené jusqu'aux confins marins,  
Je me suis couché malade face aux bois vides.  
Entre le drap et l'oreiller, j'embrouille le passage des cycles saisonniers,  
Soulevant (le rideau), je regarde tout autour un court moment.

v.11-18:

Je tends l'oreille et j'écoute jaillir les grandes vagues.  
Je lève les yeux pour contempler les pics accidentés.  
Une lumière nouvelle succède aux derniers vents (d'hiver),  
Le *yang* nouveau vient remplacer le *yin* mourant.  
Dans l'étang, sortent les pousses printanières,  
Les saules du jardin sont transformés par le chant des oiseaux.

<sup>81</sup>-Francis Westbrook, "Landscape Description in the Lyric Poetry and 'Fuh (Fu) on Dwelling in the Mountains' of Shieh Ling-Yunn(Xie Lingyun)", op.cit., p.119.

<sup>82</sup>-Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme*, op.cit., p.190.

<sup>83</sup>-F.Westbrook, "Landscape Description in the Lyric Poetry and 'Fuh (Fu) on Dwelling in the Mountains' of Shieh Ling-Yunn(Xie Lingyun)", op.cit., p.126.

<sup>84</sup>-D'après le commentaire de *Wei Jin Nanbeichao wenzuoshi cankao*, le caractère 作 est l'équivalent du binôme 慚 愧, "avoir honte", "confusion", donc sensiblement le même sens que le caractère 愧 du vers précédent.

"En grand nombre", je suis attristé par les *Chants de Bin*,<sup>85</sup>  
 "Luxuriants et verts", je suis ému par les *Chants de Chu*.<sup>86</sup>

v.19-22:

Vivre à l'écart peut facilement se faire pour longtemps,  
 Quitter ses amis, c'est difficile à faire d'un coeur paisible.  
 La maîtrise de soi? Comment pourrait-on la laisser uniquement aux anciens?  
 Que je sois sans regrets, j'en ai la preuve aujourd'hui.<sup>87</sup>

池上樓

v.1-9:

潛	虬	媚	幽	姿
飛	鴻	響	遠	音
薄	霄	愧	雲	浮
樓	川	作	淵	沈
進	德	智	所	拙
退	耕	力	不	任
徇	祿	及	窮	海
臥	痾	對	空	林
衾	枕	昧	節	候

v.10-18:

褰	開	暫	窺	臨	88
傾	耳	聆	波	瀾	
舉	目	眺	軀	嶽	
初	景	革	緒	風	
新	陽	改	故	陰	
池	塘	生	春	草	
園	柳	變	鳴	禽	
祁	祁	傷	幽	歌	

<sup>85</sup>-Dans ce vers, Xie fait allusion au *Classique de la poésie* dont il cite un binôme venant du premier des *Chants de Bin* 幽歌, intitulé "Le septième mois": "Quand les jours du printemps sont devenus plus longs, elles vont en grand nombre cueillir l'armoise blanche (pour les vers à soie)" 春日遲遲采繁祁祁. Poème no.154, édition B.Karlgren, *Explication des commentaires du Classique de la poésie par Bernard Karlgren*, p. 373. La traduction est de Séraphin Couvreur. Ce poème, d'après Couvreur, *Cheu King* (Shi Jing), op.cit., p.161. aurait été composé par le duc de Zhou lui-même en 1114 avant notre ère.

<sup>86</sup>-Xie fait ici allusion aux *Odes du pays de Chu* dont il cite un binôme provenant du poème "Appel de l'Esprit": "Un prince se promenait, et ne revint pas; au printemps, les pousses croissent, luxuriantes et vertes 王孫遊兮不歸春草生兮萋萋". Traduit à partir de l'anglais par David Hawkes, *The Songs of the South*, op.cit., p.119.

<sup>87</sup>-WX 22, p.300-301. Ce poème a été annoté et commenté par le groupe de travail de l'université de Beijing, 魏晉南北朝文學史參考資料 *Matériaux de référence pour l'histoire littéraire des Wei, des Jin et des Dynasties du nord et du sud*, Beijing, Zhonghua Shuju, 1980, vol.2, pp.467-469. Ma traduction tient compte de celle de Paul Démiéville, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962, p.145-146 et de celle de Francis Westbrook, op.cit., pp.64 sq.

<sup>88</sup>-Ce vers et le précédent ont été enlevés dans l'édition du WX, Xiao Tong considérant peut-être qu'ils ne cadraient pas avec le reste du poème; cependant, les autres éditions ont ces deux vers qui de toute façon s'intègrent très bien avec le reste du poème.

萋萋感楚吟

v.19-22:

索	居	易	永	久
離	群	難	處	心
持	操	豈	獨	古
無	悶	徵	在	今

Le poète parle des dragons et des oies qui peuvent aller très haut, tandis que lui, Xie, ne peut pas faire cela, et donc sa position est inférieure à celle de ces animaux. Il y a donc ici deux dimensions, celle des oiseaux dans le ciel, et celle de Xie, dans son pavillon près de la rivière. Dans les quatre premiers vers, c'est la vision à partir de son pavillon qui est présentée. Au vers 10, le poème bascule, et "Xie retrouve son moi après sa torpeur première, résultat du fait qu'il est en harmonie avec les saisons."<sup>89</sup> Mais une chose étonne ici, c'est qu'il soulève un rideau, et qu'il est probablement ailleurs, peut-être dans sa chambre à coucher. De plus, le début du poème, avec les oies qui volent, et les nuages font dire à Westbrook que l'on est probablement en automne.<sup>90</sup> De toute façon, le poème ne le spécifie pas. A partir du vers 10, cependant, il est évident que c'est du printemps qu'il s'agit. En plus des confusions engendrées par le changement de perspective, il y a donc aussi un brouillage temporel qui mêle les caractéristiques associées à une époque particulière de l'année, de façon à échapper à une fixité du temps qui serait contraire à l'essence même de la nature comprise comme mouvement. Ce poème contient de brèves descriptions, surtout après le vers 10. La fusion du paysage (景) avec les sentiments du poète (情) est ici faite et le poète s'identifie aux paysages.

Kang-I Sun Chang fait remarquer que Xie Lingyun fait alterner des scènes eau/montagne (v.3-10), ou encore de plantes qui se retrouvent dans

<sup>89</sup>-Westbrook, "Landscape Description in the Lyric Poetry and "Fuh on Dwelling in the Mountains" of Shieh Ling-yunn(Xie Lingyun)", op.cit., p.71.

<sup>90</sup>-Ibid.p.67.



eau/montagne.<sup>91</sup> Ces oppositions se retrouvent aussi dans les expressions: haut/bas, rochers plats/montagnes élevées, sentiers qui s'allongent et se perdent/ilôts circulaires aux lignes précises, matin/soir(1er distique) ou rivage/sommets. Ce jeu de contrastes reflète la vision de la nature de Xie Lingyun. Les impressions suscitées par la vision des paysages 景 entrent en contact avec les émotions et comme dit Xie Lingyun: "Si on embrasse les changements naturels, on n'est jamais dégoûté...", c'est-à-dire si on vit en conformité avec les correspondances établies par la nature, on n'est jamais désabusé. Et le vers: "En contemplant les objets, mes pensées y trouvent à nouveau une plénitude" signifie que ses pensées sont en accord avec le rythme de la nature. Il y a donc beaucoup plus que la simple description de la nature, celle-ci devient même un symbole de plénitude prise dans sa totalité, et c'est cette plénitude que Xie Lingyun entend chercher. Westbrook l'exprime autrement: " le voyage dans les montagnes est une longue métaphore pour la sublimation du soi dans la nature."<sup>92</sup> La narration est réduite à presque rien: au début, on suppose que le poète est au sommet de la tour, puis au vers 10, il soulève le rideau, comme s'il était dans sa chambre et qu'il soulevait ce rideau. Mais d'après le groupe de travail de l'université de Beijing, " cette phrase signifierait qu'il soulève le rideau en attendant de monter dans le pavillon pour regarder."<sup>93</sup> Il est difficile de dire ce qui se passe véritablement, Xie préférant jouer sur l'équivoque, fort probablement. La narration est assez floue et plusieurs hypothèses peuvent être formulées sur ce poème. Mais ce brouillage dans le récit est aussi une des caractéristiques de la narration dans les poèmes de Xie.

---

<sup>91</sup>-Kang-I Sun Chang, "Description of Landscape in Early Six Dynasties Poetry", op.cit., p.53.

<sup>92</sup>-Francis Westbrook, "Landscape Description in the Lyric Poetry and "Fuh on Dwelling in the Mountains" of Shieh Ling-yunn(Xie Lingyun)", p.118.

<sup>93</sup>-*Matériaux de référence pour l'histoire littéraire des Wei, des Jin et des Dynasties du nord et du sud*, op.cit., p.468.

**-Art du parallélisme.** Les contrastes du poème exploitant les différences dans les objets de la nature reviennent à de fréquents endroits de ces deux poèmes et ils s'inscrivent dans la logique du parallélisme. Cet art, qui date des débuts même des textes écrits en Chine, a été exploité plus spécifiquement à partir des poètes de l'ère Jian An. Mais Xie Lingyun lui a donné une importance particulière dans sa poésie, c'est pourquoi il en sera question dans la section suivante.

Les descriptions de montagnes et de boisés, des rivières, etc...sont disposés parallèlement dans le texte et fonctionnent comme des paires. Les deux forces principales, le *Yin* 陰 et le *Yang* 陽, présentes dans l'élaboration du nouvel horizon épistémique montrent que rien n'existe isolément, mais en relation les uns avec les autres comme toutes les autres correspondances que l'on retrouve dans la nature. La dualité Yin/yang explique le parallélisme dans une approche philosophique. Anne Cheng se joint à Marcel Granet pour affirmer que cette dualité *Yin-Yang* est au coeur de tout le système de pensée chinois. Ceci a été maintes fois affirmé.<sup>94</sup> Hwa Yol Jung définit dans les termes suivants les rapports ainsi visés en fonction des deux pôles que sont le *yin* et le *yang* mais il précise que ces deux pôles n'en viennent pas à s'éliminer pour en former un seul, ils sont sans cesse en mouvement: "Le positif (*yang*) et le négatif (*yin*) ne se résolvent pas à l'aide de catégories ou de quelqu'autre façon en termes d'une synthèse plus haute mais préserve le flot ininterrompu de leurs oppositions comme complément." <sup>95</sup> Opposition et complémentarité sont deux termes clés à retenir pour comprendre le parallélisme qui constitue une mise en forme des interactions suscitées par le *yin* et le *yang* qui se propagent comme complémentarités ou oppositions. Cette définition

---

<sup>94</sup>-A.Cheng, "Un *Yin*, un *Yang*, telle est la Voie: les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise", op.cit.,p.38.

<sup>95</sup>-Hwa Yol Jung, "Heidegger's Way with Sinitic Thinking", in *Heidegger and Asian Thought*, édité par Graham Parkes, Honolulu, Presses de l'Université de Hawaii, 1977, p.221.

donne les fondements du principe même du parallélisme. François Jullien l'explique ainsi:

...selon l'intuition chinoise de la réalité, l'appariement constitue le principe de base permettant de rendre compte de la possibilité d'exister. Tout réel y est en effet perçu comme *processus* en cours à partir d'une dualité d'instances en interaction continue. Opposition et complémentarité: la bipolarité est générale, et l'effet de "parallélisme" à la fois dynamique et premier.<sup>96</sup>

L'effet dynamique repéré par Jullien, et aussi par Hwa Yol Jung rend compte du principe même du parallélisme. Rien n'existe donc en position isolée, mais si tout semble parallèle, l'auteur de cette thèse affirme que ce n'est pas toujours le cas et que de temps à autre il n'y a pas de parallélisme. Mais ceci n'empêche pas que ce principe est la plupart du temps présent, et que de toute façon il est très important dans la poésie des Six Dynasties.<sup>97</sup> Kang-I Sun Chang mentionne aussi ce mouvement du *yin* et du *yang* : "C'est à travers le parallélisme qu'un poète peut le mieux représenter le balancement et l'interrelation mutuelle des choses si essentielle aux mouvements perpétuels du Dao."<sup>98</sup> Le mouvement engendré n'arrête pas sitôt que le lien est fait entre deux caractères ou deux mots. C'est même le contraire. Le *Classique de la Voie et de la Vertu* parle d'un mouvement *ad perpetuum* qui s'opère ainsi: " Retour le mouvement de la Voie, faiblesse sa coutume, toutes les

<sup>96</sup>-François Jullien, "Une vision du monde fondée sur l'appariement: enjeux philosophiques, effets textuels(à partir de Wang Fuzhi)", op.cit., p.45.

<sup>97</sup>-On pourrait prétexter ici que le parallélisme exprime une forme de dualisme plutôt qu'il pointe vers une unité indifférenciée qui s'appelle le Dao, mais il n'en est pas ainsi. Anne Cheng décrit et explique le parallélisme en ces termes: " Entre un *Yin* et un *Yang*, le parallélisme ne se joue pas à deux mais à trois. Il y a complémentarité /contraste/ alternance de deux énergies, qui tiennent cependant leur dynamique d'un troisième élément, lequel leur est intrinsèque tout en étant issu de quelque chose de plus originel qu'elles: il s'agit du "souffle médian" dont il est fait mention dans le *Laozi* 42. Au contraire, ce 'parallélisme à trois' ouvre la voie à la transformation à l'infini". (Anne Cheng, "Un Yin, un Yang, telle est la Voie":les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise", Paris, Extrême-Orient-Extrême-Occident 11(1989),p.39.) Il y a donc quelque chose de plus, selon Anne Cheng, un troisième élément. Mais ce troisième élément étant le principe par lequel rien n'est résolu de façon définitive, c'est plutôt, d'après l'auteur de cette thèse, du Dao qui conditionne toute réalité et qui voit la totalité du réel sous l' "angle de la globalité". .

<sup>98</sup>-Kang-I Sun Chang, "Chinese Lyric Criticism ' in the Six Dynasties", article dans Christian Murk et Susan Bush, *Theory of the Arts in China*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1983, p. 221.

choses sous le ciel naissent de ce qui est , ce qui est de ce qui n'est pas.反者道之動, 弱者道之用. 天下萬物生於有, 有生於無."<sup>99</sup>  
Lorsqu'un extrême est atteint, un renversement s'opère. Le chapitre 77 du *Classique de la Voie et de la Vertu* apporte un autre élément de comparaison:

La Voie du Ciel? Un arc tendu  
Le haut ploie, le bas se redresse  
L'excédent est raboté  
Compensé le manque.<sup>100</sup>

天之道, 其猶張弓與?  
高者抑之, 下者舉之.  
有餘者損之  
不足者補之

Dans le parallélisme, un extrême n'est jamais atteint. Il y a donc un renversement qui s'opère lorsqu'une tendance à aller d'un côté se manifeste et ainsi le trop-plein s'ajuste et lorsqu'il y a manque, un supplément vient compenser ce manque. Ce qui explique que ce mouvement est perpétuel. Ce mouvement, c'est-à-dire un oscillement entre deux extrêmes, c'est le lecteur qui est amené à l'évaluer en jugeant des effets produits par similarités, contrastes et ressemblances. En plus des explications philosophiques, d'autres particularités expliquent aussi cet emploi si intense du parallélisme. Au point de vue linguistique, la langue chinoise est très appropriée pour l'utilisation du parallélisme. Voici ce que dit Andrew Plaks au sujet de la langue chinoise:

Premièrement, et peut-être au premier rang, est la base linguistique de l'emploi moyen littéraire classique chinois, avec ses unités monosyllabiques sans flexions et la fluidité grammaticale qui en résulte et qui rend possible l'appariement strict, mot pour mot et syllabe pour syllabe, de phrases parallèles dans une période ou

<sup>99</sup>-Lao Zi, *La Voie et sa vertu*, texte et traduction par F.Houang et P.Leyris, Paris, Seuil, 1979, Chapitre 40, p.98-99. La traduction citée ici est de F.Houang.

<sup>100</sup>-Ibid. p.172-173. David Loy traduit ce passage en anglais, op.cit., p.99.

de vers parallèles dans un distique, à un degré possible seulement dans de courts passages ornementaux dans des langues à flexions.<sup>101</sup>

Le parallélisme apparaît donc plus évident à cause de ces particularités.

François Cheng définit le parallélisme sous les Tang comme suit:

"A l'époque des Tang, l'art du parallélisme est exploité avec un raffinement extrême, il devient un jeu complexe qui fait appel à toutes les ressources de la langue: phonique, graphique, imaginaire, idiomatique, etc. ...le parallélisme n'est pas un simple fait de répétition. C'est une forme signifiante dans laquelle chacun des signes sollicite son contraire où son complément(son autre); l'ensemble des signes, en s'harmonisant ou en s'opposant, entraînent le sens. Du point de vue linguistique, on peut dire que le parallélisme est une tentative d'organisation spatiale des signes dans leur déroulement temporel."<sup>102</sup>

Avant d'être exploitée avec un "raffinement extrême" sous les Tang, cette "organisation spatiale" allait aussi être utilisée et expérimentée sous les Six Dynasties. Liu Xie voit aussi le parallélisme sous l'angle de la globalité et l'explique en référant à des paires:

Dans le Procès qui confère leur réalité sensible(aux êtres et aux choses),  
les membres vont toujours deux par deux;  
par l'opération de l'Ordonnement invisible,  
rien ne se trouve en position isolée."

造化賦形  
支體必雙  
神理爲用  
事不孤立 103

Liu Xie montre ensuite que dès les époques anciennes des souverains légendaires Yao et Shun (2357-2208 avant l'ère chrétienne), le parallélisme est déjà inscrit dans le langage et il n'est donc pas apparu tout à coup sous les Six Dynasties. Liu Xie le perçoit donc comme déjà présent dans les débuts mêmes de l'écriture chinoise. Dans le *Classique de la poésie* 詩經, Liu Xie relève que:

101.-Andrew Plaks, "Where the Lines Meet: Parallelism in Chinese and Western Literatures", CLEAR 10 (1988), op.cit., p.47.

102.-F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil,1977, p.63.

103.-F.Jullien,"Théorie du parallélisme littéraire, d'après Liu Xie", *Extrême-Orient-Extrême-Occident*, Paris, no.11(1989), p.105. Le texte chinois est dans WXDL p.588.

"l'appariement et le non appariement alternent selon l'opportunité, et sans que cela soit le résultat d'un effort appliqué. 奇偶適變不勞經營."<sup>104</sup> Il s'agit donc d'un principe qui s'inscrit de façon spontanée dans l'écrit. Voulant expliquer davantage en quoi consiste le parallélisme, Liu Xie en distingue quatre sortes:

Il y a en tout quatre sortes de parallélisme:  
 L'appariement verbal est aisé,  
 l'appariement factuel est difficile;  
 l'appariement par contraste est supérieur,  
 l'appariement par (ressemblance) directe est inférieur.  
 Appariement verbal:  
 opérer un rapprochement au seul niveau des mots,  
 Appariement factuel:  
 mettre en valeur la communauté des expériences.  
 Appariement par contraste:  
 les logiques sont opposées (dans leur point de départ) mais coïncident dans leur aboutissement.  
 Appariement par (ressemblance) directe:  
 les référents sont autres mais le sens est identique.

凡有對四對  
 言對為易  
 事對為難  
 反對為優  
 正對為劣  
 言對者, 雙比空辭者也.  
 事對者, 並舉人驗者也.  
 反對者, 理殊趣合者也.  
 正對者, 事異義同者也. <sup>105</sup>

Les catégories de parallélisme énoncées et expliquées par Liu Xie peuvent servir à évaluer comment les lettrés des Six Dynasties le percevaient. C'est l'explication la plus complète que nous avons de cette période. La réflexion se poursuivra sous les Tang. Jiao Ran 皎然 (730-799) affirme qu'il y a eu une préoccupation fondamentale à l'égard du parallélisme et ceci depuis longtemps: " Les poètes du passé jusqu'à ceux du présent ont beaucoup évalué les phrases parallèles;

<sup>104</sup>-WXDL 7, p.588.

<sup>105</sup>-François Jullien, "Théorie du parallélisme littéraire, d'après Liu Xie", Extrême-Orient-Extrême-Occident, 11 (1989), p.106. J'ai gardé ici la traduction de François Jullien. La traduction française de ce texte essaie de rendre compte du parallélisme. Or, ce texte au complet est composé de phrases parallèles, comme c'était la façon à l'époque de Liu Xie. Le texte chinois se retrouve p.589.

(celles qui) ouvrent le sens sont supérieures, (celles qui ) ne le font pas sont inférieures. 古今詩人, 多稱麗句, 開義爲上, 反此爲下."<sup>106</sup> Il y a donc un lien important entre le parallélisme qui constitue une mise en forme des mots, et son efficacité à provoquer des variations sémantiques. Mais jusqu'à quel point peut-on reculer dans le temps en parlant du parallélisme et comment considérer le parallélisme dans sa relation avec le sens? Jiao Ran apporte une explication:

Quelqu'un <sup>107</sup> a dit que la raison pour laquelle les poètes d'aujourd'hui n'arrivent pas à atteindre les poètes du passé, c'est qu'ils souffrent d'avoir à utiliser les phrases parallèles. Je dis qu'il n'en est pas ainsi. Au temps des *Six Classiques*<sup>108</sup>, il y avait déjà des phrases parallèles. Yang Xiong, Ma Rong, Zhang Heng et Cai Yong commencèrent à les rendre florissantes. "Les nuages suivent le dragon, le vent suit le tigre."<sup>109</sup> N'est-ce pas parallèle? Mais les lettrés du temps passé mettaient en premier le sens et ensuite la langue. Ils se sont appuyés sur le sens pour arriver à la langue, et non pas sur la langue pour arriver au sens; parfois, ils emploient des couples de phrases parallèles, parfois des couples de phrases non parallèles. Si quelqu'un emploie la force, alors on verra les traces de la hache. En conséquence, lorsqu'il y a parallélisme, on ne perd rien et le résultat n'est pas trouble; lorsque la prose est employée (sans parallélisme), alors on n'empêche pas la création; tel est l'art des anciens. <sup>110</sup>

今人所以不及古者, 病於儷詞. 予云: 不然. 六經時有儷詞, 楊, 馬, 張, 蔡之徒始盛. "雲從龍, 風從虎." 非儷耶? 但古人後於語, 先於義. 因義成語, 語不使義, 偶對則對, 偶散則散. 若力爲之, 則見斤斧之跡. 故有對不失渾成, 縱散不關造作, 此古手也."<sup>111</sup>

L'art des anciens n'est donc pas un art figé, dans lequel la forme est primordiale, mais un art dans lequel le sens est plus important. Le parallélisme

<sup>106</sup>-Jiao Ran, *Normes du shi* 詩式, dont l'extrait reproduit ici a été inclus dans le BH, p.327. Traduit par Bodman, p.420.

<sup>107</sup>-Le commentaire dit qu'on n'est pas sûr de qui il s'agit ici. Il se pourrait que ce soit un certain Liu Zhiji (661-721). Cet auteur était contre l'usage du parallélisme et des règles tonales. Rapporté dans Bodman, note 9, p. 418.

<sup>108</sup>-A l'époque des Tang, il y avait encore six classiques; ce nombre monta à 13 sous les Song et demeura ainsi jusqu'à la fin de l'empire.

<sup>109</sup>-*Classique des changements*, "Hexagramme qian 乾, tr. Wilhelm, p.382. Cette citation veut dire que certaines choses dans l'univers ont des affinités naturelles. L'eau est attirée par ce qui est humide et le feu par ce qui est sec, il en est de même pour le dragon et les nuages.

<sup>110</sup>-Tr. Bodman, pp.415-416.

<sup>111</sup>-BH, p.325.

existait dans cet art d'écrire, mais n'était pas une norme aussi généralisée qu'elle le sera sous les Six Dynasties. Si le parallélisme est forcé, on verra les "traces de la hache", c'est-à-dire les marques du labeur.

En ce sens, Xie Lingyun est passé maître, il n'y a pas de traces de labeur dans sa poésie, elle paraît souvent aisée; mais Xie Lingyun est réputé pour être un travailleur infatigable et sa poésie est souvent remplie d'allusions souvent difficiles à repérer. Mais le distique rappelé ici coule avec aisance et montre un Xie Lingyun maître de ses moyens et capable d'employer un langage simple. Quelques exemples des poèmes déjà vus plus haut montreront l'emploi qu'il en fait.

A l'aube, je quitte le versant éclairé,  
 Au crépuscule, je me repose au pic du nord;

Ce sont les deux premiers vers du poème de Xie Lingyun, *Observations faites en traversant la montagne du sud vers le nord et en contournant le lac*. Il s'agit ici d'un parallélisme verbal. Ces deux vers plutôt narratifs expliquent la promenade que fait Xie et le parallélisme s'installe entre "je quitte" et "je me repose", expressions qui ponctuent la narration. Mais Xie Lingyun est passé maître dans le parallélisme par contraste et cet exemple peut également servir à l'illustrer. Autour de ces deux actions, on retrouve d'une part "à l'aube" et à l'opposé "crépuscule". Les compléments d'objet directs sont aussi parallèles: " versant éclairé" et "pic du nord", qui fonctionnent aussi par contraste. Il y a aussi un parallélisme sur l'axe paradigmatique, le premier vers se rattachant à l'activité diurne, donc au *yang*, et le deuxième vers, au *yin*, à l'obscurité de la nuit qui approche symbolisant le repos. Les deux vers qui suivent ces deux premiers peuvent servir d'exemple de l'emploi de couples de vers parallèles, comme c'est souvent le cas sous les Six Dynasties et ceci fait partie de l'art du parallélisme de Xie Lingyun:



quittant mon bateau, je regarde les îlots lointains,  
déposant mon fouet, je m'appuie sur un pin touffu.

Ces deux vers sont d'un parallélisme rigoureux et poursuivent la réflexion de Xie, c'est maintenant le soir, il quitte son bateau et va se reposer sur terre. Ces quatre vers constituent donc des couples de vers parallèles dans une narration qui est très spontanée, dans laquelle on n'aperçoit pas de "traces de la hache". Cette narration amène aussi l'occasion de présenter des descriptions amenant l'exploitation de formes différentes, comme le "versant éclairé", " le pic du nord", " les îlots lointain" et les "pins touffus". C'est en ce sens que Xie Lingyun est un grand poète.

Les vers 7 et 8 du même poème montrent un parallélisme structuré en oppositions binaires, donc également un parallélisme bâti sur des contrastes:

En regardant vers le bas, (j'aperçois) les cimes élevées des arbres,  
regardant vers le haut, j'entends les grondements de l'eau des ravins,...

Le poète est plus haut que les cimes des arbres, et donc il les regarde de haut; voilà un premier parallélisme avec le vers suivant, alors qu'il est en bas mais qu'il regarde vers le haut; cependant, les ravins sont situés plus haut que lui mais il ne les voit pas, il les entend. Il est à noter que le poète renverse les dimensions car en premier il regarde vers le bas, mais vers quelque chose qui habituellement est plus élevé que nous, à moins qu'on se trouve en haute montagne; au vers 8, c'est le contraire qui se produit.

Voici un autre exemple de couple de vers parallèles tiré cette fois du poème *En montant la tour près de l'étang*:

v.1-4:

Les dragons sans cornes se plaisent dans les coins secrets,  
les oies volantes se font écho avec leurs cris lointains.  
m'arrêtant dans les hauteurs du ciel, j'avais honte de flotter sur les nuages,

perché près de la rivière, j'étais confus<sup>112</sup> près des ravins profonds.

Ces couples de vers s'opposent et se complètent aussi de plusieurs façons: les deux premiers parlent d'animaux et les deux autres, de Xie qui s'associe à ces oiseaux; le troisième vers parle de hauteurs et de nuages tandis que le quatrième parle d'objets terrestres, la rivière et les ravins. Il y a donc une série de formes et d'endroits différents qui s'opposent, formant parallélisme. Ces parallélismes apportent aussi une ouverture du sens car elles aident à exprimer les sentiments de Xie à ce moment, c'est donc un parallélisme souhaitable, d'après Jiao Ran. Il y a aussi la relation de quasi-synonymie entre les verbes 愧 et 作. Ces verbes ont un sens semblable, mais comment les rendre en français? Les sens sont voisins, sinon presque identiques, mais comme il s'agit de deux caractères différents, il vaut mieux choisir deux mots différents et comme les sens sont soit "avoir honte" ou "être confus", il faut presque employer les deux dans la traduction. C'est ici un cas où l'on doit tenir compte du parallélisme en traduisant pour essayer de le rendre en français, mais c'est une chose que l'on ne peut faire qu'à moitié dans une autre langue. Le parallélisme joue donc sur le sens car il faut tenir compte des deux caractères.

Le parallélisme verbal est aisé, mais il est souvent employé. Le parallélisme factuel est difficile pour Liu Xie. Il est également employé par Xie. Par exemple dans le *Fu sur la résidence en montagne* (v. 335-338):

Je vénère les jardins fleuris du Parc des Cerfs,<sup>113</sup>  
Et j'admire (cette) montagne renommée qu'est le Mont des Vautours,<sup>114</sup>  
Je désire le pur boisé de Kevaddha,<sup>115</sup>

112.-D'après le commentaire de *Wei Jin Nanbeichao wenxueshi cankao*, le caractère 作 est l'équivalent du binôme 慚 愧, "avoir honte", "confusion", donc sensiblement le même sens que le caractère 愧 du vers précédent.

113.-Ce parc est près de Bénarès et c'est là que le bouddha prononça son premier sermont.

114.-Une des 5 montagnes gardant la ville de Rājagṛha près de Patnā.

115.-C'est là que le bouddha prononça son dernier sermont.

et j'aspire aux jardins parfumés d'Āmrāpālī.<sup>116</sup>

La "communauté des expériences" est le principe de ce type de parallélisme et ici Xie l'utilise sous forme de couples de vers parallèles en mentionnant une série d'expériences qui parlent du Bouddha.<sup>117</sup>Ce type de parallélisme tourne presque toujours autour de qualités ou d'expériences de personnages historiques.

Le parallélisme par "ressemblance directe" est inférieur. Xie Lingyun l'emploie notamment dans les vers 18-19 du poème *En montant au pavillon près de l'étang*: "En grand nombre", je suis attristé par les *Chants de Bin*,/"Luxuriants et verts", je suis ému par les *Chants de Chu* ." Ici, les référents "chant de Bin" et "chants de Chu" sont différents, mais ils veulent rendre tous les deux l'impression de tristesse. Il est trop évident et manque alors d'ingéniosité.

Mais c'est le parallélisme par contrastes qui définit le mieux l'art du parallélisme de Xie Lingyun. Ce type est également employé dans le *fu* et c'est de l'un de ceux-ci que Liu Xie tire son exemple du parallélisme par contraste. Il est tiré du *Fu sur la montée dans la tour* de Wang Can, déjà vu au chapitre 1: "Zhong Yi, en prison, joua l'air de Chu/Zhuang Xi, quoiqu'illustre, chanta les airs de Yue."<sup>118</sup> Le contraste entre la prison et les honneurs est ici très clair.<sup>119</sup>Ce type de parallélisme, employé ici avec des allusions historiques, sera également utilisé par Xie qui l'appliquera surtout à la description des beautés de la nature.

C'est dans cet art de la description, qui consiste à employer des expressions à "structure habile et similitudes descriptives 巧構形似", ( l'expression est de Liu Xie), que réside l'emploi approprié du parallélisme.<sup>120</sup> Ceci fut pratiqué par des

<sup>116</sup>-Ces jardins sont situés près de Vaiśālī, la ville où habitait Vimalakīrti. La gardienne du manguier s'appelle Āmrāpālī et elle offrit son jardin au bouddha qui y résida.

<sup>117</sup>-Voir le chapitre 3 pour plus de détails et pour le texte chinois.

<sup>118</sup>-Voir chap.1, p.92.

<sup>119</sup>-Les catégories de parallélisme énumérées par Liu Xie ont stimulé les lettrés; ceux-ci se sont penchés sur les types rencontrés dans les textes poétiques. Ils ont trouvé d'autres catégories que celles mentionnées par Liu Xie. La prolifération des termes atteignit un sommet avec la liste qu'énumère le moine japonais Kukai.

<sup>120</sup>-Kang-I Sun Chang, "Description of Landscape in Early Six Dynasties Poetry", op.cit., p.111.

poètes comme Xie Lingyun et ceux des quelques générations qui suivirent. Les réalités de la nature sont décrites et reconstruites avec l'aide du parallélisme. Celui-ci se retrouve très souvent dans les descriptions, mais également dans les narrations. Si le lyrisme consiste à exprimer ses pensées de façon libre et personnelle, l'emploi du parallélisme en fait également partie.

Xie Lingyun a donc développé un art du parallélisme qui est bien à lui et qui intègre le nouvel horizon épistémique. Le vers 17 du poème *Observations faites en traversant la montagne du sud vers le nord et en contournant le lac* qui dit: "En contemplant les objets, mes pensées y trouvent à nouveau une plénitude", est typique de cette nouvelle approche. Les sentiments du poète s'expriment en harmonie avec la nature en contemplant les objets qui sont vus à travers le parallélisme en accordant davantage d'importance à la description en elle-même et pour elle-même. Ce type d'écriture sera adopté par à peu près tous les poètes à partir de Xie Lingyun et jusqu'à Shen Yue.

L'on a vu que le *shi* a connu des développements importants depuis les Han; cette nouvelle façon d'écrire en poésie, courte et efficace, allait se répercuter sur le *fu*. Les deux genres étaient en effet intensément pratiqués sous les Six Dynasties et il pouvait être un peu normal que des caractéristiques génériques appartenant au *shi* aient passé dans le *fu* et l'inverse. La suite de cet exposé montrera qu'il est possible de repérer des interpénétrations génériques entre le *shi* et le *fu*. Pour le *shi*, les *Dix-neuf poèmes anciens*, et les *shi* de Ruan Ji et de Xie Lingyun discutés ici serviront pour la discussion sur les interpénétrations génériques entre ces deux genres. Pour le *fu*, les extraits de poèmes déjà vus serviront aussi à la discussion.

## b) Interpénétrations de caractéristiques génériques entre le *shi* et le *fu*

L'objet de la présente section est de montrer que le *fu* lyrique est un genre qui a été beaucoup pratiqué par les poètes des Six Dynasties, qui a contribué au développement du *shi*, mais en prenant également des caractéristiques de ce dernier. Les investigations poétiques découlant du nouvel horizon épistémique se retrouveront exprimées dans ces deux genres. Mais ils ont été l'objet d'attentions fort inégales de la part des critiques littéraires du XXe siècle.<sup>121</sup> J.D.Frodsham mentionne que le *shi* prit tellement d'ampleur qu'il fut le seul à être discuté par les critiques littéraires;<sup>122</sup> le résultat en fut que la contribution du *fu* fut presque réduite à néant à cause de l'indifférence qu'on lui manifesta.

Cependant, la contribution du *fu* est significative car il a joué un rôle central dans le développement de la poésie de la nature. Voici comment Kang-I Sun Chang évalue cette situation en apportant une explication qui relie les deux genres:

Il serait faux de penser...que tous les *fu* sont descriptifs. En fait, graduellement depuis l'époque de Wang Can (177-217) émergea un type de *fu* qui peut être qualifié de "lyrique", en directe opposition au *fu* traditionnel épideictique. Peut-être cela signifie-t-il que jusqu'à un certain point le genre *fu* a été affecté par la nature lyrique du *shi*.<sup>123</sup>

Les chercheurs sont prudents lorsqu'il s'agit de l'interpénétration de ces genres. Autant Du Weiming est hésitant et ne fait que mentionner la possibilité que le nouvel horizon épistémique conditionna certains aspects du développement du *shi*, autant Sun Chang hasarde-t-elle une hypothèse en disant que la nature du *shi* influença le *fu* "jusqu'à un certain point". La nature lyrique du *shi* a pu se retrouver dans le *fu*. Pour Sun Chang, les mêmes termes critiques sont employés tant pour le *shi* que pour le *fu*. "Ceci donne l'impression que le *shi* et le *fu* pourraient avoir

<sup>121</sup>-En effet, très peu d'études parlent du *fu*, la plupart ne discutant que du *shi*.

<sup>122</sup>-J.D.Frodsham, "The Origins of Chinese Nature Poetry", op.cit., p.77.

<sup>123</sup>-Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, op.cit., p.69.

commencé à partager des valeurs esthétiques similaires."<sup>124</sup> Voici une hypothèse plausible. Elle précise que "le *shi* devint plus descriptif qu'avant et que le *fu* acquit plus d'éléments expressifs."<sup>125</sup> Cette affirmation fait état des changements qui bouleverseront ces deux genres mais il ne faut pas penser que le *fu* n'a pas d'éléments expressifs; il a une façon d'utiliser les hyperboles et d'employer les allusions à teneur surtout historique et donc il a ses éléments expressifs propres. Son expressivité consiste surtout à les employer à profusion, en vertu de la caractéristique d'étalement qui lui est propre. Le moindre détail venant d'objets de la nature pourra être une occasion pour le poète pour y glisser une allusion littéraire ou historique. Le fait de décrire sous tous les angles un objet fait aussi partie de ses possibilités expressives. Cependant, le *fu* acquit davantage d'éléments expressifs appartenant au *shi*: ces éléments touchent la longueur du poème: les *fu* des Six Dynasties sont en général plus courts, ce qui apporte une certaine compression typique du *shi*. Ainsi, au lieu d'énumérer longuement, il y aura davantage de juxtaposition des termes comme dans les *shi* et la langage deviendra par le fait même moins abondant et plus concentré, comme dans le *shi*. Le *fu* prit une nouvelle façon de représenter la nature, nouvelle façon allant dans le sens d'une économie de moyens, typique du *shi*, et ceci rend compte de sa nouvelle expressivité.

En fait, les deux genres avaient leurs moyens expressifs respectifs, ce qui n'empêche pas que d'autres moyens expressifs aient pu avoir été intégrés au *fu* à cause du développement sans précédent du *shi* à partir des Wei-Jin. Le *shi* se mit à raconter des périples ou des voyages, ce qui jusqu'à la fin des Han, était l'apanage du *fu*. Le *fu* de son côté se dota sous les Six Dynasties de caractéristiques lyriques

---

<sup>124</sup>-Sun Chang, "Description of Landscape in Early Six Dynasties Poetry", publié dans le collectif édité par Shuen-fu Lin et Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1986, p.110.

<sup>125</sup>-Ibid.p.110.

davantage associées au *shi* comme la brièveté et l'inclusion de sentiments personnels.

Les descriptions deviennent de plus en plus axées sur les objets de la nature dans le *shi* de Ruan Ji à Xie Lingyun. Mais les descriptions arrivent lors de randonnées pour Xie Lingyun. Ceci est par contre un élément qui viendrait du *fu*, car les randonnées sont un thème favori de ce genre littéraire. Le cadre narratif était déjà présent chez Ruan Ji; dans les vers suivants, il est très bref:

Les chevaux du ciel viennent du nord-ouest  
Et ils arrivent par la route de l'est.

天馬出西北  
由來從東道<sup>126</sup>

Ces deux vers rappellent les débuts narratifs du *fu* et des cadres narratifs comme celui-ci sont assez fréquents dans les 82 poèmes regroupés sous ce genre. Ces débuts narratifs seront donc élargis avec Xie Lingyun au moyen des randonnées en montagne. Un des éléments fondamentaux de ces poèmes, c'est l'ascension, et le prétexte pour la faire est fourni par le cadre narratif. Dans son poème *En montant au pavillon près de l'étang*, Xie Lingyun parle de "s'arrêter dans les hauteurs", en s'associant aux oies volantes. Or, l'ascension est aussi un sujet de prédilection du *fu* et elle se produit lors des randonnées en montagne: il a même été un des éléments constitutifs du *fu* dès ses débuts, on se souviendra, avec Qu Yuan. Cet élément est passé dans le *shi*, dans lequel la caractéristique d'étalement existe, mais d'une façon beaucoup moins prononcée que dans le *fu*. Au lieu d'un voyage céleste, le voyage est transposé en une randonnée terrestre. Les introductions en prose, incluant des expressions du genre " le roi demanda..." etc... des indications comme "au nord, au sud..." sont pertinentes au *fu*. Or, ces formules sont absentes

<sup>126</sup>.WX 23, p.310. Traduit en allemand par von Zach, *Die Chinesische Anthologie*, op.cit., p.354-355 et aussi par Cai Zongqi, "The Symbolic Mode of Presentation in the Poetry of Juan Chi (Ruan Ji)", op.cit., p.39.

du *shi*. La scène décrite et les sentiments exprimés par le poète seront alors d'autant plus rapprochés et juxtaposés. L'étalement complet comprenant les quatre points cardinaux n'aura pas lieu dans le *shi*, mais le procédé de composition inhérent au parallélisme entraînera souvent des oppositions bipolaires comme "au nord...au sud", "en haut...en bas" et placées respectivement dans les deux vers d'un distique. Ces façons de procéder par énumération à partir de perspectives différentes rappellent le *fu* et elles sont passées dans le *shi* qui les a traitées différemment.

Plus appropriées au *fu* sont les grandes randonnées inspirées de celles de Qu Yuan; elles demeurent l'apanage du *fu* et certains *fu* des Six Dynasties garderont ces grands déploiements comme le *Fu sur la promenade sur le mont Tian Tai* 遊天台山賦 de Sun Chuo (314-371). C'est un voyage céleste, imaginaire, et typique de la randonnée de Qu Yuan, mais doublée de l'horizon épistémique amené par *lexuanxue*. Le poète peut alors utiliser une variété de points de vue et de distances que le lecteur doit repérer. Pour Lévy, la nature de ces cadres est très flexible.<sup>127</sup> Elle est effectivement très libre et le poète continuera à son gré d'utiliser dans ses *fu* une série de points de vue. Il peut y avoir une préface ou ne pas en avoir, et les séquences narratives sont présentées avec beaucoup de variété. Elles font appel aux spécificités des objets et on y retrouve aussi un étalement des objets dans l'espace qui fait partie de la définition même du *fu* par Liu Xie. Cet étalement amène un développement de l'espace au détriment de l'aspect temporel, typique de la narration. La temporalité apparaît comme suspendue durant le temps que dure la description.

Cependant, même si ce type subsiste sous les Six Dynasties, des *fu* plus courts sont de plus en plus fréquents. Pour Sun Chang, certains *fu* ressemblent

---

<sup>127</sup>-Id.p.63.



davantage à des *shi* , par exemple le *Fu sur la ville en ruines* 蕪城賦 de Bao Zhao "avec sa concentration sur le lyrisme au moment de la perception, (ce *fu* ) est davantage un *shi* qu'un *fu*." <sup>128</sup>Mais c'est plutôt qu'il s'agit ici du *fu* lyrique, objet de cette thèse, que d'un *fu* qui ressemble à un *shi*. Plusieurs raisons militent en faveur du fait qu'il s'agit réellement d'un *fu*: premièrement, les points de vue différents qui se succèdent en autant de scènes de désolation qu'il y a de points de vue sont typiques du *fu*. Comme corollaire à cette observation, ce *fu* comprend l'étalement typique du *fu* par l'accumulation des détails axés sur la désolation. Ce n'est donc pas du tout d'un *shi* qu'il s'agit ici. Ce *fu*, de plus, est lyrique, par le sentiment de tristesse et de solitude qui se dégage et que le dernier vers (vers 88) du *fu* vient confirmer: "Tout est terminé—que peut-on dire? 共盡兮何言?"<sup>129</sup> Voici un exemple qui est ambivalent et qui semble défier les classifications génériques faisant l'objet de la présente discussion, mais si on y colle l'étiquette *fu* lyrique, l'ambivalence se dissipe et ce n'est plus d'un *shi* qu'il s'agit. Il s'agit donc d'un *fu* lyrique et non d'un *fu* qui ressemble à un *shi* comme le dit Sun Chang. D'un autre côté, le *fu* court fit son apparition vers la fin des Han et ceci peut venir du *shi*. Il vient probablement de mélanges entre les deux genres.<sup>130</sup> Il y a donc de bonnes chances pour que le *fu* ait adopté une forme plus courte alors que le *shi* se développait rapidement, mais ce ne sont là que des hypothèses, et il est difficile d'affirmer avec certitude si tel fut le cas.

D'autres chercheurs ont vu des interpénétrations du point de vue de la métrique. Pour Zhang Tingting et Zhang Zhengti, les interpénétrations entre ces genres se sont faites du point de vue formel:

---

<sup>128</sup>-Kang-I Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, op.cit., p.110.

<sup>129</sup>-WX 11, p.150.

<sup>130</sup>-Kang-I Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, p.110.

Dans l'évolution littéraire de la Chine, du *Classique de la poésie* jusqu'aux *Odes du pays de Chu*, et ensuite au *fu* des Han, il y eut un changement qui se fit en partant du *shi* (la poésie) vers la prose. A l'époque des dynasties du Nord et du Sud, à cause de l'influence d'un nouveau *shi* qui apparut, le style d'écriture du *fu*, après les mélanges (combinaisons) entre *fu* et *shi* opérés par Shen Yue, connut aussi des changements, changements liés aux caractéristiques de la prose et aussi du *shi*.<sup>131</sup>

Ces auteurs veulent dire que la poésie se rapprocha de la prose jusqu'au *fu* des Han, mais qu'ensuite un autre changement s'ajouta à cause de l'importance grandissante d'un nouveau type de *shi* (les *Dix-neuf poèmes anciens* et les *shi* de Ruan Ji font partie de cette catégorie), ce mouvement allant vers le *fu* cette fois. Pour ce qui est de Shen Yue, son rôle est important dans ces transformations, car c'est le premier qui a poussé aussi loin les caractéristiques formelles du *shi* dans le *fu* comme la suite de ce chapitre le montrera. Avant d'évaluer ce qu'il a fait, il importe de voir comment ces caractéristiques se sont manifestées avant lui.

Le pentasyllabe typique du *shi* fut intégré dans les procédés de compositions du *fu* sous les Wei et les Jin de l'Ouest. Zuo Si, dans le *Fu de la capitale de Wu* 吳都賦<sup>132</sup> emploie quelques pentasyllabes, de même que dans le *Fu de la capitale de Shu* 蜀都賦.<sup>133</sup> Voici un court exemple tiré du *Fu de la capitale de Wu* (v.245-248):

Shaoyuan<sup>134</sup> serait sans avertissement,  
la vallée de Xie<sup>135</sup> n'aurait pas de moyens pour les rejoindre;  
les simurghs<sup>136</sup> mangent leurs graines (de bambou),  
les phénix viennent les importuner.<sup>137</sup>

<sup>131</sup>-Zhang Tingting et Zhang Zhengti, *Études sur le fu*, op.cit., p.187.

<sup>132</sup>-La capitale de Wu, c'est Jiankang, la moderne Nanjing. Ce *fu* de 727 vers a environ 3 autres pentasyllabes en plus des 4 cités ici.

<sup>133</sup>-La capitale de Shu et Chengdu dans le Sichuan. Ce *fu* de 419 vers comprend 14 heptasyllabiques et 13 pentasyllabiques tous en distiques, sauf les pentasyllabiques, qui ont une triade, le reste étant en distiques.

<sup>134</sup>-Knechtges donne comme explication que d'après le SJ27 et le HS21, il s'agit ici du nom d'un nuage dont l'apparence et la couleur servait à prédire s'il y aurait une bataille. Cf. Knechtges, p.390, note 245.

<sup>135</sup>-Vallée des monts Kunlun renommée pour ses bambous. Cf. Knechtges, p.390, note 246.

<sup>136</sup>-Knechtges traduit les binômes *yue zhuo* 鸞 鸞 par "simurgh" qui est un oiseau mythologique du même genre que le phénix.

<sup>137</sup>-Basé sur la traduction anglaise de D.Knechtges, op.cit., p.391, vol.1.

梢雲無以喻  
 嶰谷弗能連  
 鷺鷥食其實  
 鵲擾其閒 138

Ce *fu* emploie, comme dans le *shi*, des vers pentasyllabiques, mais aussi des distiques heptasyllabiques en guise de variation dans le rythme imposé par la succession des vers hexa- et tétrasyllabiques, mais ce ne sont que quelques vers disséminés ici et là..

Quelques générations plus tard, un *fu* presque contemporain de celui de Shen Yue, le *Fu sur la lune* 月賦 de Xie Zhuang (421-466) qui, plutôt court en comparaison de ceux de Zuo Si, possède aussi quelques vers pentasyllabiques.<sup>139</sup> Les mélanges de vers sont donc possible dans le *fu* mais sans qu'il faille nécessairement déceler une influence du *shi*. Shen Yue inclura aussi des vers pentasyllabiques dans le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*.<sup>140</sup> L'emploi d'une versification variée est assez réduite, quoiqu'utilisée cependant, dans le *fu*. De Zuo Si (IIIe s.) au *Fu sur la lune* (Ve s.), la fréquence d'utilisation de vers pentasyllabiques ne s'est pas accrue. Un examen des *shi* révèle cependant que c'est aussi dans le *shi* que les tétrasyllabes et les hexasyllabes se sont manifestés. Le poème *Montant sur la terrasse pour regarder la lune d'automne*<sup>141</sup> de Shen Yue est à cet égard significatif. On y retrouve deux sections de vers hexasyllabiques de 4 et 10 vers respectivement, ce qui est beaucoup plus que ce qui a été rencontré jusqu'ici.

138-WX 5, p.68.

139-Il en ira de même avec les heptasyllabes, mais très peu avec Shen Yue. Yu Xin en sera un des représentants importants. Mais cela va au-delà de mon objet d'étude.

140-On retrouve quatre vers pentasyllabiques sur un total de 88 vers aux vers 281-282 et 389-390 et quatre vers heptasyllabiques aux vers 347-348 et 417-418.

141-Voir p.180. Les chiffres à côté du poème indiquent le nombre de syllabes par vers.

En plus des interpénétrations du point de vue de la métrique, d'autres se produisirent employant la même thématique. A cet égard, le *Choix de littérature* 文選 de Xiao Tong permet de repérer certaines similarités thématiques entre les deux genres. Cette classification permettra de voir la diversité des thèmes utilisés par les lettrés. Le *fu* et le *shi* occupent à eux seuls la plus grande partie du recueil (31 chapitres sur un total de 60). Ce sont de plus les deux seuls genres qui comportent des subdivisions ou sous-catégories dont le thème est le critère. Le *fu* est subdivisé en 15 catégories; le *shi* en 23. Sont communes aux deux genres la catégorie "se promener et regarder" 遊覽<sup>142</sup> ainsi que la catégorie "afflictions et tristesses" 哀傷.<sup>143</sup> La catégorie "aspirations" 志<sup>144</sup> du *fu* correspond à la catégorie "chanter les sentiments" 詠懷<sup>145</sup> du *shi*. La catégorie "raconter un voyage" 紀行<sup>146</sup> du *fu* correspond à la catégorie "voyages" 行旅<sup>147</sup> du *shi*. Les voyages ou les promenades occupent donc une place importante, tout comme l'expression des sentiments. Levy en conclut qu' il n'y a vraiment que deux types: descriptif et personnel,<sup>148</sup> les voyages appartenant au premier, les aspirations ou "chanter les sentiments" au second. Cependant, les deux genres comprennent et des descriptions de paysage et l'exposition de sentiments personnels. Sur ce point, les dénominations génériques ne sont pas d'un grand secours.

<sup>142</sup>-Dans cette section au WX 23, il y a 23 poèmes dont 9 de Xie Lingyun. Xie Lingyun est donc bien représenté dans ce sous-genre. Pour le *fu*, au WX 11, il y a le *Fu sur la montée dans la tour de Wang Can*, le *Fu sur la promenade dans les montagnes* de Sun Chuo et le *Fu sur la ville en ruines* de Bao Zhao.

<sup>143</sup>-WX 23 pour le *shi* et WX 16 pour le *fu*. Le *Fu sur les souvenirs du temps passé* de Xiang Xiu a été placé ici.

<sup>144</sup>-WX 14-15-16 comprend 4 *fu*: *Fu sur scruter l'obscur* de Ban Gu, *Pensées sur l'inexpliqué* et le *Fu sur le retour aux champs* de Zhang Heng et finalement le *Fu sur la vie recluse* de Pan Yue.

<sup>145</sup>-Dans le WX 23, il y a 17 poèmes de Ruan Ji, 1 de Xie Lingyun et 1 de Ouyang Jian.

<sup>146</sup>-Le WX 9 et 10 comprend 3 *fu*: le *Fu sur le voyage au nord* de Ban Biao, le *Fu sur le Voyage à l'est* de Cao Dagu et le *Fu sur le voyage à l'ouest* de Pan Yue.

<sup>147</sup>-Le WX 26 et 27 comprend 31 poèmes. On y retrouve 10 poèmes, soit le tiers, de Xie Lingyun. Il est vrai que les promenades, en montagne surtout, constituent le thème principal. Mais alors que les *fu* sélectionnés sont le résultat d'expéditions officielles, les expéditions plus courtes des *shi* sont davantage axées sur les réflexions personnelles de leurs auteurs.

<sup>148</sup>-Levy, *Chinese Narrative Poetry*, op.cit., p.45.

Certaines sections du *Choix de littérature* sont plus représentatives du *fu* que du *shi*. Ainsi: les métropoles et les capitales, les chasses, les palais, les temples, les rivières et les mers, les grandes randonnées (comme celle de Sun Chuo) et Xiao Tong, l'éditeur des *Sélections de littérature*, a choisi des exemples dans toutes ces catégories. Pourtant celui de Xie Lingyun, le *Fu sur la résidence dans la montagne*, et le *Fu sur la résidence dans les faubourgs* de Shen Yue auraient pu faire un excellent choix, mais c'est peut-être à cause de leur longueur exceptionnelle qu'il ne les a pas inclus ou qu'il ne considérait pas que c'étaient là des oeuvres assez représentatives pour les inclure. Le fait de les inclure aurait permis de compléter par des *fu* les catégories du *shi* sur la réclusion. Le *shi* a deux catégories qui se complètent au point de vue de la thématique: la première s'intitule "se promener avec les immortels" 遊仙 et la seconde, "chercher la réclusion" 招隱, deux catégories créées par Xiao Tong pour classer les *shi*. La promenade chez les immortels devient un prétexte amenant le poète à parler de la quête d'une retraite solitaire.<sup>149</sup> Si Xiao Tong avait complété sa sélection avec les *fu* de Xie Lingyun et Shen Yue, il aurait trouvé un équivalent du côté du *fu*. Xiao Tong, à cet égard, a montré une nette prédilection pour les *fu* épideïctiques de l'époque des Han; ce sont là tous de très longs *fu*, ce qui ne l'a pourtant pas empêché de les inclure dans son anthologie.

Il semble donc qu'une thématique commune puisse être repérée pour ces deux genres, thématique regroupant des préoccupations communes aux poètes même si certains thèmes n'ont pas été représentés dans les deux catégories. Cependant, à regarder les poèmes de plus près, il faut constater que certains traitements sont

---

<sup>149</sup>-L'explication de David Knechtges, *Wen Xuan or Selections of Refined Literature*, op.cit., vol.1, pp.32-33 est la suivante: plusieurs *fu* intéressants n'ont pas été inclus dans cette anthologie peut-être à cause de raisons de commodité. Les *fu* étant très longs, il ne pouvait pas les inclure tous dans son anthologie. Pour ce qui est du *shi*, la profusion des poèmes a amené Xiao Tong à faire encore d'autres choix. Certains auteurs exploitent une variété de thèmes qui entrent bien dans la classification de Xiao Tong, comme Pan Yue; Xiao Tong a alors opté pour l'inclusion de ces poètes dans son anthologie.

particuliers au *fu*, d'autres au *shi*. La thématique est commune mais les procédés sont différents. Le poème *En montant au pavillon près de l'étang* de Xie Lingyun possède des éléments narratifs comme nous avons vu. Ces éléments viennent du *fu*: ce poème de Xie Lingyun comprend plusieurs verbes d'action qui lient les différentes parties du texte, ces verbes indiquent la progression dans le déroulement du voyage que fait Xie. Ce sens de la progression vient du *fu*, héritage des narrations des voyages shamaniques. C'est donc dire que le *shi* acquiert davantage d'éléments narratifs et Xie est probablement le premier à introduire le thème de la promenade dans le *shi*.<sup>150</sup> Un autre aspect est mentionné par Dore Levy: parce que le narratif est plus compressé dans le *shi*, la caractérisation doit être plus évocatrice.<sup>151</sup> En parlant du *shi* des Tang, elle explique: "Le sens de progression spatiale et la voix personnelle très forte rappelle l'expressivité des *fu* personnels mais dans la forme plus densément évocative du *gu shi* pentasyllabique (le poème pentasyllabique de style ancien tel qu'on les retrouve dans les *Dix-neuf poèmes anciens* ou dans ceux de Ruan Ji)."<sup>152</sup> Dore Levy parle des Tang, mais ce phénomène n'est pas nouveau, étant déjà apparu sous les Six Dynasties. Le premier vers des *Dix-neuf poèmes anciens* est significatif à cet égard: "Ma voiture a brûlé la porte ..." prépare la suite du poème et place un cadre narratif comme s'il s'agissait d'un *fu*, mais ce début s'évanouit aussitôt à la lecture de ce qui suit. L'utilisation du narratif ne se fait pas de la même façon: le *shi* étant plus évocatif à cause justement de sa brièveté, le narratif sera réduit très souvent à sa plus simple expression et ne sert que de mise en place sous forme de cadre au poème. Cependant sa présence est très importante, voire essentielle.

---

<sup>150</sup>-Kang-I Sun Chang, "Description of Landscape in Early Six Dynasties Poetry", op.cit., p.120.

<sup>151</sup>-Dore Levy, *Chinese Narrative Poetry*, op.cit., p.96.

<sup>152</sup>-Ibid., p.58.

L'auteur de cette thèse croit que le mouvement est alors double, la narration est venue du *fu*, mais dans le *shi*, elle a subi un traitement de compression pour satisfaire aux exigences du *shi*. D'un autre côté, le *fu* se trouva comprimé lui aussi sous l'influence grandissante du *shi*, ce qui a donné le *fu* court à expression des sentiments. Au point de vue des descriptions, pour le *shi*, la parcimonie des détails de la description, due à la fois au vers pentasyllabique, et au nombre réduit de vers, force le lecteur à suppléer et à ajouter autre chose que les quelques détails donnés, tellement la description semble incomplète, les éléments présents étant cependant suffisants pour que le lecteur capte dans ses grandes lignes le message que le poète veut transmettre. Ce qui n'empêche pas les *shi* de Xie Lingyun d'adopter une diversité de points de vue, hérités probablement du *fu*. Dans le *shi* pentasyllabique de Xie Lingyun, les descriptions suivent souvent un enchaînement "au nord...au sud..." ou encore "en haut...en bas...". Ceci existait également dans les *Dix-neuf poèmes anciens*. Cependant Xie Lingyun exploite davantage cet enchaînement. Dans cette structure, il insère les éléments du paysage qu'il veut bien inclure, soit qu'ils représentent des formes semblables ou opposées, ou encore des objets en rapport avec leur situation spatiale, soit très haut dans le ciel (comme des oiseaux), soit situés très bas (comme des dépressions terrestres tels des ravins, etc...). Les tableaux descriptifs peuvent avoir une nature séquentielle, mais pas nécessairement temporelle.<sup>153</sup> Les séquences du *fu* passent de description en narration et ces passages de l'un à l'autre ont joué un rôle dans le développement du *shi* de l'époque. Pour ce qui est de la force de la voix personnelle, elle est probablement venue du *shi*, sans qu'il soit possible de l'affirmer avec certitude, mais il est possible que le *fu* l'ait développé en même temps que le *shi* se développait.

---

<sup>153</sup>-Id. , p.119.

Cependant, si on veut parler du *fu* lyrique, il ne faut pas isoler ces explications, il faut au contraire considérer qu'elles font partie d'une même vision, qui donne le *fu* lyrique. Dore Levy a une vision plus complète en parlant de deux aspects vitaux du *fu* lyrique, la narration et la description. Mais il faut aussi ajouter à ces deux concepts les innovations formelles qui font partie de ce type de *fu*.

Voici un résumé des caractéristiques énumérées et discutées précédemment:

Manifestations des caractéristiques du *fu* dans le *shi*

- Exploitation des formes
- Plus grande place au narratif
- Randonnées en montagne
- Inclusion de séquences descriptives
- Versification du *fu*
- Diversité de points de vue

Manifestation des caractéristiques du *shi* dans le *fu*

- Manifestation de la voix lyrique
- Tendance à une production de *fu* courts
- Abandon de l'introduction en prose
- Versification du *shi*
- Voix personnelle

Il semble, après avoir discuté des caractéristiques des deux genres, que le *fu* ait modelé le *shi* d'une façon non équivoque sans écarter le fait que le contraire s'est aussi produit. La notoriété ancienne du *fu*, sa place prépondérante et sa force au sein de la tradition littéraire ont réussi à passer dans le *shi*. En revanche, le *fu* fut affecté dans sa longueur, il se raccourcit beaucoup. Est-ce à cause du *shi*? Il est impossible de l'affirmer avec certitude, mais il y a de bonnes chances pour que ce soit le cas. De plus, il se mit à utiliser de façon assez généralisée le pentasyllabique jusque-là réservé au *shi*. Le *fu* lyrique, selon la définition donnée au premier chapitre, comprend des sections narratives et descriptives, de même que des aspects formels qui ont connu un phénomène d'interpénétration d'un genre à l'autre. Le troisième chapitre montrera comment elle s'est manifestée avec Shen Yue dans ses *shi* et surtout dans le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*.



## 2.4 La contribution de Shen Yue

### a) les *fu* de Shen Yue

Shen Yue a composé 11 *fu* qui, malheureusement, ne subsistent plus qu'à l'état de fragments,<sup>154</sup> sauf le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*. Voici tout d'abord la liste de ces *fu* :

- 1-*En imitation du Fu sur le vent* 擬風賦, (YWLJ 2), (non traduit).
- 2-*Fu sur la belle dame* 麗人賦, QLW 25.2a, YWLJ 34, traduction en anglais par R.Mather, *The Poet Shen Yue*, p.81-82.
- 3-*Fu sur la douleur causée par une belle dame* 傷美人賦, QLW 25.2a, YWLJ 34, traduit par R.Mather, id.p.82.
- 4-*Fu sur la route triste* 愍塗賦, QLW 25.1a, YWLJ 27, (non traduit),
- 5-*Fu sur le triste pays* 潤國賦, QLW 25.1b, YWLJ 59, (non traduit),
- 6-*Fu sur la tristesse des herbes qui dépérissent* 愍衰草賦, QLW 25.6b, YWLJ 81, (non traduit),
- 7-*Fu sur les hauts pins* 高松賦, QLW 25.7a, YWLJ 88, (non traduit),
- 8-*Fu sur les paulownia* 桐賦, QLW 25.7b, YWLJ 88, (non traduit),
- 9-*Fu sur l'édit en réponse aux profondeurs célestes et aux oiseaux aquatiques* 天淵水鳥應詔賦, QLW 25.7b, YWLJ 90, (non traduit),
- 10-*Fu sur le merle* 反舌賦, QLW 25.7b, YWLJ 92, (non traduit).<sup>155</sup>
- 11-*Fu sur la résidence dans les faubourgs* 郊居賦, QLW 25.2b-6b; *Histoire des Liang*, pp.236-242 et aussi dans d'autres éditions et anthologies; traduit en anglais au complet par Richard G.Jackson et presque au complet par Richard Mather.

Le premier, huitième et neuvième ont été composés à la suite de commandes faites par le prince de Jingling, Xiao Ziliang 蕭子良 (460-494). C'est sous le mécénat de ce prince que Shen Yue et un groupe de 7 poètes appelés "les huit amis (du prince) de Jingling 竟陵八友"<sup>156</sup> composèrent plusieurs de leurs poésies. Ces poètes sont: Xiao Yan (le futur empereur Wu des Liang), Xiao Chen, Wang

<sup>154</sup>-C'est aussi l'opinion de Ma Jigao, op.cit., p.213, mais il dit : "Beaucoup ne subsistent qu'à l'état de fragments...", mais sans préciser lesquels qui, d'après lui, pourraient être complets. L'une des raisons qui militent en faveur de cette hypothèse, c'est qu'il ont été préservés uniquement dans l'encyclopédie des Tang, le YWLJ. Les textes assemblés dans cette compilation devaient servir de modèles pour la préparation en vue des examens officiels et donc point n'était besoin de les éditer au complet.

<sup>155</sup>-Il s'agit d'un oiseau qui ressemble au merle et qui peut imiter le cri de plusieurs autres oiseaux.

<sup>156</sup>-Cité dans Ma Jigao, *Histoire du fu*, p.213. Cette citation provient de l'*Histoire des Dynasties du Sud* 南史, 6,1,168.

Rong 王融 (468-494), Xie Tiao 謝朓 (464-499), Fan Yun 范雲 (461-503), Ren Fang 任昉 (460-508) et Lu Chui 陸倕 (470-526). Tous, selon Zhong Rong "considéraient Shen (Yue) comme leur maître 皆宗附於約".<sup>157</sup>

Le huitième poème rappelle un passage des *Sept Recommandations* de Mei Sheng. Le paulownia est l'arbre dont le bois sert à fabriquer le luth.<sup>158</sup> Dans ce poème, Shen Yue reprend les premiers mots du texte de Mei Sheng: "Les paulownia de Longmen ...龍門之桐". Mei Sheng décrit la beauté et les particularités de cet arbre à fleurs. Shen Yue fait la même chose et décrit les particularités de cet arbre en s'inspirant du *fu* de Mei Sheng.

Ma Jigao considère que, mis à part le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*, les extraits sont bien courts pour que l'on puisse se prononcer, et nous n'avons donc qu'une vue fragmentaire sur ces textes. Quant à ce dernier, Ma considère que ce *fu* a pris modèle sur le *Fu sur la résidence en montagne* de Xie Lingyun et qu'il n'arrive pas à la richesse de celui de Xie.<sup>159</sup> Le prochain chapitre montrera que tel n'est pas le cas.

#### b) Shen Yue et le *shi*

Shen Yue aimait donc composer des *fu*, mais en plus de ses intérêts pour le *fu*, Shen Yue a composé des poèmes appartenant à l'autre genre à la mode à son époque, le *shi*. Shen Yue composa plus de 135 *shi*.<sup>160</sup> De ce nombre, 122 sont des pentasyllabes, il y a un seul heptasyllabe et 12 poèmes à vers mélangés (*za yan* 雜言), ce qui montre que le *shi* pentasyllabique est le genre préféré de Shen Yue, comme plusieurs de ses contemporains. Pour ce qui est du *shi* heptasyllabique, c'est dans la deuxième partie du VI<sup>e</sup> siècle qu'il aura la faveur des lettrés, puis sous

<sup>157</sup>-Ibid. , p.213.

<sup>158</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han, Sima Xiangru.*, op.cit., p.160.

<sup>159</sup>-Ma Jigao, *Histoire du fu*, op.cit., p.213.

<sup>160</sup>- C'est en effet ce nombre qui a été conservé dans la compilation de Ding Fubao (1874-1952), *Shi complets des Han, des Trois Royaumes, des Jin et des Dynasties du Nord et du Sud* 全漢三國晉南北朝詩, Taibei, réimpr. de Shijie Shuju, 1962, pp.987-1029.

le règne des Tang. Parmi ces poèmes, dont 12 se retrouvent dans Ding Fubao, 13 furent aussi compilés dans le *Choix de littérature* de Xiao Tong. Ces 13 poèmes furent tous traduits en allemand par Erwin von Zach (1872-1942),<sup>161</sup> pionnier des études sur cette anthologie en langue occidentale. Un regard sur les catégories de poèmes qui furent compilés dans l'anthologie de Xiao Tong montrera quels sont les *shi* que Xiao Tong préférait. Deux poèmes sont de la catégorie "Fêtes publiques 公 讌 "; trois autres sont de la catégorie "Excursions 游 覽 "; deux autres dans la catégorie "Voyages 行 旅 " et les six derniers dans la catégorie générale "Poèmes divers 雜 詩".<sup>162</sup> Ceci représente quand même un nombre assez important pour une anthologie.

L'évaluation des *shi* de Shen Yue par Zhong Rong dans les *Catégories de poètes* 詩 品 est la suivante:

Si on regarde les nombreux écrits de Shen Yue, il faut dire que ses *shi* pentasyllabiques sont les meilleurs. Si on examine son style littéraire en détail et qu'on regarde ses autres textes, il faut aussi clairement se rendre compte qu'il prit modèle sur Bao Zhao(414-466). C'est pourquoi il ne discute pas de la gestion des affaires avec aisance, mais il est à son meilleur lorsqu'il maugrée avec lucidité. Durant la période Yong Ming (483-493), le Prince Chancelier (Xiao Ziliang) aimait les écrits littéraires, et Wang Rong et d'autres se groupèrent autour de lui. A cette époque, Xie Tiao (464-499) n'avait pas atteint son plein essor, le talent de Jiang Yan (444-505) était déjà épuisé, et la réputation et le statut de Fan Yun (451-503) étaient très minces. Pour ces raisons, Shen Yue fut acclamé comme chef de file. Même si ses écrits n'atteignent pas les plus hauts standards, l'élégance de ses écrits fut le choix de toute cette période. Il fut honoré dans tous les hameaux; réciter et chanter ses poèmes fut très à la mode. (Zhong) Rong dit que vu que ses compositions sont nombreuses, si on élimine les (poèmes) érotiques et les mélanges variés, et qu'on garde le raffiné et l'essentiel, je consens à lui accorder une place parmi les poètes de grade moyen. En conséquence, sa diction est plus accomplie que celle de Fan Yun, mais il est moins profond que Jiang (Yan).

<sup>161</sup>-Erwin von Zach, *Die Chinesische Anthologie*, textes réunis et publiés à Cambridge, Presses de l'Université Harvard, 1958, pp. 304, 310, 349-50, 351, 470, 471, 558-561. 3 de ceux-ci sont traduits par R.Mather, *The Poet Shen Yue*, op.cit., pp. 71, 92 et 93. Démiéville, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, op.cit., p.158 et Frodsham, op.cit., p.171 en ont chacun traduit un de ceux-là.

<sup>162</sup>-WX 20, 22, 27 et 30.

觀休文衆製，五言最優。詳其文體，察其餘論，固知憲  
 章，鮑明遠也。所以不閑於經綸，而長於清怨。永明相  
 王，愛文，范雲名級故微，故約稱獨步。雖文不遜，其工  
 亦一，時之選也。見重閭里，誦詠成音。嶸謂約所著既  
 多，今翦除淫雜，收其精要，允謂中品之弟矣。故當詞  
 密于范，意淺于江矣。<sup>163</sup>

Zhong Rong classe donc Shen Yue dans les poètes de grade moyen, mais il reconnaît que l'élégance de ses écrits est à souligner. Parmi ses poèmes, ses *shi* pentasyllabiques sont les meilleurs au dire de Zhong Rong; d'ailleurs, ils forment la plus grande partie de sa poésie. Pour Knechtges, ceci prouve une chose: "Le fait qu'il (Xiao Tong) a choisi certains de ses poèmes dans son anthologie peut indiquer que, quelles que soit ses idées sur les règles tonales, il ne trouvait pas, contrairement à Zhong Rong, les poèmes de Shen Yue aussi repoussants."<sup>164</sup> Ce genre commençait à avoir une assez longue histoire à l'époque de Shen Yue, et celui-ci, au coeur des transformations littéraires de son époque, s'intéressa aussi à ce genre.

Hu Guorui (1980) dit que ses poèmes sont pleins d'allusions obscures et qu'ils sont sans valeur.<sup>165</sup> Il explique que beaucoup de ses poèmes ont été faits pour des occasions particulières comme des banquets ou des concours d'écriture de poèmes faits dans l'entourage des princes, dont plusieurs sous la présidence du prince de Jingling, Xiao Ziliang, mécène de Shen Yue. Ceci montre que c'étaient des oeuvres de circonstance, ou encore commandées par un prince. Selon Hu, cela ne diminue pas leur valeur littéraire. Mais pour réfuter ceci, il faut se référer aux poèmes

<sup>163</sup>-Zhong Rong, *Classification des poètes* 詩品, avec commentaires de Chen Tingjie publié sous le titre *Commentaires sur la Classification des poètes* 詩品注, Shanghai, Kaiming Shudian, 1930, p.30. Cet extrait est traduit par Richard Mather, *The Poet ShenYue (441-513)*, op.cit., p.62.

<sup>164</sup>-David Knechtges, Wen Xuan, op.cit., vol.1, p.42.

<sup>165</sup>-Hu Guorui, *Histoire littéraire des Wei, des Jin et des Dynasties du Nord et du Sud* 魏晉南北朝文學史, cité dans Richard Mather, *The Poet Shen Yueh (Shen Yue)*, op.cit., p.63-64.

*Chantant la neige et Montant sur la terrasse pour regarder la lune d'automne*, discuté plus loin, pour s'apercevoir que tel n'est pas le cas.

Mather n'est pas d'accord avec ce jugement sévère et il explique que si ces poèmes semblent manquer de vie simplement parce qu'ils ont été composés lors de joutes littéraires ou encore parce qu'il s'agit d'imitations, cela n'est pas assez pour jeter le discrédit sur eux. La suite de cet exposé montrera en effet que l'on ne peut les discréditer d'un revers de la main.<sup>166</sup> Le poème traduit plus loin, *Montant sur la terrasse pour regarder la lune d'automne*, en plus de présenter une diversité prosodique rarement atteinte à cette époque, innove au point de vue de la perception de la lune et du paysage qu'en a le poète. C'est sûrement là un des groupes de poèmes parmi les plus intéressants et originaux de Shen Yue.

#### **i-Shen Yue et l'élaboration de règles tonales**

Shen Yue est un des premiers défenseurs et promoteurs de la théorie des 4 tons. A son époque, la plupart des lettrés reliaient uniquement les sons de la langue aux notes musicales. Shen Yue s'est aussi intéressé aux irrégularités que pouvait entraîner une mauvaise utilisation de ces 4 tons en poésie. C'est ce qui fut appelé plus tard les quatre tons et les huit maladies 四聲八病 et c'est ce qui caractérise le "style Yong-ming 永明體", nom tiré de la période de la dynastie des Qi (479-501) où ces innovations eurent lieu, soit entre 483 et 494. Le texte suivant, tiré de la biographie de Lu Jue 陸厥 (472-499), incluse dans l'*Histoire des Dynasties du Sud*, explique en quoi consiste ce style et qui participa à ce mouvement:

La littérature fleurit à la fin de l'époque Yongming (483-495). Shen Yue de Wuxing, Xie Tiao de Chen Jun et Wang Rong de Liangya se tinrent compagnie et s'encouragèrent les uns les autres dans leurs talents. Zhou Yong de Runan avait une bonne connaissance des tons et des rimes. Shen Yue et les autres écrivèrent tous en employant la prosodie tonale. Ils utilisèrent les quatre tons

---

<sup>166</sup>-Id., p.64.

-uni, montant, descendant et rentrant- afin de régulariser leurs rimes. Il y eut aussi des règles comme "tête plate", "queue relevée", "taille de guêpe", et "genou de grue". Dans un vers pentasyllabique, les initiales et les finales doivent être complètement différentes; à l'intérieur d'un distique, les notes *jue* et *yu* doivent différer. Rien ne peut être ajouté ou enlevé. C'est ce qu'on a appelé le style Yongming.<sup>167</sup>

A la lecture de cet extrait, on observe l'importance donnée aux quatre tons mais aussi aux règles reliées à un emploi correct des tons. On y discute aussi des notes de musique à titre de comparaison. Cependant, l'importance des quatre tons est définitivement attestée par cet extrait, de même que les fautes à éviter en suivant les règles dont quelques-unes sont mentionnées ici. Le lyrisme de Shen Yue est assujetti à ces innovations, c'est pourquoi il en sera question ici. Bodman précise que ces innovations tonales tirent probablement leur origine des discussions et des débats concernant la nature du sanskrit, à la suite de l'introduction de cette langue en Chine. On se mit à chanter les soutras, aussi, les adapter en chinois signifiait qu'il fallait aussi regarder les implications tonales de telles transformations. Les lettrés chinois des Six Dynasties se rendirent compte que leur langue, sur laquelle ils n'avaient pas réellement réfléchi en termes comparatifs avant l'introduction de ces textes, différait en plusieurs points et comportait des tons, ce que d'autres langues n'avaient pas nécessairement, le sanskrit étant basé, comme le grec et le latin entre autres, sur l'alternance des syllabes brèves et longues.<sup>168</sup> Les lettrés des Six Dynasties commencèrent donc fort probablement à discuter de leur langue en termes de tons après l'introduction du bouddhisme.<sup>169</sup> Le développement de la

---

<sup>167</sup>-*Histoire des Dynasties du Sud*, 48, p.1195; tr. Mather, id., p.37 et aussi par Richard Bodman, "Poetics and Prosody in Early Medieval China: a Study and Translation of the the Bunkyo Hifuron", thèse non-publiée de l'Université Cornell, 1978, p.115. Traduit à partir de l'anglais.

<sup>168</sup>-Cette question mériterait d'être approfondie davantage. Il y a en effet peu d'études là-dessus. D'autres articles font intervenir aussi le Vietnamiens et le Tibétain classique pour essayer d'évaluer les prononciations du chinois moyen, comme Mei Tsu-lin, "Tones and Prosody in Middle Chinese and the Origin of the Rising Tone", *HJAS* 30 (1970), pp.86-110.

<sup>169</sup>-Voir Bodman, "Poetics and Prosody in Early Medieval China: a Study and Translation of Kukai's Bunkyo Hifuron", op.cit., pp. 117-118.

façon de réciter les soutras bouddhistes amena les lettrés chinois à se pencher sur les particularités de la langue chinoise. Cette façon de chanter les soutras s'appelle *fan bai* (梵唄), ce sont des "déclamations". Le moine Hui Jiao explique ce phénomène:

Maintenant, les récits des Contrées de l'Est sont telles que c'est une succession de finales rimant entre elles qui fait une récitation. Dans les récitations des Régions de l'Ouest, cependant, un gatha<sup>170</sup> est fait par l'harmonisation des consonnes initiales...

Depuis que le Grand Enseignement s'est répandu sur l'Est, les traducteurs de textes furent nombreux, mais les transmetteurs de leurs sons ont été peu nombreux. Ceci est peut-être dû au fait que les mots sanskrits sont polysyllabiques, alors que le chinois est monosyllabique. De plus, si on utilise un accent sanskrit pour réciter en chinois, alors la consonne initiale est encombrante, et le gatha est comme forcé. Ou encore, si on utilise les formes des récitations chinoises pour réciter un texte sanskrit, alors les finales sont raccourcies et les phrases sont allongées. Pour cette raison, les mots dorés du Bouddha ont été traduits, mais les sons du sanskrit n'ont pas passé.<sup>171</sup>

L'explication donnée par Hui Jiao est fondamentale pour comprendre le phénomène qui se passait à l'époque de Shen Yue. De telles évaluations respectives des deux langues allaient mener à des recherches au point de vue tonal. Et c'est sur celles-ci que la discussion sera maintenant concentrée car elles allaient conditionner toute l'esthétique de la forme pour les siècles à venir.

Voici un type d'innovation auquel Shen Yue a beaucoup contribué. Shen Yue dans une lettre en réponse à Zhen Shen, gouverneur de Jingzhou, précise ses conceptions à ce sujet. Le gouverneur ne croyait pas, comme beaucoup de ses contemporains, à la théorie des quatre tons, et prétendait de plus que Shen Yue ne prenait pas assez exemple sur les modèles anciens dans sa discussion. Le texte, cité *in extenso*, donne une bonne idée du genre de débats qui avait cours à cette époque et de la façon dont ils furent abordés par Shen Yue:

<sup>170</sup>-Partie déclamée et versifiée d'un soutra.

<sup>171</sup>-Hui Jiao, 高僧傳 *Vie des moines éminents*, ch.13, 經士論 *Discussion sur les maîtres des soutras*, Taisho, vol.50, pp. 414-415. Ce texte est traduit de l'anglais à partir de Bodman, pp.475-480.

Maître Shen (Yue) dit dans sa *Réponse à maître Zhen* (Shen): "Dans les temps anciens, Shen Nong multiplia les huit trigrammes, les huit trigrammes aucun qui ne soit pas pur; il prit d'abord les quatre diagrammes, et il n'y eut rien qui ne put être représenté." Mais lorsqu'on veut écrire de la poésie, sans rencontrer les problèmes des quatre tons, alors on doit les harmoniser avec les quatre diagrammes; les quatre diagrammes ainsi établis, les dix mille formes y prennent naissance. Les quatre tons aussitôt établis, les myriades de sons peuvent être assortis à partir de là. Les *Classiques* et les *Histoires* mentionnent cinq notes, mais ne mentionnent pas les quatre tons; en montrant les quatre tons, pourquoi porter atteinte aux cinq notes? Les cinq notes sont *gong*, *shang*, *jue*, *zhi* et *yu*. Lorsque le haut et le bas se répondent mutuellement, alors les notes musicales sont en harmonie; lorsque le seigneur, ses ministres, le peuple, les affaires et les objets, ces cinq groupes, obtiennent (ce dont ils ont besoin), alors le pays est bien dirigé. Lorsque quelqu'un compose des vers pentasyllabiques et utilise de façon efficace les quatre tons, alors on peut les chanter et ils coulent délicatement. Lorsque quelqu'un est habile avec les huit styles, ils ont belle apparence et l'éclat en est pur. Il est évident que chaque type a ses propres façons de s'exécuter; entre elles il n'y a pas d'empêchements ni d'obstacles.

Dans le passé, à l'époque des Zhou, la raison pour laquelle Confucius n'a pas discuté des quatre tons est précisément à cause que le printemps est le centre du *yang*, la vertu et les bienfaits ne sont pas dérégés et le printemps est la représentation du ton uni (*ping* 平). A l'été, les herbes et les arbres sont luxuriants et abondants, torrides et ardents comme le feu, et c'est la représentation du ton montant (*shang* 上). En automne, le froid congèle et (les feuilles) des arbres tombent, les pousses se détachent et quittent les arbres, et c'est la représentation du ton descendant (*qu* 去). En hiver, le ciel et la terre sont bloqués et cachés, les dix mille objets sont ramenés sur eux-mêmes et c'est la représentation du ton rentrant (*ru* 入). Parce que le sens (des quatre tons) était contenu dans les quatre saisons, alors ils (le roi des Zhou et Confucius) ne le mentionnèrent pas. C'est pour cela que l'*Invariable Milieu*<sup>172</sup> dit: 'Il y a des choses que le sage ne connaît point, et des choses que l'homme du commun et la femme connaissent.' C'est ce que je veux dire."

沈氏 "答甄公論" 云: "昔神農重八卦, 卦無不純; 立四象, 象無不象." 但能作詩, 無四聲之患, 則同諸四象. 四象既立, 万象生焉. 四聲既周, 群聲類焉. 經典史籍, 唯有五聲, 而無四聲. 然則四聲之用, 何傷五聲也? 五聲者, 宮, 商, 角, 徵, 羽, 上下相應, 則樂聲和矣; 君, 臣, 民, 事, 物, 五者相得, 則國家治矣. 作五言詩者, 善用四聲, 則諷詠而流靡; 能達八體, 則陸離而華潔. 明各有所施, 不相妨廢.

昔周, 孔所以不論四聲者, 正以春爲陽中, 德澤不偏, 既平聲之象; 夏草木茂盛, 炎熾如火, 既上聲之象; 秋霜凝木落, 去根離木, 既去聲之象; 冬天地閉

<sup>172</sup>-Un des Quatre Livres édités par Confucius et faisant partie des classiques, les trois autres étant les *Entretiens* 論語, le *Mencius* 孟子 et la *Grande Etude* 大學.



藏, 万物儘收, 既入聲之象, 以其四時之中, 合有其義, 故不標出之耳. 是以, 中庸云: " 聖人有所不知, 匹夫匹婦, 猶有所知焉." 斯之謂也.<sup>173</sup>

On peut noter ici l'effort de Shen Yue pour relier ses théories aux temps anciens, vu que Zhen Shen trouvait que cela manquait dans l'argumentation de Shen Yue. Même si les *Classiques* et les *Histoires* ne mentionnent pas les quatre tons", Shen Yue s'est appuyé sur des correspondances qui existent dans la nature et il conclut que l'organisation et l'emploi des quatre tons devrait se faire de façon aussi naturelle que les autres correspondances existant dans la nature, par exemple celles qui existent entre les notes hautes et les notes basses. Elles obéissent à des principes internes, de même qu'il existe des principes internes entre les quatre saisons. Les quatre tons sont vus par Shen Yue en correspondance avec les quatre saisons. Les cinq notes ont leurs correspondances dans la nature, mais il ne faut pas voir de correspondances directes entre les quatre tons et les cinq notes; ces ensembles ont des correspondances particulières qu'il faut respecter et ils n'ont pas nécessairement de correspondance entre eux. Leur ordre interne doit être respecté et c'est ce sur quoi insiste Shen Yue. Ce n'est donc qu'une relation analogique que l'on peut faire ici, c'est pourquoi Shen Yue a voulu parler des correspondances existant déjà dans la nature, pour reprendre une explication traditionnelle. Il n'est pas le seul à avoir parlé des quatre tons, mais à son époque, la majorité des lettrés voyaient dans ces innovations une menace envers la tradition; c'est pourquoi Shen Yue s'est appliqué à remonter à une époque ancienne pour montrer que les quatre

---

<sup>173</sup>-Richard Wainright Bodman, Bodman, "Poetics and Prosody in Early Medieval China", thèse non publiée de l'Université Cornell, 1978, pp.250-251. Dans la suite de cet exposé, nous utiliserons l'abréviation BH (pour la prononciation japonaise du titre qui s'écrit en japonais *Bunkyo Hifuron*) Recueil compilé par le moine japonais Kukai空海 (774-835) et son titre est *Discussions sur le Magasin secret du miroir littéraire* 文鏡秘府論. L'abréviation BH renvoie à l'édition consultée dans cette section de la thèse; elle est de Wang Liqi, 文鏡秘府論校注 *Commentaire révisé des Discussions du Magasin secret du miroir littéraire*, Beijing, 1983, pp.101-102. Ce texte est un bon exemple de prose parallèle. Les correspondances, en plus de se retrouver dans la nature, se retrouvent aussi dans le parallélisme du texte.

tons existaient quand même, même si les anciens n'en avaient pas parlé de la même façon que lui.

Le poète qui n'utilisera pas adéquatement les quatre tons en poésie commettra des fautes appelées les huit maladies. Une évaluation de ces fautes aidera à comprendre ce qui en poésie, était en train de se mettre en place. Voici tout d'abord la conception générale de Shen Yue concernant l'équilibre qui doit exister entre les sons, ce qui constitue une première approche avant de parler des tons:

Lorsqu'il y a un son "flottant" dans le premier vers d'un distique, alors celui-ci doit être suivi par un son bref (coupé). Dans un même vers, les sons et la rime<sup>174</sup> doivent être différents; dans un distique, les sons légers et lourds doivent être placés dans des endroits différents. Seuls ceux qui comprennent les subtilités de ces principes pourront commencer à écrire de la littérature (c'est-à-dire des écrits raffinés).

若前有浮聲, 則後須切響, 一簡之內, 音韻盡殊, 兩句之中, 輕重悉異. 妙達此旨, 始可言文.<sup>175</sup>

Il ne fait aucun doute, à la lumière des extraits cités plus haut, et avec celui-ci, que la musicalité du vers est importante et qu'un équilibre, comme celui qui existe entre les notes musicales, doit être trouvé en poésie. Shen Yue est l'un des premiers à se faire le défenseur d'une telle théorie et à l'exprimer d'une façon claire.

Les interactions entre les tons sont importantes en poésie. Les quatre tons du début du chinois moyen<sup>176</sup> qui correspondent à la période des Dynasties du Sud (317-589) sont les suivants: ils sont tout d'abord divisés en 2 catégories<sup>177</sup>, le ton uni (*ping* 平) et opposés à ce ton, les tons obliques (*ze* 仄) comprenant les tons

<sup>174</sup>-C'est-à-dire qu'aucun autre son ne doit être identique, et donc rimer avec le dernier caractère, qui constitue la rime.

<sup>175</sup>-"Postface à la biographie de Xie Lingyun", SS p.1779. Ce texte a été traduit par Siu-kit Wong, *Early Chinese Literary Criticism*, op.cit., p.78; par R. Mather, *The Poet Shen Yue*, op.cit., p.43 et par Richard Bodman, op.cit., p.485-486.

<sup>176</sup>-E.G. Pulleyblank, *Middle Chinese, a Study in Historical Phonology*, Vancouver, Presses de l'Université de la Colombie Britannique, 1984, p.3. Cette période est appelée Early Middle Chinese par Pulleyblank.

<sup>177</sup>-Cette division en deux catégories, d'après l'étude qu'en a fait Bodman p.125 sq remonterait à un certain Liu Tao 劉滔 (fl.547), dont la biographie se trouve dans l'*Histoire des Liang*, ch.49.

montant (*shang* 上), descendants (*qu* 去) et rentrant (*ru* 入). Cette opposition est fondamentale et c'est sur celle-ci que s'articule les règles qui suivent. L'exposé suivant est basé sur les recherches de Mather et de Bodman, qui ont à leur façon expliqué certains points importants de la compilation du moine japonais Kukai 空海 (774-835), effectuée lors de ses visites en Chine. Il a amassé beaucoup de textes de critique littéraire, mais aussi des traités sur le parallélisme qui autrement, auraient été perdus.<sup>178</sup> Sa compilation s'intitule *Discussions sur le Magasin secret du miroir littéraire* 文鏡秘府論 ou en japonais *Bunkyo Hifuron* (BH). Bodman a de plus fait des études statistiques pour évaluer à quelle époque chacune de ces règles a commencé à être observée. Il sera intéressant de rappeler ces statistiques ici dans la mesure où elles aident à comprendre et évaluer où se situe Shen Yue. En outre, Kukai en écrivant cette section rapporte les propos de Shen Yue de temps à autres. L'intérêt de cette section résidera aussi à examiner ces propos, ce qui éclairera davantage la démarche que s'est proposée Shen Yue. Kukai parle aussi du *fu* de temps à autre au cours de l'énumération et du commentaire de ces règles.

## ii-Les huit maladies

Les règles suivantes ont été élaborées surtout pour le *shi*, qui est soumis à des contraintes plus grandes que le *fu*, d'allure plus libre et se rapprochant davantage de la prose. Cependant, les deux premières règles ont aussi des incidences sur la *fu*, c'est pourquoi il est important de détailler davantage celles qui

---

<sup>178</sup>-Ces traités perdus sont entre autres: les *Discussions sur la poésie* 詩議 de Jiao Ran 皎然 (730-799) et les *Discussions sur le sens et la littérature* 論文意 de Wang Changling 王昌齡 (vers 690-vers 756). Ces textes furent compilés dans le traité de Kukai. Pour une étude des textes des traités Tang qui furent préservés dans le traité de Kukai, voir Richard Bodman, "Poetics and Prosody in Early Medieval China", op.cit., 1978.

s'appliquent au *fu*, mais de décrire aussi brièvement celles qui ne parlent que du *shi*.

La règle 1 est en place dès l'époque Wei-Jin (220-317) <sup>179</sup> et règle la succession des syllabes initiales. Dans un distique, les premières et deuxième syllabes doivent être différentes. Aucun des tons occupant ces positions ne doivent être respectivement identiques. C'est surtout les deuxièmes syllabes de chaque vers qu'il importe de respecter. Déroger à cette règle s'appelle faire une "tête plate平頭".<sup>180</sup> Il est intéressant de voir que cette faute ne se retrouve pas seulement dans le *shi*, mais que d'autres genres littéraires sont aussi concernés par cette faute, comme le *fu* et les éloges (頌) qui comportent aussi certaines restrictions:

Dans des poèmes tétrasyllabiques et heptasyllabiques, aussi bien que dans les différentes variétés de *fu* et d'éloges, les premiers caractères de chaque vers d'un distique ne doivent pas avoir le même ton; il n'y a pas d'autres restrictions pour des syllabes en d'autres positions.

四言, 七言及諸賦頌, 以第一句首字, 第二句首字, 不得同聲, 不復拘以字數次第也.<sup>181</sup>

Kukai donne comme exemple un extrait du *Fu sur la déesse de la rivière Luo* 洛神賦 de Cao Zhi 曹植 (192-232) parlant de la déesse d'une surprenante beauté:

En splendeur, elle est plus brillante que le chrysanthème automnal,  
en fleur, plus exubérante que le pin printanier.

榮曜秋菊 平去平入  
華茂春松 平去平平 <sup>182</sup>

Le premier caractère de chaque vers commence par un ton uni (ping平), ce qui est une faute à l'égard de cette règle. Cette règle n'est donc pas toujours respectée,

<sup>179</sup>-Bodman, "Poetics and Prosody in Early Medieval China", op.cit., p.143-144.

<sup>180</sup>-BH p.402.

<sup>181</sup>-Ibid, p.401. Traduit par Bodman, p.273.

<sup>182</sup>-Le texte de Cao Zhi cité par Kukai est le même que celui du WX p.255. Traduit entre autres par Burton Watson, *Chinese Rhyme-Prose*, op.cit., p.56. Ce poème a fait l'objet de nombreuses traductions.

même par des poètes de la dynastie des Wei, quoique cette règle est censée être en place d'après Bodman, dès cette dynastie. Cette règle concerne donc autant le *fu* que le *shi*.

La règle 2 demande dans un couplet une succession OOOOX/OOOOY où X et Y représentent des valeurs opposées, si X a un ton, alors Y devra être d'un autre ton, pouvant prendre n'importe quelle valeur. Suivre ceci évite de se retrouver avec une "queue relevée 上尾".<sup>183</sup> Cette règle fait aussi partie intégrante du *fu* : " Dans le cas du *fu* et des éloges, la syllabe finale du premier et du second vers ne peuvent pas être du même ton. 其賦頌, 以第一句末不得與第二末通聲." <sup>184</sup>

Voici le tableau auquel arrive Lu Zhiwei (1962) donné en termes de pourcentages de ceux qui observent cette loi:

Ruan Ji (210-263)	54%
Lu Ji (261-303)	71%
Tao Qian (364-433)	68%
Xie Lingyun (385-433)	66%
Bao Zhao (412-466)	78%
Xie Tiao (464-499)	100%
Shen Yue (441-513)	100% <sup>185</sup>

A partir de l'époque de Xie Tiao et de Shen Yue, la règle est observée à 100%.<sup>186</sup> Shen Yue rajoute ceci comme commentaire: "La queue relevée est une faute remarquable. Depuis la création du monde jusqu'à aujourd'hui, beaucoup n'ont pas su l'éviter. N'est-ce pas lamentable? 上尾者, 文章之尤疾. 自開闢迄今, 多懼不免, 悲夫?".<sup>187</sup> Shen Yue tient donc cette faute

<sup>183</sup>-BH p.405.

<sup>184</sup>-Ibid., p.407.

<sup>185</sup>-Lu Zhiwei, "Une discussion des styles de vers réguliers chez Du Fu 識論杜甫律詩格律", *Wenxue Pinglun*, no.4, 1962, p.30, cité dans Bodman, p.144.

<sup>186</sup>-Bodman, p.144.

<sup>187</sup>-Kukai, p.407.

comme généralisée même chez d'habiles écrivains. Il s'étonne qu'elle n'ait pas été observée. Et Kukai donne un exemple du *Fu sur le lotus*, de Zhang Huan 張 奘 (104-181), aujourd'hui perdu:

Un esprit caché enraciné dans une source profonde,  
des pétales arrachés brillant sur les vagues claires.

潛 靈 根 於 玄 泉 平 平 平 平 平 平  
擢 英 耀 於 清 波 入 平 去 平 平 平 188

Et Kukai, conscient que le *fu* est impliqué par cette règle et qu'il faut bien le distinguer des autres genres d'autant plus qu'il se rapproche de la prose, explique à nouveau:

Pour ce qui est des styles reliés au *fu* et au *shi*, les dernières syllabes des deuxième et quatrième vers doivent rimer. Cependant, comme pour les différentes sortes de prose qui n'ont pas de rimes, la règle demande que la dernière syllabe de la deuxième phrase et la dernière syllabe de la quatrième phrase ne soient pas du même ton. Ceci est appelé familièrement "queue relevée à tous les deux vers". On ne doit pas commettre cette faute.

凡詩賦之體, 悉以第二句末與第四句末以爲韻端, 若諸雜筆不束以韻者, 其第二句末即不得與第四句同聲. 俗呼爲隔句上尾, 必不得犯之.<sup>189</sup>

Donc, pas seulement le *shi* et le *fu*, mais aussi les autres genres littéraires en prose comme les éloges doivent aussi obéir à cette règle, mais adaptée à la prose.

La règle 3 donne une succession OXOOY où X et Y sont des valeurs opposées. La "taille de guêpe 蜂腰" est le nom de la dérogation à cette règle. Kukai <sup>190</sup> explique que si le centre est faible et les bouts sont gros, ceci ressemble à une taille de guêpe. Cette règle n'a pas fait l'objet d'études statistiques.<sup>191</sup> Selon Bodman cette règle est une suite de la deuxième règle.<sup>192</sup>

<sup>188</sup>-Ibid., p.407. Traduit par Bodman, p.277. Seulement quelques vers ont été préservés dans le *Recueil pour débutants* 初學記.

<sup>189</sup>-Id., p.408, Traduit par Bodman, p.278.

<sup>190</sup>-Id., p.410-411.

<sup>191</sup>-Id.p.135.

<sup>192</sup>-Id., p.135.

**La règle 4** stipule que dans trois vers consécutifs (pair-impair-pair) la succession des syllabes finales des vers impairs, donc de ceux qui ne riment pas, doit être formée de syllabes différentes, sinon on a un "genou de grue 鶴膝".<sup>193</sup> On a alors l'impression que l'emphase se place sur les vers impairs et cela crée une sorte de noeud qui ressemble à un genou de grue, et Takagi <sup>194</sup> qui a étudié cette question donne comme résultats de son enquête statistique:

	n.de vers	fautes	Pourcentage
Xie Lingyun	894	459	51%
Shen Yue	1336	440	33%
Yü Jianwu	820	87	8% (fl.520)
Yu Xin	2328	172	7%

Vers le milieu du siècle, cette règle est observée beaucoup plus rigoureusement. A l'époque de Shen Yue, elle commençait à être observée avec plus de rigueur. Les statistiques sont claires là-dessus.<sup>195</sup> Shen Yue fait un commentaire des règles 3 et 4: "Les gens quelquefois disent "genou de grue" pour "taille de guêpe" et quelquefois "taille de guêpe" pour "genou de grue". Je doute qu'ils les aient vraiment distinguées.人或謂鶴膝爲蜂腰,蜂腰爲鶴膝.疑未辯."<sup>196</sup> Shen Yue s'était rendu compte que la différence entre les deux était assez mince et qu'il était alors facile de se tromper et de prendre l'une pour l'autre.

**La règle 5** stipule qu'il ne doit pas y avoir d'autres syllabes à l'intérieur d'un distique qui riment avec celle qui est utilisée dans le vers. Ceci s'appelle une faute à l'égard d'une "grande rime 大韻".<sup>197</sup>

<sup>193</sup>-Id., p.415.

<sup>194</sup>-Masakazu Takagi et Qingmao Zheng, "La formation du poème régulier sous les Six Dynasties 六朝律詩之形成", *Dalu zazhi*, vol.13, no.10, p.28, cité dans Bodman p.146.

<sup>195</sup>-Id.p.146.

<sup>196</sup>-BH, p.419.

<sup>197</sup>-Ibid., p.423.

**La règle 6** stipule ceci: dans un distique, il ne doit pas y avoir d'autres syllabes qui riment ensemble à part la rime finale. Manquer à cette règle s'appelle faire une "petite rime 小韻".<sup>198</sup> Cette règle complète la cinquième.

**La règle 7** stipule ceci: si on emploie une syllabe, dans un vers ou un distique, on ne doit pas employer une autre syllabe qui a la même initiale, à part les syllabes finales qui doivent rimer. Déroger à cette règle s'appelle faire un "noeud de travers 傍紐".<sup>199</sup> Ceci peut se produire dans un même vers ou dans un distique où des sons sont semblables.

**La règle 8** est reliée à la dernière règle et s'appelle un "noeud droit 正紐".<sup>200</sup> Cette règle stipule que si une syllabe est employée, il ne doit pas y avoir de syllabes homophoniques ailleurs dans le vers.

Les règles 1 à 3 et 5 à 8 concernent le distique; elles sont graduellement observées par les poètes des Six Dynasties; au-delà du distique, les règles diffèrent grandement du *shi* réglé, qui comporte aussi des relations entre les distiques, dont certains doivent être répétés intégralement. Alors que l'on retrouve 4 distiques dans un *shi* réglé des Tang, le style Yongming ne prévoit pas de restrictions à ce niveau,<sup>201</sup> et la longueur des poèmes est indéfinie. La règle 4 va un peu au-delà du distique en considérant trois vers successifs.

Le poème *Chantant la neige* 詠雪 de Shen Yue donnera une appréciation de ces règles.

v.1-10:

(La neige) rappelle les oiseaux assemblés sur les roseaux gelés,  
Lorsque des nuages glauques tournent aux couleurs du soir.  
La neige nocturne, amassée puis dispersée,  
Dans les vents de l'aube, agitée, puis à nouveau au repos.  
La lune<sup>202</sup> s'infiltré par les fenêtres ajourées,

<sup>198</sup>-Id., p.426-427.

<sup>199</sup>-Id., p.428-429.

<sup>200</sup>-Id., p.434-435.

<sup>201</sup>-Bodman, "Poetics and Prosody in Early Medieval China", p.149.

<sup>202</sup>-L'expression *chanjuan* 蟬娟 est un cliché pour la lune.



Dans un mouvement de va et vient, elle sort précipitamment <sup>203</sup>avec beaucoup de charme.

De frêles canneliers ne peuvent pas la (la neige) contenir sur leurs branches,

D'un vol léger, elle se pose sur leurs branches,<sup>204</sup>

De temps à autre, on peut apercevoir la Montagne de Jade ,

Il ne serait pas difficile d'atteindre l'Étang de Jade.

v.1-10:

思	鳥	聚	寒	蘆	平	上	上	平	平	(ljo) <sup>205</sup>
蒼	雲	軫	暮	色	平	平	上	去	入	(ɕiək) <sup>206</sup>
夜	雪	合	且	離	去	入	入	上	平	(ljiɛ)
曉	風	驚	復	息	平	平	平	入	入	(ɕiək)
嬋	娟	入	綺	窗	平	平	入	上	平	(ts'ung)
排	徊	驚	情	極	平	平	去	平	入	(gjak) <sup>207</sup>
弱	桂	不	勝	枝	入	去	入	平	平	(tsie)
輕	飛	屢	低	翼	平	平	去	平	入	(jək)
玉	山	聊	可	望	入	平	平	上	去	(mjwang)
瑤	池	豈	難	即	平	平	上	平	入	(tsjak) <sup>208</sup>

On retrouve ici dix vers pentasyllabiques, dans lesquels Shen Yue observe les règles ci-haut mentionnées. La règle 1 n'est pas toujours observée: les vers 1-2 et 5-6 ont des "têtes plates" pour les premiers caractères. Pour ce qui est des deuxièmes caractères, une seule faute apparaît aux vers 5-6. La règle 2 est respectée. Les huit premières finales ont une succession très régulière 平入平入平入平入 soit une alternance ton uni-ton rentrant et les rimes ont toutes le ton rentrant. Par rapport à la règle 3, il n'y a qu'une faute au vers 5, ce qui

<sup>203</sup>-R.Mather traduit le mot *wu* 驚 par "canard; mais il y a aussi un autre sens qui veut dire "se précipiter", "courir vite", "poursuivre". Comme rien n'indique qu'il s'agit de canard, et aussi pour satisfaire le parallélisme du distique 5-6, le sens de "poursuivre (sa route)", "se précipiter", donc de "sortir précipitamment" en gardant l'idée d'élan en opposition à *ru* 入 du vers 5 a donc été choisi.

<sup>204</sup>-Le caractère *yi* 翼 "aile" est pris ici métaphoriquement et le sens de "branche" a été choisi.

<sup>205</sup>-Cette prononciation vient de William Baxter, *A Handbook of Old Chinese Phonology*, Berlin et New-York, Mouton de Gruyter, 1992.

<sup>206</sup>-A moins qu'il en soit autrement mentionné, les prononciations viennent de Bernard Karlgren, *Grammata Serica Recensa*, Stockholm, Bulletin of the Museum of the Far-Eastern Antiquities, 1957.

<sup>207</sup>-Bernard Karlgren, *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*, Paris, Paul Geuthner, 1923.

<sup>208</sup>-Édité dans Ding Fubao (1874-1952), *Shi complets des Han, des Trois Royaumes, des Jin et des Dynasties du Nord et du Sud*, op.cit., p.1011. Ce texte a été traduit par R.Mather, *The Poet Shen Yue*, op.cit. p.70. La *Chronique de Mu, le fils du ciel*, le *Mu Tian Zi Zhuan* à la section 3 parle de cet étang, lieu mythique où se repose la Reine Mère de l'Ouest. "乙丑天子觴西王母于瑤池之上西王母爲天子謠."

donne une "taille de guêpe". La règle 4 est observée, les syllabes des vers impairs étant différentes. Il y a une dérogation à la règle 5: dans les vers 7 et 8, la rime du vers 8 se prononce *ik* 翼 et le premier caractère du vers 7 se prononce *ńziak* 弱, ce qui constitue une faute. Une faute a également été observée pour la règle 7 aux vers 9 et 10: le quatrième caractère du vers 9 se prononce *k'â* 可 et le troisième caractère du vers 10 se prononce *k'jei* 豈, ce qui constitue une faute car ces syllabes ont la même initiale. Aucune faute n'a été relevée concernant la règle 8.

Les règles 2, 4 et 8 sont donc respectées à 100%. Pour ce qui est des autres règles, elles n'ont qu'une dérogation. Il est possible de voir que Shen Yue ne respecte pas toujours ces règles, car elles sont en train de s'élaborer.

Certaines de ces règles concernent donc aussi le *fu*, mais c'est surtout le *shi* qui est impliqué; ce dernier est en voie de transformation, et Shen Yue est au coeur de ces débats. Ceci démontre son intérêt pour des questions de prosodie. Ces règles ont été préservées par le moine Kukai qui les a probablement compilées à partir de Li Shanjing 李善經 (fl.610);<sup>209</sup> celui-ci aurait à son tour, dans son *Guide des quatre tons* 四聲指歸, oeuvre aujourd'hui perdue, rapporté une partie du texte que Shen Yue aurait écrit dans son *Registre des quatre tons* 四聲譜 également perdu.<sup>210</sup>

Ces règles auront des répercussions sur les deux genres, le *shi* et le *fu*. Ceci mènera au *fu* réglé 律賦 des Tang. Pour le *shi*, ces règles concourront à élaborer les règles du *lü shi* 律詩, le poème réglé des Tang, dans lequel le quatrain (絕句) est l'unité de base, et qui, redoublé, donne le huitain régulier. A l'époque de

<sup>209</sup>-Son nom est écrit Liu Shanjing 劉善經 dans l'édition de Beijing du BH, 1983.

<sup>210</sup>-Richard Mather, p.57 et Richard Bodman, p.132. Ces deux chercheurs s'appuient sur le BH, car c'est la seule source écrite qui rapporte des sections des oeuvres ici mentionnées de Li Shanjing et Shen Yue, pp.73-75. Le texte de Li Shanjing est en partie préservé dans les sections 24 à 32 sous le titre "Discussion sur les quatre tons 四聲論", BH, pp.73-113. Bodman, "Poetics and Prosody in Early Medieval China", p.231, n.1 fait remarquer que des phrases comme : "Moi, Shanjing, dis que..." servent à identifier le texte de Li Shanjing, mais il est difficile de dire exactement ce qui en fait partie. Ce qui est intéressant, c'est que la section 30 rapporte un assez long texte de Shen Yue, BH p.101-102 qui autrement aurait été à tout jamais perdu.

Shen Yue, cette unité de base n'existe pas encore et les poèmes sont de longueurs inégales, comme les *fu*. Ils peuvent avoir 4, 6 ou 10 vers et même plus.<sup>211</sup> Ces règles s'appliquent donc principalement au *shi* pentasyllabique.

### iii-Thèmes utilisés par Shen Yue dans ses *shi*

Une variété de thèmes a été utilisée par Shen Yue dans ses *shi*. Plusieurs poèmes traitent des attributs d'une belle dame et sont légèrement érotiques. De plus, toutes sortes d'occasions ont servi de prétextes à Shen Yue pour composer des poèmes du genre *shi*, qui constituent autant de poèmes isolés, dont certains sont composés au moment du départ pour un endroit quelconque comme *Chant de départ des gens de ma suite lors de mon départ de Dongyang* 去東陽與吏民別,<sup>212</sup> ou encore *Quittant le mont Ding le matin* 早發定山.<sup>213</sup> Certains poèmes sont du type *Yongwu* 詠物 comme *Chantant la neige* 詠雪<sup>214</sup>, ou encore *Chantant l'oie sauvage sur le lac* 詠湖中鴈,<sup>215</sup> mais on retrouve aussi des groupes de poèmes, entre autres:

-9 poèmes (6 huitains pentasyllabiques et 3 sextains pentasyllabique) sur des pensées envers ses vieux amis;<sup>216</sup>

-5 poèmes composés dans l'entourage du prince de Jinling et qui sont dédiés à ce prince;<sup>217</sup>

-6 souvenirs 六憶 (dont il ne reste plus que 4), poèmes d'amour qui relatent ses souvenirs avec une personne aimée, comme le premier dans lequel il se rappelle sa venue; le deuxième, lorsqu'elle s'est assise, etc...<sup>218</sup>

<sup>211</sup>-Id., p.149.

<sup>212</sup>-Ding Fubao (1874-1952), *Shi complets des Han, des Trois Royaumes, des Jin et des Dynasties du Nord et du Sud*, op.cit., pp.1003-1004.

<sup>213</sup>-WX p.375.

<sup>214</sup>-Ce poème est discuté plus loin. Le texte est dans Ding Fubao, p.1010; traduit par Mather p.70.

<sup>215</sup>-Ibid., pp.1011-1012; traduit par Mather p.71 et par von Zach p.561.

<sup>216</sup>-Id.,p.1017-18.

<sup>217</sup>-Id. pp.1004-09-11.

<sup>218</sup>-Conservés dans l'anthologie de Xiao Gang, *Nouveaux chants de la Terrasse de Jade*, 5.6a. Voir note 218.

-5 poèmes composés entre 456 et 461 pour le prince de Xiyang,<sup>219</sup> Liu Zishang 劉子尚 (450-465), 5 huitains pentasyllabiques dont le titre est *Poèmes sur le mont Zhong écrits en réponse aux instructions du prince de Xi Yang* 游鍾山詩應西陽王教, dans lesquels il est possible de constater que Shen Yue avait déjà, malgré son jeune âge, des allégeances bouddhiques;<sup>220</sup> il y décrit les beautés des montagnes du Zhejiang. Ces poèmes ont été composés à la suite d'une commande princière.

-9 poèmes intitulés *Huit chants* 八詠詩,<sup>221</sup> dont le neuvième est formé des titres des huit poèmes, et traitant de différents sujets comme la nostalgie d'une soirée d'hiver (premier poème), l'arrivée du printemps et le désir sexuel, et encore une autre où le poète se compare à un arbre qui a perdu ses feuilles (le 4<sup>o</sup>).

Il a déjà été mentionné que Zhang Tingting et Zhang Zhengti ont relevé des *shi* qui utilisent des formes jusque-là réservées au *fu* : un poème de Shen Yue est à cet égard caractéristique et fait partie de ces 9 poèmes; c'est l'un des premiers qui pousse les caractéristiques formelles du *shi* et du *fu* aussi loin par les combinaisons prosodiques. (On y retrouve des paires de vers parallèles). En plus d'innover au point de vue formel, il possède un agencement des séquences narratives et descriptives de plusieurs points de vue. Ce sont de loin les poèmes les plus intéressants et les plus élaborés de Shen Yue, c'est pourquoi un de ces poèmes sera présenté ici. Voici ce poème, le premier de la série,<sup>222</sup> intitulé *Montant sur la terrasse pour regarder la lune d'automne* 登臺望秋月:

<sup>219</sup>-Le texte est dans Ding Fubao, pp.1001-1002. Ces poèmes ont été traduits par von Zach, pp.349-350 et aussi par Mather, pp.16-19.

<sup>220</sup>-Le poème 4 parle de doctrine bouddhique et est probablement inspiré par des moines habitant dans ces montagnes.

<sup>221</sup>-Mather, *The Poet Shen Yueh*, op.cit., p.94 date ces poèmes de 493-494, années où Shen Yue fit un voyage daoïste au sud de Jian Kang.

<sup>222</sup>-Ibid., p.94. Mather précise que ce poème est inclus dans une série de huit poèmes; en plus, il y a un neuvième poème qui est constitué des titres des huit poèmes et qui forme un tout lui aussi. Ces poèmes ont été écrits en 493-494 lorsque Shen Yue était gouverneur de Dongyang, à environ 400 km. au sud de la capitale.

v.1-10:

Regarder la lune d'automne!  
 La lune d'automne brille comme de la soie écru,  
 Elle éclaire la Terrasse des Trois Moineaux,  
 Va et vient sur la Terrasse des Neuf Splendeurs.<sup>223</sup>  
 Neuf Splendeurs avec ses poutres d'écaille de tortue,  
 Ses chevrons fleuris ornés de pointes en forme d'anneau de jade,  
 Et avec toute cette beauté admirable  
 Que reflète spécialement la clarté des rayons lunaires  
 Cette splendeur gelée entre dans les rideaux de brocard.  
 Rayons limpides sur la chambre nuptiale,

v.11-16:

Passant en premier la porte des Moineaux Volants,<sup>224</sup>  
 Et brillant ensuite sur le lit de la dame Ban.<sup>225</sup>  
 Au Palais des Canneliers, les branches, faibles et légères, sont brisées,  
 Dans la Chambre de la Rosée, glaciale, congelée et blanche,  
 Dans le Parc Shanglin, les dernières feuilles bruissent en dépérissant,  
 A la Porte des Oies, des oies tôt arrivées se rencontrent par hasard et passent.

v.17-26

Bien sculptée et ronde, comme tracée au compas,  
 Élégante, aux rayons clairs comme de la soie blanche,  
 Elle brille sur les ombres denses des galeries tristes,  
 Resplendit en traces légères sur les marches dorées.  
 Ceux qui sont restés à la maison regardent rien et chantent;  
 Le voyageur face à cela s'afflige à ce souvenir.  
 Traversant des jardins tristes,  
 Elle brille sur les bosquets gelés;  
 Gelée dans la nuit claire,  
 Amenant le vent d'automne.

v.27-38:

Ensuite, avec la neige, la grande cour est toute blanchie,  
 Elle s'unit aux lotus de l'étang et leur couleur rouge s'éclaire,  
 Elle regarde les pierres de jade de l'allée impériale d'une blancheur éclatante,  
 Elle transporte la fine pluie d'un nuage gelé  
 Elle tourne vers la croisée des chemins et on perd sa trace.  
 Elle frappe la grande Voie (Lactée) et s'enfuit vers le Vide,  
 Elle se cache dans les pics imposants et reparaît à demi.  
 Un rideau formant cloison les (les rayons) empêche presque de passer,  
 Ils se répandent partout dans la Cour Vermillon,  
 Entrent dans les entrelacs bleu-vert et font entendre un cliquetis,

<sup>223</sup>-Nom d'un palais bâti à Luoyang sous le règne des Wei et associé à Cao Cao, qui y donnait de magnifiques banquets.

<sup>224</sup>-Zhao Feiyan (Zhao Moineau Volant, morte en 6 avant notre ère), fille d'un musicien attaché à la maison de la princesse Yang à Chang-An, soeur de l'empereur Cheng. Feiyan vola la vedette à la dame Ban, et devint la favorite de l'empereur Cheng. Elle dut se donner la mort lorsque des ennemis à la cour firent courir la rumeur qu'elle devait être blâmée de la mort de l'empereur.

<sup>225</sup>-La dame Ban est un personnage important de la dynastie des Han de l'Ouest: concubine impériale de l'empereur Cheng(33-7 avant notre ère), dont le nom est Ban Jie Yu 班婕妤.

Sur les marches désertes, ils attristent un cygne solitaire,  
Sur les îles sablonneuses, ils rejoignent une oie.

v.39-42:

Manifestement, (Cai Wen) Ji<sup>226</sup> versa des larmes dans le palais des Xiongnu,  
(Wang) Ming Jun<sup>227</sup> pensa au palais des Han,  
Et moi, que fais-je ici,  
M'attardant dans les montagnes de l'est ?<sup>228</sup>

### 登臺望秋月

v.1-10:

(3)望 秋 月  
(5)秋 月 光 如 練  
(5)照 耀 三 爵 臺  
(5)徘 徊 九 華 殿  
(5)九 華 玳<sup>229</sup> 瑁 梁  
(5)華 棖 與 璧 璫  
(5)以 此 雕 麗 色  
(5)特 照 明 月 光  
(5)凝 華 入 黼 帳  
(5)清 輝 懸 洞 房

v.11-16:

(5)先 過 飛 燕 戶  
(5)卻 照 班 姬 床<sup>230</sup>  
(7)桂 宮 嫋 嫋 落 桂 枝  
(7)露 寒 淒 淒 凝 白 露  
(7)上 林 晚 葉 颯 颯 鳴  
(7)雁 門 早 鴻 離 離 度

v.17-26:

(6)湛 秀 質 兮 似 規  
(6)委 清 光 兮 如 素  
(6)照 愁 軒 之 蓬 影

<sup>226</sup>-Cai Wenji 蔡文姬, dont le surnom Wen Ji signifie "la dame des lettres", fille du poète Cai Yong. Elle fut mariée à un chef Xiongnu et vécut donc loin de la cour des Han.

<sup>227</sup>-Wang Mingjun 王明君 ou Wang Zhaojun. Elle fut appelée plus tard Mingjun car son nom violait le nom de l'empereur Sima Zhao des Jin. Elle fut dame de compagnie de l'empereur Yuan (47-33 avant notre ère) des Han de l'Ouest. Elle fut aussi mariée à un Xiongnu et donc vécut loin de la capitale. Son histoire est racontée dans un poème de Shi Chong, compilé dans l'anthologie de Xiao Gang (503-551) *Nouveaux chants de la Terrasse de Jade* 玉臺新詠, op.cit., pp.84-85 de la tradition d'Anne Birrell dont le titre est *Adieu à Wang Zhaojun*. Xiao Gang est le frère cadet de Xiao Tong, le compilateur du *Choix de littérature*.

<sup>228</sup>-Traduit partiellement par R.Mather, pp.95-96 et complètement par Anne Birrell, *New Songs from a Jade Terrace*, Londres, Allen et Unwin, 1982, pp.248-249. Ma traduction est modifiée et tient compte de ces deux traductions.

<sup>229</sup>-Car.alt. pour 瑁

<sup>230</sup>-Car.alt. pour 牀. Ce caractère signifie tourner et un autre synonyme est 輓.

(6)映金階之輕步  
 (6)居人臨此笑以歌  
 (6)別客對之傷且慕  
 (3)經哀圃  
 (3)映寒叢  
 (3)凝清夜  
 (3)帶秋風

v.27-38:

(6)隨庭雪以偕素  
 (6)與池荷而共紅  
 (6)臨玉墀之皎皎  
 (6)含霜霽之濛濛  
 (6)轢<sup>231</sup>天衢而徒步  
 (6)轢長漢而飛空<sup>232</sup>  
 (6)隱巖崖而半出  
 (6)隔帷幌而纔通  
 (6)散朱庭之奕奕  
 (6)入青瑣而玲瓏  
 (5)閒階悲寡鵠  
 (5)沙洲怨別鴻

v.39-42:

(5)文姬泣胡殿  
 (5)明君思漢宮  
 (5)余亦何爲者  
 (5)淹留此山東<sup>233</sup>

L'opposition, dans ce poème, entre la renommée des lieux décrits et des personnages mentionnés, et la désolation des lieux, sur lesquels la lune promène ses rayons et montre la neige qui s'y trouve amassée avec une blancheur éclatante sous cette lune, qui montre et renforce la froideur qui s'en dégage, est notable. C'est comme si le poète s'identifiait avec les rayons de la lune, son regard se promenant sur ce que la lune éclaire. Elle se promène à tour de rôle sur les objets qu'elle éclaire de sa blancheur. Le poète décrit le paysage à travers les rayons de lune. Le système verbal est axé sur des synonymes de verbes qui indiquent ce que

<sup>231</sup>-Car. alt. pour 車闕

<sup>232</sup>-Je prend le caractère zhi 至 suggéré dans le commentaire au lieu du caractère 出.

<sup>233</sup>-Ding Fubao, QLS, p.1025. Les parenthèses indiquent le nombre de syllabes par vers.

font les rayons. (éclairer, refléter, briller, resplendir, traverser (sens de balayer), se répandre, frapper, se cacher,...). Le système verbal aide donc lui aussi à la description. Elle est faite au fur et à mesure de la promenade des rayons sur ces lieux désolés et glaciaux. En ce sens, elle rappelle les promenades de Xie Lingyun dans ses montagnes et au bord de ses lacs.

Ce n'est pas le poète qui narre; la narration est présentée à travers les rayons lunaires qui se promènent et provoquent la narration. Le poète se sert de ce procédé de composition pour exprimer la peine de la séparation qu'ont éprouvé quelques grandes dames de la cour des Han de l'Ouest. Lui aussi, Shen Yue, s'interroge sur sa présence en ces lieux. Un brouillage temporel et spatial s'installe donc ici. Mais où est-il ? Sûrement pas à la cour des Han, tout ceci n'étant que dans son imagination, mais il s'identifie fortement au sort de ces dames en exil, alors que lui aussi est loin de la capitale en ces années 493-494.<sup>234</sup> Vu dans son ensemble, le poème conserve le style de l'époque de Shen Yue dans lequel l'ambiance de la cour impériale est présente: atmosphère fermée, aristocratique, où la solitude transpire de partout. Ce poème comporte aussi quelques allusions voilées de nature érotique.

Ce poème évoque l'atmosphère de la cour, typique de la poésie de palais de l'époque Yongming et cet aspect n'est pas à négliger lorsque l'on parle de Shen Yue. Sa poésie a souvent été décriée à cause justement de cette atmosphère de palais doublée de scènes délicatement érotiques. La lune éclaire toutes les beautés glacées, dans lesquelles on ne retrouve aucune présence humaine. Ceci rappelle l'atmosphère fermée de la cour.

Shen Yue élargit encore les combinaisons entre les types de vers penta- et heptasyllabiques et les présente de façon fort variée, ajoutant même 2 vers incluant

---

<sup>234</sup>-En effet, Shen Yue est loin de Jiankang en ces années 493-94; apprenant que l'empereur Wu (493-493) n'en avait pas pour longtemps à vivre et que la querelle pour la succession serait difficile, il sollicita un poste à l'extérieur de la capitale. Il obtint le poste de Grand Préfet de Dongyang, ville située à environ 280 km. au sud de la capitale. Plusieurs de ses *shi* furent composés relativement à des événements rattachés à ce voyage.



l'ancienne particule *xi* héritée de *l'Élégie de la Séparation*. Ce poème allie des éléments anciens à de nouveaux de même qu'il combine une métrique propre au *shi* avec quelques éléments particuliers au *fu* (les vers hexasyllabiques dont 2 emploient la particule archaïque *xi* 兮). Mais c'est bien ici d'un *shi* qu'il s'agit. En effet, les pentasyllabes du début l'annoncent. De plus, il n'y a pas d'accumulation d'épithètes, ni de catalogue descriptif qui indiqueraient que c'est d'un *fu* qu'il s'agit. Le poème ne commence pas par une introduction personnelle comme dans les *fu* que nous avons vus: il n'y a pas de problèmes avec lequel le poète semble être confronté, le poète se concentrant sur la lune qui balaie de ses rayons les environs de la terrasse. Le développement est aussi plus laconique, le poète ne s'attarde pas à décrire, il ne fait que trouver quelques éléments qui permettent au lecteur de découvrir l'effet qu'a la lune. Le poème s'achève sur une interrogation, et ceci relève d'une technique du *shi*, le poème pourrait continuer et c'est au lecteur de le faire lui-même.

Ces poèmes ont embarrassé la tradition à tel point que la *Collection de littérature par catégories* (YWLJ) les rangea dans le genre littéraire "*fu*", le compilateur Ouyang Xun 歐陽詢 (557-641) ne voulant pas le classer dans le "*shi*". 19 vers sont reliés à une prosodie pertinente au *fu* (5 trisyllabes, 4 tétrasyllabes et 10 hexasyllabes) sur un total de 23 pertinentes au *shi*. On peut dire que presque la moitié des vers relèvent d'une prosodie pertinente au *fu*, ce qui est énorme. Mais ce poème est du genre littéraire *shi*. Ce poème présente donc des caractéristiques formelles héritées du *fu* et du *shi*, c'est donc un poème hybride, qui commence par 11 pentasyllabes et se termine aussi par des pentasyllabes (6 pour terminer). Entre ces deux parties, on retrouve à la suite: 4 heptasyllabes, 4 hexasyllabes, 2 heptasyllabes, 4 trisyllabes et 10 hexasyllabes. On retrouve une diversité formelle rarement atteinte avant Shen Yue. A la lumière de ces

informations, on retrouve davantage des caractéristiques formelles du *fu* dans le *shi* que l'inverse.

Revenons maintenant au poème de Shen Yue *Chantant la neige*. Ce poème est un bel exemple de *shi*, il n'y a ici pas d'éléments venant du *fu*. Le traitement de la neige par Shen Yue y est fait de façon sommaire et il termine par une question qui rappelle l'ouverture laissée par les *Dix-neuf poèmes anciens*, donc très typique d'une technique pertinente au *shi*. Il traite cependant autant des oiseaux que de la neige, mais c'est pour mieux parler de la neige qu'il le fait. Pour Mather,<sup>235</sup> c'est à travers l'excitation des volatiles posés sur la neige que le poète nous parle de celle-ci. Il nous communique très peu ses sentiments. Le dernier vers indique qu'il serait possible d'atteindre l'Etang de Jade et ses confins, synonyme de sérénité, lieu mythologique de repos. Cependant, le jade et la neige se mélangent pour donner la couleur du poème, le jade symbolisant l'atteinte des lieux de repos. Dans la neige, les oiseaux agités volent difficilement et les branches ploient sous son poids, la neige symbolisant les difficultés de l'existence. C'est aussi l'instant présent qui est représenté par rapport à la pérennité du jade, qui désigne en outre de lointains lieux mythologiques. On y décèle aussi le désir du poète de s'évader de cette soirée enneigée, qui n'amène qu'isolement et tristesse. Le poème fonctionne typiquement comme un *shi*, par de brèves évocations dans lesquelles le lecteur est amené à compléter les pensées du poète et à faire les rapprochements qu'il veut entre les différentes parties. Le paysage (景) est présenté brièvement. De plus, les émotions du poète (情) sont limitées au premier vers et à l'interrogation finale. C'est comme si ses pensées s'imprégnaient de tout ce paysage hivernal, mais sans qu'aucune communication personnelle de la part du poète ne vienne donner suite à ces développements.

---

<sup>235</sup>-Richard Mather, *The Poet Shen Yue*, op.cit., p.70.

Shen Yue se concentre presque uniquement sur l'agitation des animaux et de la nature qui ploient sous la neige. Les niveaux narratifs sont réduits à leur plus simple expression. Ce sont les pensées du poète qui se greffent à la description de la neige et s'expriment à travers elle.

Le repli vers la description de scènes intimes amena l'exploitation des perspectives naturelles décrites par les poètes. L'*excursus* descriptif se retrouva au centre de cette poésie. Celui-ci est à son tour inséré dans des narrations plus ou moins longues qui servent de trame au poème. Cette trame n'utilise plus la structure hôte-invité typique du *fu* des Han, mais bien les pérégrinations et les randonnées des poètes dans la nature. Le narrateur, c'est aussi le poète. De tels développements, basés sur des considérations extra-génériques aussi importantes que la définition d'un nouvel horizon épistémique allaient se répercuter dans d'autres genres, dont le *shi*. De plus, les interpénétrations génériques entre ces deux genres montrent que les caractéristiques d'un genre peuvent se retrouver dans l'autre, constituant à leur tour des caractéristiques importantes de ce genre. Or, Shen Yue a contribué de façon importante à l'élaboration de liens entre les deux genres en expérimentant de nouvelles avenues. Son apport se situe donc dans ces innovations, innovations qui suivent de près celles de Xie Lingyun, mais combinées avec des expérimentations prosodiques. On ne peut donc pas faire suivre la tradition et réduire la contribution de Shen Yue à celle de l'initiateur de la théorie des quatre tons et des huit maladies.

Dans le *fu* des Wei-Jin, il a été possible de voir que s'installe progressivement une vision du monde qui passe d'une cosmologie à une ontologie, sans toutefois la remplacer totalement, les fondements cosmologiques demeurant quand même présents. Les poètes se sont exprimés en expérimentant cette ontologie. Après avoir décrit et narré des scènes évoquant la tristesse et les malheurs de la fin du règne des

Han, ils se dédièrent à l'exploration de scènes plus intimes comme celles narrées dans le *Fu sur le retour* de Zhang Hua.

Les descriptions de paysages amènent aussi une définition de l'espace occupé par les descriptions des poèmes. Ce fut d'une façon naturelle qu'ils en vinrent à définir des endroits privilégiés qu'ils pourraient décrire dans leurs poèmes; endroits de retraite, de solitude et de recueillement qui s'inscrivent exactement dans les investigations dictées par le nouvel horizon épistémique. Tao Qian a exprimé sa vision de la retraite d'une façon claire dans ses *fu*, entre autres. Il l'a aussi exprimée dans ses *shi*, même si ceux-ci n'ont pas été discutés ici; ceci permet de renforcer encore le phénomène d'interpénétration générique entre les deux genres discutés ci-dessus. Shen Yue allait continuer et apporter sa contribution personnelle axée sur la réclusion au *fu* lyrique.

### 3-Lyrisme dans le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*

#### 3.1 Le modèle de Xie Lingyun

Le deuxième chapitre a montré comment le lyrisme s'est manifesté dans la poésie entre la fin des Han et l'époque de Shen Yue. Le *shi* s'est développé en accordant une attention de plus en plus grande au paysage. Des affinités intertextuelles existent entre les *shi*. Certains *shi* des Six Dynasties, dont plusieurs de Shen Yue, fonctionnent de façon interactive: un premier poème est envoyé lors d'une circonstance quelconque à un ami et cet ami lui répond par un autre poème. Cependant, la réponse n'est pas nécessairement dictée par le premier poème; tout en prenant comme point de départ le premier, le lettré pourra partir de là pour répondre comme bon lui semble.

Mais il n'y a pas que le *shi*, le *fu* aussi peut être défini en termes de relations intertextuelles. A titre d'exemple pour illustrer les caractéristiques lyriques et aussi afin de parler d'un *fu* qui a été insuffisamment considéré par la tradition, le *Fu sur la résidence dans les faubourgs* de Shen Yue sera discuté en fonction des perspectives élaborées dans les premiers chapitres. Ce *fu* lyrique n'est pas un *fu* court,<sup>1</sup> mais, quoique long, il n'en constitue pas moins une illustration d'une combinaison d'éléments du *fu* traditionnel et de nouveaux éléments. Or, il est possible d'établir également des relations intertextuelles entre celui de Shen Yue et un autre *fu*, écrit par Xie Lingyun, et qui s'intitule *Fu sur la résidence dans la montagne*.

Ma Jigao explique que le *fu* de Shen Yue a pris pour modèle celui de Xie Lingyun d'une part et que, d'autre part, il n'arrive pas à la richesse de ce dernier.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>-En effet, il a été montré dans les chapitres précédents que le *fu* lyrique est court en général. Mais le *fu* de Shen Yue est lyrique, quoique long et le reste du chapitre montrera pourquoi.

<sup>2</sup>-Ma Jigao, *Histoire du fu*, p.213.

L'auteur de cette thèse soutient que c'est le contraire et que le *fu* de Xie Lingyun, quoiqu'intéressant, ne présente pas les mêmes caractéristiques que celui de Shen Yue et donc que c'est une oeuvre qui n'est pas moins intéressante que celle de Xie Lingyun. D'autre part, que le *fu* de Xie Lingyun ait servi de modèle et donc de point de départ à celui de Shen Yue, ceci est vrai. Donc, sans nier que le *fu* de Xie Lingyun servît de modèle à celui de Shen Yue, il s'en est cependant écarté de façon notable, de façon à créer une oeuvre originale et importante de la deuxième période des Six Dynasties.

Les rapports entre ces deux textes sont donc importants. La relation entre le *fu* de Shen Yue et le *Fu sur la résidence en montagne* de Xie Lingyun fonctionnent avec des rapports intertextuels. Pour les *fu* de Shen Yue et de Xie Lingyun, il s'agit aussi d'une suite de deux poèmes, mais dont les relations sont conçues en termes intertextuels plutôt qu'intratextuels. Le type d'intertextualité utilisé ici fonctionne en termes d'allusions faites soit à des textes de l'antiquité chinoise, les *Classiques*, ou encore plus spécifiquement pour Shen Yue, en terme d'allusions prises dans des textes, poétiques ou autres, qui font référence à l'histoire des Six Dynasties.<sup>3</sup> Ces deux textes, le *fu* de Shen Yue et celui de Xie Lingyun, doivent donc être discutés parallèlement, à la condition toutefois que les explications aident à l'interprétation de celui de Shen Yue, car c'est de ce poète qu'il s'agit ici; par conséquent, le *Fu sur la résidence en montagne* ne fera pas l'objet d'une étude

---

<sup>3</sup>-C'est en ces termes aussi que Cai Zongqi discute de l'intertextualité dans la critique littéraire traditionnelle en Chine dans "The Symbolic Mode of Presentation in the Poetry of Juan Chi (Ruan Ji)", op.cit., p.47 sq. Gian Biagio Conte en discute aussi en acceptant l'intertextualité comme terme critique largement utilisé en critique littéraire contemporaine. Même s'il avoue que le terme a plusieurs fois été redéfini depuis Julia Kristeva, il est quand même très actuel. Conte dans *The Rhetoric of Imitation, Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, traduit de l'italien par Charles Segal, Ithaca, Presses de l'Université Cornell, 1986, p.29 identifie l'intertextualité à une "mémoire poétique" et il commente: "L'intertextualité, loin d'être simplement concernée par le fait de reconnaître les façons par lesquelles des textes spécifiques se font écho mutuellement, définit les conditions de la lecture littéraire." Mais pour Conte, au centre de ce type d'intertextualité, l'allusion montre qu'un texte doit être lu en relation avec d'autres et qu'elle est utilisée comme figure de rhétorique mais expurgée du concept d'*imitatio*." Pour lui, "l'allusion fait partie de cette rhétorique qui constitue le discours littéraire." Id.p.28.

complète, celle-ci ayant, de toute façon, été faite ailleurs.<sup>4</sup> Il ne s'agit donc ici pas d'une imitation textuelle que Shen Yue aurait faite à partir d'un texte précédent, celui de Xie Lingyun. C'est probablement cette optique qu'a prise Ma Jigao en jugeant que le *fu* de Shen Yue n'était qu'une pâle imitation du premier. Shen Yue et Xie Lingyun puisent donc dans une tradition qui est certes la même, mais pour Shen Yue, elle est plus vaste car elle inclut aussi les Six Dynasties, alors que pour Xie Lingyun, elle se limite à l'antiquité, sauf quelques rares exemples des Wei et des Jin. En ce sens, Shen Yue est un poète plus moderne. Par contre, des liens intertextuels entre les deux textes interviennent au point de vue de la thématique: il s'agit de la même thématique concernant la réclusion, mais chaque poète l'a traitée différemment. Le lyrisme se manifeste à travers ces traitements: à travers les allusions historiques surtout utilisées dans les parties narratives et à travers la thématique qui traite de la réclusion.

Shen Yue a lu le *fu* de Xie Lingyun car il a été l'éditeur de l'*Histoire des Song* dans laquelle on retrouve la biographie de Xie Lingyun comprenant l'édition intégrale (sauf quelques parties perdues) du *Fu sur la résidence en montagne*. Shen Yue a, en 507, donc plusieurs années après l'édition de l'*Histoire des Song* en 488, écrit un *fu* à la suite de celui de Xie Lingyun. Ce *fu* poursuit la réflexion amorcée par Xie mais il développe différemment celle de Xie, c'est-à-dire les faubourgs et non la montagne. Cette observation peut sembler triviale pour le moment, mais la suite du chapitre montrera que ce choix est fondamental pour comprendre le lyrisme de Shen Yue. Celui-ci a suivi la tradition en écrivant un *fu* qui imite et en même temps rejette en le critiquant celui de Xie Lingyun, écrit quelques 70 années auparavant. L'examen de la métrique, prosodie et parallélisme

---

<sup>4</sup>-Francis A. Westbrook, *Landscape Description in the Lyric Poetry and 'Fuh on Dwelling in the Mountains' of Shieh Ling-Yunn (Xie Lingyun)*.

complèteront aussi l'interprétation du *fu* de Shen Yue; ces éléments permettent de caractériser son lyrisme.

Voici tout d'abord un aperçu de la composition générale de ces deux *fu*. Le *Fu sur la résidence en montagne* de Xie Lingyun comprend plus de 700 vers (705 au total, sans compter la section 13 qui est perdue); il fut probablement composé lorsque Xie alla habiter dans son domaine entre 423 et 426. Le domaine de Shining avait été acquis par un de ses ancêtres, Xie An 謝安(320-385).<sup>5</sup>

*Fu sur la résidence en montagne* 山居賦

section 1: v.1-19, introduction;  
 s.2-4: v.20-55, exemples historiques;  
 s.5: v.56-65, désirs de réclusion de Xie Lingyun;  
 s.6-26: v.66-310, description des plantes, animaux, poissons, etc...du domaine;  
 s.27-31: v.311-402, moines, daoïsme, bouddhisme et longévitité;  
 s.32: v.403-434, narrations des activités du domaine 407-438;  
 s.33: v.435-438, section de transition entre les activités du domaine et la description des alentours de la villa;  
 s.34-37: v.439-537, description des alentours de la villa;  
 s.38: transition entre les alentours et de la villa et un catalogue descriptif, v.538-553;  
 s.39-41: v.559-591, description des vergers, potagers et fines herbes;  
 s.42: v.592-619, bouddhisme et solitude;  
 s.43: v.620-633, daoïsme;  
 s.44-45: v.634-671, commentaires de ses lectures, écriture et contemplation;  
 s.46: v.672-695, énumération des reclus daoïstes du passé;  
 s.47: v.696-705, conclusion.

Un examen rapide de ce résumé des différentes sections permet de montrer que les descriptions occupent une place importante, soit les vers 66-310 et 439-591, donc plus de 396 vers, ce qui représente plus de 56% de la totalité du *fu*. Le reste du *fu* est partagé entre des allusions à des personnages de l'antiquité, et de narrations des activités accomplies sur son domaine ou encore l'expression des désirs de Xie Lingyun. Il faut de plus rajouter les autres sections qui comprennent des séquences descriptives, ce qui accroît encore ce pourcentage. Dans ce schéma,

<sup>5</sup>-Un des généraux importants de la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle. Il prit le pouvoir lorsque Huan Wen décéda en 373 et son hégémonie se poursuivit jusqu'à sa mort en 385. Ces épisodes sont racontés dans Bai Shouyi, *Précis d'histoire de Chine*, op.cit., p.192. A cette époque, le nord prend de plus en plus d'importance et des batailles fréquentes ont lieu entre le nord, barbare, c'est-à-dire non-chinois et les aristocrates du sud.



certaines sections ont été regroupées si elles poursuivaient le même type de développement, par exemple lorsque le poète passe de la description des bambous à la description des arbres fruitiers. Voici maintenant le schéma de celui de Shen Yue:

*Fu sur la résidence dans les faubourgs* 郊居賦

section 1: introduction;

s.2: v.21-60, narration historique sur ses ancêtres;

s.3: v.61-76, pensées sur la réclusion et la vie publique;

s.4: v.77-86, règne du marquis de Dunhun, (narration),

s.5: v.87-116, narration sur l'avènement de l'empereur Wu;

s.6: v.117-132, affirmation de ce que désire Shen Yue, le jiao郊 "faubourgs" ;

s.7: v.133-224, description des choses du domaine, plantes, etc...

s.8: v.225-244, narration sur les détails du travail des champs;

s.9: v.245-316, description des alentours de la villa et évocations historiques;

s.10: v.317-351, narration du voyage céleste de Shen Yue et description des pics;

s.11: v.351-364, rappel historique des empereur des Jin;

s.12: v.365-376, description des rites du pays de Chu;

s.13: v.377-396, bouddhisme et réclusion;

s.14: v.397-416, ultimes désirs de retraite;

s.15: v.417-436, description des variations saisonnières;

s.16: v.437-452, conclusion.

Malgré le fait que le *fu* de Xie Lingyun est presque deux fois plus long que celui de Shen Yue, le nombre de sections qui amènent une variation ne sont pas plus nombreuses, et ceci signifie que Xie Lingyun s'est attardé, dans plusieurs sections successives, sur le même type de développement amenant ainsi un épuisement du sujet de même qu'une abondance hyperbolique rappelant davantage le *fu* des Han; de plus, l'emphase sur la description dans celui de Xie Lingyun est notable, tandis que Shen Yue varie les sections en intercalant des épisodes narratifs à teneur surtout historique (que ce soit des épisodes personnels ou des narrations concernant l'histoire des Six Dynasties) entre les sections descriptives. Pour Xie, décrire les montagnes est un plaisir en soi et ceci lui suffit. C'est l'endroit où il est heureux et où il désire vivre. Ce n'est pas le choix que fera Shen Yue comme nous le verrons. La description étant la justification première du *fu*, c'est avec celle-ci que l'étude de ce texte s'amorcera.

### 3.2 Les séquences descriptives

#### a) les catalogues descriptifs

La section du catalogue descriptif du texte de Shen Yue débute par l'expression "Ses plantes aquatiques comprennent 其水草則", expression qui rappelle les *fu* des Han dans lesquels elle était employée très souvent et s'étend du vers 155 au vers 216, et comprend donc environ 13 % du *fu*: Lorsque cette expression (ses...comprennent 其... 則) apparaît dans un *fu*, elle est rarement isolée, elle annonce le début d'une série d'autres à venir:

155-170:

Ses plantes aquatiques comprennent:  
la lentille d'eau, le lys d'eau, l'euryale et les châtaignes d'eau  
les fleurs de poireau, les algues, les grands roseaux et le riz sauvage;  
des lichens et des roseaux aquatiques,  
la lentille jaune, le roseau vert  
les nénuphars rouges se rassemblent sur les vagues légères,  
répandant leurs feuilles verdâtres sur le lac limpide.

Ceux qui mangent ces excellents fruits, verront leur vieillesse repoussée,  
et (pourront) agiter leur manteau de plume vers la Capitale Pure.

Ses plantes terrestres comprennent:

La tortue pourpre et la lampourde verte,  
L'achillée sternutatoire et le poireau des montagnes;  
Les dents de canard et les langues de cerf,  
Les lèvres de boeuf et les têtes de cochon.  
Répandues à profusion au côté septentrional du marais du sud,  
Brillante profusion derrière la salle du nord.  
Certaines voilent les îlots et couvrent le sol,  
D'autres s'enroulent aux fenêtres et passent au travers du châssis.

171-184:

Ainsi,  
Les jardins et les habitations: ils ont des formes différentes,  
Les champs et les vergers: ils occupent des espaces de terre différents:  
Li Heng a possédé un boisé d'un millier d'orangers,  
Shi Chong a possédé dix mille arbres aux fruits variés;  
Les deux montrèrent qu'ils donnèrent place à des goûts exagérés  
Et ce ne sont pas là ce qui réjouit mes aspirations modestes.  
Je voudrais que s'éparille en désordre cette densité végétale  
Produisant ses verts et rassemblant ses rouges  
S'emparant des fenêtres et envahissant les portes.  
Une gouttière accueille les gouttelettes d'eau et les recevant dans un coin,

Ouvrant leurs corolles (couleur) de cinabre pour briller dans les quatre coins,  
 Déployant leur feuillage bleuté dans les neuf directions,  
 Arrachant les pétales rouges de leurs tiges violacées,  
 Tenant les blanches étamines de leur vert réceptacle.

185-192:

Les oiseaux de ses forêts:  
 Ils volent, s'arrêtent au rivage, montent et descendent,  
 Leurs cris se répercutent en haut et en bas;  
 Dans les buissons, les moineaux ont plusieurs noms,  
 Les concerts des oiseaux sont changeants et leurs sons s'entremêlent.  
 Certains à queues tachetées et les ailes ressemblant à du satin,  
 D'autres à l'encolure verte et à la tête cramoisie.  
 Beaucoup sont cachés dans les feuilles et disparaissent dans les branches,  
 Soudain, ils se fraient un chemin dans les ouvertures et vont et viennent.

193-200:

Les oiseaux aquatiques sont:  
 Le grand cygne et la petite oie,  
 Le martin-pêcheur et le goéland cendré,  
 La sarcelle d'automne et le canard hivernal,  
 Le grand héron et le petit canard.  
 Traînant de frêles plantes aquatiques de différentes longueurs  
 Ils s'amuse à émerger et à disparaître dans l'eau;  
 Avec leurs ailes, ils suivent le courant et surgissent de l'écume,  
 Avec leurs plumes, ils battent la vague et forment des perles.

201-208:

Ses poissons comprennent:  
 La carpe rouge et la brème verte  
 Le petit méné et le grand esturgeon,  
 (Avec) des écailles émeraude et des queues écarlates,  
 De grandes têtes, des fronts élancés.  
 Les petits: ils s'amuse sur les bancs de sable et dessinent des lignes;  
 Les grands: ils jaillissent dans le courant, soulevant une mousse blanche;  
 Ils n'élèvent pas leurs désirs jusqu'aux fleuves et à la mer,  
 Et se contentent de s'oublier dans mon domaine.

209- 216:

Dans ses bambous:  
 Ceux du sud-est sont prospères et exceptionnels,  
 Parmi les neuf trésors, ils sont extraordinaires et tiennent le premier rang;  
 Si on ne les déplace pas de la rivière Qi,  
 Est-il possible de diviser leurs racines jusqu'au Lac de la Musique?  
 À l'automne, les cigales murmurent dans les feuilles,  
 À l'hiver, les moineaux piaillent dans les branches.  
 Vient le vent sous la galerie du sud,  
 Il transporte la neige tombée sur le pavillon du nord.

Cette longue section énumère des plantes et des animaux, mais décrit aussi les ébats de ces mêmes animaux ainsi que les couleurs et les formes différentes des plantes rencontrées dans le jardin de Shen Yue. Voici comment se présente schématiquement cette section:

Ses plantes aquatiques comprennent 其水草則...(v.155-162)  
(4 vers =catalogue: noms de 8 plantes)  
(4 vers de commentaires sur ces plantes)

ses plantes terrestres comprennent 其陸卉則...(v.163-170)  
(4 vers=catalogue: nom de 8 plantes)  
(4 vers de descriptions d'endroits où poussent ces plantes)

section d'arrêt:...Et alors 若乃...(v.171-184)  
(parle des jardins, des formes des jardins, de 2 personnages reliés à la culture des arbres fruitiers, et qu'il compare à sa situation. Puis il décrit l'abondance de son domaine)

les oiseaux de ses forêts 其林鳥則...(v.185-192)  
(décrit les ébats des oiseaux)

les oiseaux aquatiques sont 其水禽則...(v.193-200)  
(4 vers=catalogue: noms de 8 oiseaux)  
(4 vers de description des ébats des oiseaux)

ses poissons comprennent 其魚則...(v.201-208)  
(4 vers=catalogue: nom de 8 poissons)  
(4 vers de descriptions des ébats des poissons)

ses bambous 其竹則...(v.209-212)  
(ici Shen Yue emploie des allusions pour illustrer la renommée de ses bambous)

Généralités qui terminent cette section...(v.213-216)

Shen Yue passe des plantes aux animaux, donc des inanimés aux animés, et il termine par une brève section sur les bambous. Le texte cité ici reprend la grande tradition épideictique des Han déjà discutée dans le premier chapitre. Une série d'expressions qui viennent du *fu* des Han sont utilisées dans cette section; ce sont: *Qi shui cao ze* 其水草則: (Ses plantes aquatiques comprennent:), au vers 155; *Qi lu hui ze* 其陸卉則: (ses plantes terrestres comprennent:), au vers 163; plus

loin l'expression *ruo nai* ,若 乃 au vers 171 permet d'introduire une nouvelle section (171-184) qui est en fait une pause dans le catalogue; après cette pause, Shen Yue continue dans le même ordre que pour la première section, donc en employant une série de formules héritées du *fu* des Han. Jusqu'ici, Shen Yue se conforme à la tradition héritée des Han.

Mais, tout en utilisant les expressions typiques pour ce genre d'énumération, Shen Yue s'en écarte pour plusieurs raisons. Premièrement, les vers 160-161 coupent le catalogue énumératif en s'attardant uniquement aux nénuphars. Ce distique coupe le quatrain qui précède (v.155-158) en apportant une variation rythmique. Par ces différents catalogues, toujours faits sous forme de quatrain, (v.155-158, 163-166, 193-196 et 201-204), dans lesquels 36 objets, faisant partie de la flore et de la faune, sont énumérés, Shen Yue rappelle bien sûr le *fu* des Han. Comme modèle, on pourra se référer au schéma d'une section descriptive d'un *fu* de Sima Xiangru.<sup>6</sup> Le catalogue ne constitue cependant pas la totalité de la section, et c'est ici que Shen Yue s'écarte de ce schéma traditionnel. Le quatrain énumératif de type catalogue, une fois terminé, Shen Yue passe à des caractéristiques de ces animaux ou de ces plantes. Au lieu de s'en tenir à la régularité énumérative du *Fu sur le seigneur Vacuité* de Sima Siangru, Shen Yue introduit donc entre les quatrains une variété de développements dont plusieurs sont axés sur les mouvements que font les animaux dans l'eau, comme dans les vers 205-206: "Les petits: ils s'amuse sur les bancs de sable et dessinent des lignes; /les grands: ils se précipitent dans le courant et réapparaissent tout blancs." Les mouvements de ces poissons amènent Shen Yue à parler des formes qui surgissent suite aux ébats des poissons: ils "dessinent des lignes" et "réapparaissent tout blancs", donc tout ruisselants d'eau.

---

<sup>6</sup>-Voir chapitre 1, p.69-70.

En plus de s'attarder aux mouvements des animaux, Shen Yue s'attarde aussi aux formes qui s'offrent à lui dans son domaine. La diversité des formes est suggérée dans la séquence 171-184; au vers 171, Shen Yue parle de formes, celles des jardins, des champs, des vergers et au milieu de tous ces terrains, les habitations. Shen Yue offre au lecteur une première approche basée sur les différentes formes, plusieurs relevant de la topographie. Les vers 171-172 servent donc de cadre général à ce que Shen Yue est en train de faire dans les vers qui suivent ainsi que dans ceux qui précèdent. Les formes mentionnées dans les sections servent donc à compléter ce cadre général. Shen Yue a transposé les fastes des chasses et des expéditions impériales décrits des *fu* des Han dans son domaine, qui est en quelque sorte son royaume à lui.

Voici comment il décrit les formes qui s'offrent à lui. Au vers 200: "avec leurs plumes, ils battent la vague et forment des perles." La métaphore utilisée ici renvoie à des formes, en l'occurrence ici à celle des perles, la perle qui est aussi traditionnellement associée à l'eau. La forme ronde des perles s'oppose aux lignes que tracent les petits poissons dans l'eau, ce qui indique que Shen Yue joue beaucoup avec les formes. Les formes empruntées à d'autres objets ou parties du corps sont aussi utilisées pour nommer certaines plantes (ex.v.179-180, "dents de canard",etc...) A ces descriptions, il superpose les ébats et les gestes que font les animaux et qui viennent les compléter en quelque sorte.

La description des objets se fait aussi au moyen de couleurs variées et de contrastes comme "nénuphar rouge/feuilles verdâtres" aux vers 159-160, "queues tachetées/encolure verte" aux vers 189-190, "corolle de cinabre/feuillage bleuté, aux vers 181-182, "lentille jaune/roseau vert" aux vers 158-159, ou encore aux vers 183-184 "pétales rouges/tiges violacées, blanches étamines/vert réceptacle". Ici les formes différentes, présentées en parallélisme, sont soulignées par les couleurs qui

sont également contrastantes. Des contrastes de couleurs se retrouvent dans d'autres sections comme dans l'évocation des quatre saisons, comme "cinabre..glaque/rouge/pourpre" aux vers 420-421. "Cinabre" et "glaque" sont des couleurs opposées, mais rouge et pourpre ne sont pas réellement des oppositions de couleurs mais entrent dans les variations entraînées par le parallélisme et rappellent des similitudes aussi bien que des oppositions. Un examen du *Fu sur le parc Shanglin* de Sima Xiangru, du *Fu sur la chasse au gibier à plumes* de Yang Xiong et du *Fu sur la capitale de l'Est* de Zhang Heng fait par l'auteur de cette thèse a révélé que très peu de couleurs sont mentionnées et qu'on ne retrouve pas l'exploitation de contrastes de couleurs comme chez Shen Yue. On ne retrouve pas davantage ces contrastes de couleurs ou de variantes de couleurs dans le *Fu sur la chasse aux faisans* de Pan Yue. Par contre, on en retrouve dans le *Fu sur la résidence en montagne* de Xie Lingyun, par exemple aux vers 226-227:

De brillantes corolles rouges couronnent les tiges vertes,  
De luxuriantes fleurs blanches pendent des tiges violacées.

映紅葩於綠蒂  
茂素蕤於紫枝<sup>7</sup>

Shen Yue, s'inspirant de Xie, composera un distique imité de Xie dans lequel Shen Yue a gardé plusieurs caractères semblables, et aussi les mêmes oppositions entre les couleurs: "Arrachant les pétales rouges de leurs tiges violacées, Tenant les blanches étamines de leur vert réceptacle." Si tout le poème était constitué d'imitations de ce genre, le *fu* de Shen Yue pourrait être considéré comme une imitation, mais ce n'est pas le cas et c'est seulement à de très rares endroits que Shen Yue fait un tel emploi.

---

<sup>7</sup>-Xie Lingyun, *Fu sur la résidence en montagne*, SS p.1761. Tr.Westbrook, *Landscape Description in the Lyric Poetry and 'Fuh on Dwelling in the Mountains' of Shieh Ling-Yunn* (Xie Lingyun), op.cit., p.251.

Xie Lingyun a aussi quelques autres exemples où il emploie des contrastes de couleurs, comme aux vers suivants:

De verts bambous couvrent de verts les rivages,  
Des pierres brillent dans les torrents, réfléchissant le rouge.

竹綠浦以被綠  
石照澗而映紅<sup>8</sup>

Le rouge et le vert sont également employés par les deux poètes. Ce sont aussi des couleurs que nous retrouvons souvent dans les contrées chaudes comme dans le Zhejiang. Les couleurs sont donc présentes chez les deux poètes, mais Shen Yue en fait un usage encore plus fréquent, tout en poursuivant le modèle de Xie Lingyun. Aux formes relevant de la topographie, Shen Yue superpose l'évocation de la densité végétale qui envahit même les fenêtres des habitations où le vert, le rouge, le violet et le blanc s'entremêlent. Au moyen de quelques vers, Shen Yue réussit à très bien évoquer toute cette densité végétale comme dans un tableau, pas un tableau complet comme dans une photographie, mais de façon un peu impressionniste en mettant l'accent sur certains éléments choisis par le poète. Point n'est besoin alors de composer cent vers pour faire passer cette impression chez le lecteur. Quant aux *fu* antérieurs à ces deux auteurs, il ne semble pas, du moins à travers les *fu* mentionnés plus haut, que cet emploi ait existé.

Xie Lingyun a laissé une préface à son *fu*, expliquant le genre de descriptions qu'il veut réaliser et ceci aide indirectement à clarifier la position de Shen Yue. Xie précise que sa position diffère de celle des Han:

La forme et le contenu doivent se compléter afin de devenir beauté. Maintenant, ce que je veux prendre comme *fu*, ce n'est pas les métropoles et capitales, les palais et les tours, les excursions de chasse, l'abondance des sons et des couleurs: je veux plutôt décrire les terrains montagneux, les plantes et les arbres, les cours d'eau, les rochers et les récoltes de céréales. Je n'ai pas le talent des anciens, mon cœur n'a pas de moeurs vulgaires. En donnant forme à mes pièces

<sup>8</sup>-Ibid.,SS p.1758. et Westbrook, ibid., p.225.



chantées, alors je puis être stimulé et les perfectionner; la beauté que je recherche, elle est distante et lointaine. Lorsque j'ai examiné (les écrits des anciens), j'ai rejeté les mots élégants de Zhang(Heng) et de Zuo(Si), et recherché les pensées profondes de Tai<sup>9</sup> et de Hao<sup>10</sup>. Je fais les ornements et je recherche la simplicité, et le cœur tranquille, je rencontre leurs esprits! <sup>11</sup>

文體宜兼, 以成其美. 今所賦既非京都宮觀遊獵聲色之盛, 而敘山野草木水石穀稼之事, 才乏昔人, 心放俗外, 詠於文則可勉而就之, 求麗, 邈以遠矣. 覽者廢張左之豔<sup>12</sup>辭, 尋臺皓之深意. 去飾取素, 儻值其心耳.

Xie veut donc prendre comme sujet les montagnes, les plantes, les cours d'eau, etc... dans son *fu* et non pas les capitales. Il rejette aussi les "mots élégants" de Zuo Si 左思 (vers 253-vers 307). Pourtant celui-ci avait déjà pris des distances par rapport au *fu* des Han. Il avait contesté les *fu* tels qu'écrits par Ban Gu en voulant remplacer les descriptions irréalistes de celui-ci par des détails réalistes, c'est-à-dire par l'énumération des plantes poussant réellement sur les endroits décrits et des animaux vivant réellement dans ces endroits. Cette contestation voulait amorcer un changement dans l'écriture des *fu* de Ban Gu, lui-même tributaire des *fu* standards de Sima Xiangru. Voici ce que Zuo Si raconte dans l'introduction au *Fu sur les trois capitales* 三都賦:

Ces auteurs (Ban Gu et Zhang Heng) ont parlé de raretés et de merveilles pour embellir leurs écrits. Si nous examinons les fruits et les arbres mentionnés (dans leurs *fu*), ils ne poussent pas sur ce sol...Lorsque j'ai projeté ( d'écrire un *fu* sur) les *Trois Capitales* en imitation (du *Fu*) *des deux Métropoles*, pour ce qui est des montagnes et des cours d'eau, j'ai consulté les cartes géographiques. Pour ce qui est des oiseaux et des animaux, des plantes et des arbres, j'ai consulté les annales locales.<sup>13</sup>

<sup>9</sup>-Tai Tong, dont la biographie se retrouve dans le chapitre 113 des *Mémoires historiques* de Sima Qian, a vécu en reclus et creusa une caverne pour y vivre, refusant les charges administratives.

<sup>10</sup>-Si Hao est un autre reclus qui vint en retraite sur le mont Shang durant la dynastie des Jin. Pour cette note et la précédente, voir Westbrook, op.cit., p.189 note 7.

<sup>11</sup>-Préface au *fu* de Xie Lingyun, *Histoire des Song*, p.1754.

<sup>12</sup>-Car.altern. pour 豔名

<sup>13</sup>-WX 4, p.56. 豔名

以爲潤色, 若斯之類匪畜于茲. 考之果木則生非其壤(...). 余既思二京而賦三都. 其山川城邑則稽之地圖. 其鳥獸草木則驗之方志.

Le fait que les longues descriptions emphatiques, hyperboliques ne résultaient pas d'une observation réaliste des paysages fut dénoncé par Zuo Si. Ces rectifications apportées au *fu* normalisé, opérées par Zuo Si, n'allaient pas en rester là, et Xie Lingyun initia un nouveau tournant en modifiant la thématique traditionnelle des *fu*, et parler de son domaine. Au lieu de décrire les capitales et les palais comme Zuo Si l'a fait, il choisit plutôt les montagnes, les plantes, les cours d'eau et les ravins faisant partie de son domaine. L'aspect officiel du *fu* des Han s'est donc complètement estompé avec Xie Lingyun et Shen Yue, et ce sont des descriptions de leurs propres domaines qu'ils feront. Mais Xie diffère quand même de l'emploi de la description que fait Shen Yue. Le même schéma, du moins de prime abord, s'inspirant du *fu* épideictique, est adopté par Xie Lingyun:

- Section VI: "Ma résidence...其居也... ", v.66-73;  
 " VII: "Tout près, à l'est...近東則... ", v.74-81;  
 " VIII: "Tout près, au sud...近南則... ", v.82-89;  
 " IX: "Tout près, à l'ouest...近西則... ", v.90-97;  
 " X: "Tout près, au nord...近北則...", v.98-105;  
 " XI: "Au loin, à l'est...遠東則...", v.106-113;  
 " XII: "Au loin, au sud...遠南則 ", v.114-121;  
 " XIII: perdue  
 " XIV: "Au loin, au nord...遠北則 ", v.122-129;  
 " XV: Le long de la route du sud...徒觀其南術 ; v.130-149;<sup>14</sup>  
 " XVI: Parle de sa vieille résidence, v.150-164;  
 " XVII: Beautés du lac, 165-180;  
 " XVIII: Jardins, champs, lacs; section parallèle à la précédente, v.181-196;  
 " XIX: "Ses plantes aquatiques comprennent...水草則 ...", v.197-212;  
 " XX: "Sa pharmacopée comprend...本草所載 ...", v.213-228;  
 " XIX: "Ses bambous comprennent...其竹則 ...", v.229-246;  
 " XXII: "Ses arbres comprennent...其木則 ...", v.247-266;  
 " XXIII: introduction aux sections 24-26 qui décrivent la faune, v.267-274;

<sup>14</sup>-Westbrook, *Landscape Description in the Lyric Poetry and 'Fuh on Dwelling in the Mountains' of Shieh Ling-Yunn* (Xie Lingyun), op.cit., p.237 qualifie cette section d'hyperbolique à la façon du *fu* des Han.

- " XXIV: " Les poissons sont...魚 則 ...", v.275-286;
- " XXV: " Les oiseaux sont...鳥 則 ...", v.287-302;
- " XXVI: "En haut des montagnes...山上 則 ...", v.303-310;
- " XXVII: introduction à une nouvelle section.

L'organisation de ces sections est faite aussi selon les conventions héritées du *fu* standard des Han, qui comporte des formules telles que celles mentionnées dans le schéma, et à cet égard, Shen Yue et Xie Lingyun utilisent les mêmes formules héritées des Han. Les vers 74-129 et les vers 197-294 montrent que Xie Lingyun consacre beaucoup de temps à ces descriptions.

Les beautés de leurs domaines respectifs ne sont pas présentées de la même manière chez Xie Lingyun. Alors que Shen Yue brosse un tableau rapide axé sur les descriptions des différentes formes rencontrées au cours de l'énumération en y ajoutant un éventail de couleurs assez varié, Xie Lingyun fonctionne différemment. L'étalement typique du *fu* est davantage la caractéristique principale de ses sections descriptives, étalement qui entend couvrir tout ce que Xie a sous les yeux. C'est d'ailleurs ce qu'a remarqué Westbrook: "Ce qu'on obtient, c'est l'impression claire du terrain (paysage) à travers une énumération complète de ses particularités (celles du paysage)--les gorges et les ruisseaux, les massifs,..."<sup>15</sup> Xie Lingyun fait de même pour les oiseaux. Il énumère en détails les caractéristiques de chaque espèce. Voici un court extrait qui parle des oiseaux:

v.291-296:

A l'aube, les hiboux se réunissent,  
Alors, le faisan à grande queue est sur la crête de la montagne;  
Les oiseaux marins font face au vent,  
Les oiseaux nordiques fuient le froid,  
Lorsque les pousses croissent, ils retournent au nord,  
Lorsque le froid arrive, ils voyagent vers le sud.

晨 覺 朝 集  
時 鷓 山 梁  
海 鳥 違 風

---

<sup>15</sup>-Ibid., p.223.

朔禽避涼  
 黃生歸北  
 霜降客南<sup>16</sup>

La description des oiseaux fonctionne à l'aide d'oppositions partant de principes à la fois opposés et complémentaires existant dans la nature selon l'optique de la conception cosmologique de l'univers héritée des Han. Les indications nord/sud, pousses (printemps)/froid (hiver), rappellent cette conception. Ici, il parle des hiboux, et ensuite il énumérera plusieurs autres oiseaux et plusieurs plantes et herbes, de façon à essayer d'épuiser le sujet, même s'il avoue dans son commentaire qu'il est impossible d'y arriver.<sup>17</sup> Tout en utilisant aussi ces oppositions, Shen Yue varie les utilisations en présentant un paysage moins complet que celui de Xie Lingyun. Sa vision est donc différente et la lecture que nous en faisons est nécessairement différente dans les deux cas. C'est comme si le tableau présenté par Shen Yue n'était formé que de quelques éléments essentiels à sa façon de voir les choses et qui laisse donc une grande place au lecteur pour imaginer le reste, contrairement à Xie Lingyun.

### b) Les autres descriptions

A part ces sections relevant du catalogue, d'autres descriptions plus courtes sont insérées dans le texte de Shen Yue comme la description des saisons. Les saisons ne sont pas mentionnées explicitement, mais elles peuvent être déduites à travers la description des caractéristiques basées sur les formes et les couleurs appartenant à celles-ci:

418-437:  
 (printemps)  
 Lorsque le soir les arbres ouvrent leurs fleurs,

---

<sup>16</sup>-SS p.1763.

<sup>17</sup>-Ibid., p.1767.

Alors les premières fleurs (qui fleurissent avant) sont déjà tombées;  
 À certains endroits, il y a des boisés différents où se distinguent le cinabre et le glauque,

Soudain, le vent s'en mêle et alors se mêlent le rouge et le pourpre;  
 (été)

Le nénuphar pourpre prospère la nuit,  
 Le lotus rouge se développe à l'aurore.

Le vent léger bouge à peine (est à peine perceptible)

Mais ses parfums me couvrent  
 (automne)

Le vent va et vient plaintivement dans les arbres du jardin,

Le manteau de la lune couvre les bambous de l'étang.

Les plantes grimpantes font pousser leurs tiges sur les canneliers au bord du toit,

Et des fleurs jaunes apparaissent sur les chrysanthèmes de la cour.

(hiver)

La glace est suspendue dans les cavités et encercle les petits îlots (de la rivière),

La neige couvre les sapins et recouvre (toute) la campagne

Les canards volent en groupe et ne se dispersent pas,

Les oies sauvages volent haut mais veulent redescendre.

(conclusion)

Toutes les créatures qui obéissent aux variations saisonnières peuvent être choyées;

Bien que cela vienne de l'extérieur, ce ne sont pas des imitations.

En réalité, ce que je garde et amasse dans ma nature et mes goûts,

Même si je le veux, je ne peux pas l'abandonner.

En plus des couleurs et des formes, on peut remarquer que les quatre premiers quatrains évoquent les quatre saisons et s'ils n'étaient pas inclus dans un *fu*, on pourrait croire que c'est d'un *shi* qu'il s'agit à cause de la brièveté des développements et le passage rapide des saisons dont l'évocation est présentée au moyen de quelques traits rapides. Cette section ne comporte pas d'allusions historiques ou autres comme c'est le cas pour les autres sections. Il y a en a une, la phrase " Le vent va et vient plaintivement" est tirée de la huitième des *Neuf Lamentations des Odes du Pays de Chu*. Mais le vocabulaire reste simple et résulte d'une observation minutieuse de la nature. Au moyen de quelques mots et expressions, Shen Yue réussit à évoquer l'atmosphère qui se dégage des différentes saisons.

La métrique est cependant propre au *fu* et comprend des hexamètres et des tétramètres; Shen Yue a de plus inclus 2 heptamètres(v.419-420), qui, eux, rappellent le *shi*; mais à part du fait qu'il s'agit de vers de sept pieds, la syntaxe est

celle de la prose (absence de césure après le quatrième pied et emploi de la particule *er 𠄎* "et") et en ce sens, elle est typique du *fu*.

C'est donc par l'énumération de correspondances naturelles que celles-ci sont présentées. Cette splendide section constitue une excellente illustration de l'art descriptif de Shen Yue. Un autre type qui appartient à la description est la prolifération autour d'un même substantif,<sup>18</sup> qui se rattache plus spécifiquement au déploiement épideictique du *fu* des Han. Aux vers 333 à 351, des épithètes symbolisant la grandeur des montagnes s'accumulent:

333-350:

Leur apparence est la suivante:

Elevés et imposants,  
 les hautes branches effleurent le soleil,  
 hauts et grands, imposants monts,  
 des roches tombées, empilées jusqu'aux étoiles,  
 pics escarpés, montagnes dangereuses,  
 ici en dépressions, là, planes,  
 plats, solides, appuyés et couchés,  
 aux apparences étranges et à l'aspect extraordinaire,  
 versants solitaires, enfoncés horizontalement  
 des cavernes profondes avec des couloirs obliques,  
 un millier de *zhang*, dix mille *ren*,  
 trois fois entourés, neuf fois étagés,  
 encerclant les provinces et les villes,  
 rejoignant les faubourgs et les terres incultes,  
 des vapeurs blanches les encerclent au soir,  
 des brouillards blanchâtres les enroulent au matin,  
 de près, chaque pic est de couleur différente,  
 de loin, j'aperçois une centaine de pics tous bleus-verts.

Ces sections proliférantes s'inscrivent dans une velléité de la part de Shen Yue de rappeler la tradition des Han et vu que la montagne est si importante dans le *fu*, en rappelant les hauteurs des voyages célestes rituels, il a composé une séquence qui en parle et dans laquelle les hyperboles abondent: "effleurant le soleil" et

---

<sup>18</sup>-L'expression vient de Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, 1972, p.475, qui l'a retenue de Gaston Bachelard lorsqu'il parlait de l'esprit réaliste qui se caractérise par "l'accumulation des adjectifs sur un même substantif", tiré de Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1970, p.111. Hamon identifie ce côté à une "exploration intrasémiotique".

"empilées jusqu'aux étoiles". Celles-ci rappellent le type d'hyperbole que Démétrios appelle par impossibilité. (*katà to adunaton*).<sup>19</sup>

Les deux *fu* ont donc des sections de catalogues descriptifs qui rappellent le *fu* des Han, cependant, celui de Shen Yue est moins étendu, car ce n'est pas uniquement de décrire la nature qui importe pour Shen Yue. La particularité de Shen Yue est d'inclure des sections qui sont plus traditionnelles et qui rappellent le *fu* des Han, mais en même temps, au lieu de rester dans ce type de développement, s'en éloignent en changeant de perspective en se concentrant sur les spécifications des objets et les oppositions de couleurs. Par exemple, dans la section 171-184, il évoque en quelques vers cette densité végétale en relation avec les dimensions topographiques des lieux, pour aussitôt revenir aux ébats des oiseaux aux v.185-192, puis à nouveau à un catalogue descriptif.

Le *fu* de Shen Yue possède moins de richesse hyperbolique que celui de Xie Lingyun. A l'époque de Shen Yue, cependant, les poètes et leurs lecteurs étaient peut-être fatigués des longues descriptions faites uniquement pour le plaisir de l'étalement, préoccupation essentielle du *fu* des Han, mais de Xie également, visant à éblouir. A l'époque de Shen Yue, on était probablement revenu de l'enthousiasme, non pour les descriptions des capitales, puisque ceci était révolu depuis longtemps déjà, mais pour la description de la nature telle que proposée par Xie Lingyun, ce qui a amené une augmentation de l'intérêt pour l'expression des motivations personnelles et les descriptions de son *fu*, fragmentées et plutôt courtes, en constituent le reflet. C'est ce qui a peut-être amené Shen Yue à insérer davantage de sections concernant une histoire plus récente, c'est-à-dire l'histoire

---

<sup>19</sup>-Démétrios, *Du style*, Paris, Société d'édition Les Belles-Lettres, 1993, p.38. Ce traité daterait d'après le traducteur Pierre Chiron entre le IIe s. avant notre ère, et le IIe s. de notre ère. Ce n'est donc pas, comme on l'avait pensé, un texte de Démétrios de Phalère. Mais dans le même texte, Démétrios avoue que toutes les hyperboles sont impossibles car il n'y a rien de plus blanc que la neige. Et il donne aussi d'autres exemples. Il est intéressant de voir comment un lettré de l'antiquité classique comme Démétrios a pu avoir des préoccupations sur les figures de style qui peuvent s'appliquer au *fu* des Six Dynasties.

des derniers siècles. Ces sections sont toutefois toujours ramenées à sa propre expérience, et en ce sens elles sont lyriques.

On est donc passé des descriptions hyperboliques et irréalistes à une normalisation, avec Zhang Heng. Zuo Si a continué cette tendance en voulant parler encore des capitales, mais en essayant de les décrire en termes plus réalistes. Cet effort fut suivi par Xie Lingyun qui changea la perspective et passa des capitales à son domaine privé. Shen Yue décrit aussi son domaine, comme le fait Xie Lingyun, mais s'attarde moins aux descriptions. Il est possible de dire que l'aspect épidéictique est fortement atténué chez Shen Yue, alors qu'il demeure toujours très important chez Xie Lingyun.

Le "rouleau" que Shen Yue a déroulé devant le lecteur aura servi à désigner l'endroit choisi par Shen Yue, choix qui résulte de plusieurs considérations que les sections suivantes discuteront. Avant de parler des nombreuses réflexions personnelles de Shen Yue, les deux parties suivantes traiteront du parallélisme, de métrique et de prosodie.

### 3.3 Parallélisme dans le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*

Shen Yue emploie les quatre types de parallélisme expliqué par Liu Xie.<sup>20</sup> Rappelons-les ici: il s'agit du parallélisme verbal, factuel, par contrastes et par ressemblance directe. L'emploi de couples de vers parallèles, innovation des poètes du milieu des Six Dynasties, est aussi suivi par Shen Yue. On peut retrouver aussi un parallélisme entre les sections, surtout dans la section descriptive discutée au début de ce chapitre. Deux sections parallèles étaient coupées par un distique qui venait créer un appariement supplémentaire.

---

<sup>20</sup>-WXDL 7, p.588.



Le premier type, le parallélisme verbal, est restreint au parallélisme entre deux vers qui se suivent et qui forment un distique ou encore aux paires parallèles. C'est le cas le plus simple. Comme exemple, les vers 213-214 montrant un parallélisme verbal auquel se greffe un sujet, un adverbe et un objet direct relevant d'un parallélisme simple:

*qiu tiao yin ye* 秋 蝓 吟 葉 automne cigale murmurer feuille  
*Han que sao zhi* 寒 雀 噪 枝 hiver moineau piailler branche

Ce type montre une structure syntaxique identique avec l'aide de laquelle sont exprimées des correspondances existant déjà dans la nature, correspondances qui sont liées au rythme des saisons et aux animaux dont les activités correspondent aux saisons. Les termes se répondent et le parallélisme peut se jouer verticalement ou horizontalement: "automne" avec "hiver", "cigales" avec "moineaux" ou encore "feuilles" avec "branches". Ce parallélisme se fait terme à terme.

Un autre exemple de parallélisme verbal se retrouve aux vers 57-58:

Certains détruisent les mauvaises herbes et coupent leurs jujubiers  
 D'autres quittent l'ouest et retournent à l'est.

"Détruisent" fait contraste avec "quittent et "coupent" à "retournent"; un parallélisme par synonymie est aussi présent entre les deux verbes d'un même vers, entre "détruisent" et "coupent" et entre "quittent" et "retournent". Pour Liu Xie<sup>21</sup>, le parallélisme verbal est aisé, et le rapprochement se fait au niveau des mots.

Voici un exemple de parallélisme factuel, le deuxième des types énumérés plus haut. Dans les vers 9 et 10 du *fu*, les deux personnages ont eu une communauté d'expériences en vivant tous les deux dans la simplicité: "Qiao a déployé son sens de l'humanité à Dong Li,/ Feng a rendu sa trace difficile (à

---

<sup>21</sup>-WXDL 7, p.588.

trouver) à la montagne de la digue de l'ouest." C'est le parallélisme factuel, réputé difficile pour Liu Xie.

Voici un autre exemple de ce type aux vers 173-174: "Li Heng a possédé un boisé d'un millier d'orangers,/ Shi Chong a possédé dix mille arbres aux fruits variés." Ces deux personnages ont tous les deux été extravagants, ce sont tous les deux des grands propriétaires terriens et ils ont ainsi eu une communauté d'expériences, c'est ce qui en fait un parallélisme factuel. Ici, Shen Yue se dégage des exemples uniquement pris dans l'antiquité, et ceci fait son originalité, par rapport à Xie Lingyun. Pour Liu Xie, ce qui compte dans ce type de parallélisme, c'est la justesse, et il est difficile de choisir des exemples qui correspondent en plusieurs points. L'exemple de Shen Yue est très adroitement présenté.

Voici maintenant un exemple du troisième type, un parallélisme par contraste et qui, de plus, se présente sous forme de paires parallèles:

*Yan (Hui)* n'avait comme nourriture qu'un panier de victuailles mais était dans la joie,  
les immenses greniers de *Zheng (Tai)* sont remplis à ras bord, mais il y a un vide.  
Dans un cas, quarante mille *mu* de terre ne suffisent pas,  
dans un autre, on a cinquante *mu* et il y a excédent.

Cet exemple de parallélisme entre les deux vers d'un même distique; en effet, Yan Hui et Zheng Tai ont eu des expériences très différentes, le premier est pauvre et le deuxième est très riche: il s'agit donc d'un contraste. Il existe aussi un parallélisme dans lequel le troisième vers continue le développement du deuxième et le quatrième, celui du premier. De plus, "panier de victuailles" fait parallélisme avec "remplis à ras bord". Ceci accentue encore le contraste entre les deux personnages. Le parallélisme par contraste est, pour Liu Xie, supérieur.<sup>22</sup>

A l'intérieur du même vers, les contrastes sont: panier de victuailles/excédent et immenses greniers/vide, et il s'agit donc d'un contraste, mais à l'intérieur du vers.

---

<sup>22</sup>-WXDL 7, p.588.

Le troisième et le quatrième vers présentent aussi un parallélisme par contraste: 50,000 mu/pas assez et 50 mu/excédent. De plus, la même structure syntaxique peut être notée entre les vers un et deux et entre les vers trois et quatre.

Voici maintenant un exemple du quatrième type, le parallélisme par ressemblance directe avec les vers 97-98: "Non seulement (la vertu) s'imposa-t-elle sous (l'empereur) Gui et (le prince de) Xia,/ Mais aussi (ceux qui avaient la vertu) se démenèrent à l'époque de Xuan et de Xu." Les référents sont différents mais le sens est identique, voilà ce qui caractérise ce type de parallélisme, selon Liu Xie.<sup>23</sup> Le sens que Shen Yue veut ici apporter, c'est la vertu qui se dégage des deux personnages, même s'ils ont vécu à des époques différentes.

Les métaphores utilisées lors des énumérations amènent une exploitation des formes qui rejoint l'explication de Liu Xie au sujet du parallélisme mis en place lors de l'observation de scènes naturelles. Formes, couleurs, énumérations établissent des contrastes qui montrent l'usage généralisé du parallélisme et Shen Yue est particulièrement intéressé par ces oppositions de formes et de couleurs. C'est là que réside l'originalité de Shen Yue au point de vue du parallélisme. La section descriptive a montré les contrastes qui existent dans les formes et les couleurs et l'emploi que fait Shen Yue du parallélisme est donc étroitement relié à son art descriptif. Le lyrisme de Shen Yue consiste justement à utiliser un parallélisme qui délaisse les énumérations qui partent de l'énumération des point cardinaux. Il se contente d'oppositions plus simples. Par rapport à lui, Xie Lingyun utilise davantage un parallélisme basé sur un déploiement épideictique venant des Han, du moins dans ses sections descriptives, qui abondent cependant dans son *fu*. Le *fu*

---

<sup>23</sup>-WXDL 7, p.588.

de Shen Yue est plus court, plus simple, et il en ressort une impression de naturel, et donc il respecte le critère de Jiao Ran<sup>24</sup> qui voulait que le parallélisme le soit.

Un parallélisme phonique apparaît aussi avec la répétition de la rime; cette particularité des rimes sera discutée dans la prochaine section, mais il est important de dire ici que la rime d'un distique parallèle apparaîtra au deuxième vers et vient en quelque sorte compléter les parallélismes présents dans ce distique.

Dans toutes ces combinaisons, on a peut-être l'impression que tout est parallèle; en effet, une des raisons est que la succession de vers hexasyllabiques ayant un caractère vide au quatrième pied porte au parallélisme presque de façon naturelle, à cause de la répétition de ce type de vers. Or, ce n'est pas le cas et à bien des endroits du texte, il n'y a effectivement pas de parallélisme. On peut dire en dernier lieu que le parallélisme employé par Shen Yue ressemble aux emplois qu'en fait Xie Lingyun. Xie mentionne ce qui est près: à l'est, au sud, à l'ouest, au nord. Puis il fait la même chose avec ce qui est loin. Shen Yue de son côté n'utilise pas cette technique de la même façon, et se contente d'un arrangement plus simple à l'intérieur de ces sections en utilisant surtout des opposition binaires, comme les exemples cités plus haut dans sa section descriptive de type catalogue.

### 3.4 Mètre et prosodie

#### a) Alternance des rimes

Qu'en est-il des aspects innovateurs de Shen Yue dans son *fu* au point de vue des rimes? Il observe la façon traditionnelle en gardant celles-ci aux vers pairs. Pour Ma Jigao<sup>25</sup>, dans le *fu*, c'est davantage le regroupement en couples parallèles qui se produit et cette observation s'applique aussi pour Shen Yue. Cette structure en quatrain amène aussi l'utilisation d'une rime qui pourra être la même sur plusieurs

---

<sup>24</sup>-Voir p.144.

<sup>25</sup>-Ma Jigao, *Histoire du fu*, op.cit., p.212.

quatrains. De plus, ces rimes ont tendance à changer lors du début d'une nouvelle section ou lors d'un changement de propos ou encore de perspective.

Premièrement, un examen du *Fu sur la résidence en montagne* révélera l'utilisation que fait Xie Lingyun des rimes. Résumons les conclusions de Westbrook<sup>26</sup> concernant ces rimes: 27 sections (comptant celle qui est perdue) sur un total de 47 sections ont une rime unique. 13 sections ont 2 rimes et 7 ont trois rimes. Celles qui ont une versification différente dans une même section ont tendance à utiliser plus d'une rime.

Dans le *fu* de Shen Yue, les rimes correspondent aussi aux sections et le nombre de rimes varie autant de fois qu'il y a de sections. (Ceci étant un minimum). Mais plusieurs sections ont plus d'une rime. Voici la répartition: 9 sections ont une seule rime, 2 sections ont 2 rimes, 2 sections ont 3 rimes; de plus, 1 section a 4 rimes, 1 en a 5 et 1 en a 8. En plus de correspondre aux sections, les rimes ont tendance à se structurer autour des quatrains, ce qui n'exclut cependant pas les rimes impaires comme des groupes de 5 ou 7, quoique celles-ci soient plus rares. Les rimes découpent donc les sections et participent à l'aspect formel du poème. Elles sont aussi indicatrices du sens, et lorsque l'argumentation reste la même ou si la description reste dans le même sujet, comme par exemple les bambous, la rime reste identique. Cette règle est la plus importante pour le *fu* et il est possible de dire que Shen Yue la respecte à 100%.

Pour ce qui est de la première règle des huit maladies, énoncées par Shen Yue, qui stipule que dans un distique, les premiers caractères de chaque vers ne doivent pas être du même ton, un examen des 50 premiers vers pour Shen Yue et des 30 premiers vers pour Xie Lingyun révèle que Xie a un pourcentage d'erreur de 17% et que Shen Yue a un pourcentage d'erreur de 14%, ce qui indique donc une légère

---

<sup>26</sup>-Francis A. Westbrook , "Landscape Description in the Lyric Poetry and 'Fu on Dwelling in the Mountains' of Shieh Ling-yunn (Xie Lingyun)", op.cit., p.182.

amélioration par rapport à Xie. Shen Yue respecte donc davantage cette règle. Pour la deuxième règle, qui stipule que dans un distique, la syllabe finale du premier vers et du deuxième vers doivent être de tons différents, Xie Lingyun a un pourcentage d'erreur de 6.67% tandis que Shen Yue se retrouve avec un pourcentage d'erreur de 2%, selon le même échantillonnage que pour la première règle. Cette règle est donc davantage suivie par les deux poètes, mais encore davantage par Shen Yue.

### b) Versification

Les caractéristiques mises en place dès Zhang Heng, c'est-à-dire l'emploi des vers de quatre et de six pieds avec un caractère vide au quatrième pied pour les hexamètres, se retrouvent dans le *fu* de Shen Yue. On rencontre aussi des vers trisyllabiques mais aussi des heptasyllabes et des octosyllabes.

**1-Pour le *fu* de Xie Lingyun:** Westbrook<sup>27</sup> explique que 27 sections du *Fu sur la résidence en montagne* de Xie Lingyun ont uniquement des tétrasyllabes. 20 sections ont uniquement des tétra- et hexasyllabes. Dans 13 sections, il y a plus d'hexasyllabes que de tétrasyllabes et les tétrasyllabes ont tendance à précéder les hexasyllabes et que 20 sections commencent avec un quatrain tétrasyllabique (incluant les sections à vers mélangés). Westbrook fait aussi remarquer que dans toutes les sections sauf 6, le nombre de vers est un multiple de 4. 7 sections ont une totale uniformité de rime et de mètre. 10 autres ont 1 rime et un changement de tétrasyllabe à hexasyllabe vers le milieu d'entre elles. L'auteur de cette thèse ajoute que dans 1 section on retrouve même la particule archaïque *xi* 兮. Xie utilise donc beaucoup de tétrasyllabes dans son *fu*, ce qui crée à la longue une certaine monotonie à laquelle Shen Yue a voulu réagir en variant davantage les sections et en donnant une plus grande importance à la variété métrique.

---

<sup>27</sup>-Ibid., p.183.

**2-Pour le *fu* de Shen Yue:** 9 sections sur un total de 16 ont seulement des hexasyllabes. Toutes les autres ont plus de 2 sortes de vers. Plus de la moitié des sections comportent le vers normal du *fu* qui utilise la succession XXXOXX dans laquelle "O" désigne le caractère vide au quatrième pied. En ce sens, il suit les prescriptions du *fu* normalisé mis en place avec Zhang Heng, et que Xie Lingyun suit lui aussi.

Cependant, pour ce qui est des autres sections, la prosodie de Shen Yue utilise beaucoup moins de longues séquences formées de tétrasyllabes que Xie Lingyun. Ici, les trisyllabes, les pentasyllabes, les heptasyllabes et les octosyllabes (quoique ces derniers le soient peu souvent) rappellent la versification *dushi*. Le *shi* de Shen Yue cité au chapitre précédent, a montré des changements prosodiques nombreux et Shen Yue expérimente aussi une variété de vers dans son *fu*.

Les deux plus longues sections, les vers 133-224 et 245-316 ont toutes les deux une prosodie très variée. Les sections plus courtes ont tendance à garder la même versification; mais 4 courtes sections ont quand même une versification très variée. Ce sont les sections 10: v.317-351; section 12: v.366-377; section 13: v.378-397; section 15: v.418-437. Mais comme Westbrook l'a fait remarquer au sujet du *fu* de Xie Lingyun, les sections variées ont tendance à apparaître vers la fin du poème et c'est le même phénomène qui se produit avec Shen Yue. En effet, le premier changement métrique apparaît au vers 133, ce qui brise la succession des hexasyllabes.

Chez Shen Yue, les tétrasyllabes ont aussi tendance à apparaître au début des sections, mais on les retrouve également au milieu de celles-ci comme au vers 307-312, soit vers la fin de la description de la vue à partir du parc. La même chose se produit pour les vers 443-447 qui arrivent au milieu de la partie conclusive.

Pour ce qui est des quatrains, on retrouve 18 quatrains isolés séparés par d'autres types de vers. On retrouve 3 groupes de 16 hexamètres, ce qui fait aussi 4 quatrains par groupe. Il y a aussi 3 groupes de 20 hexamètres qui peuvent aussi être décomposés en quatrains. Le quatrain reste l'unité de base.

Malgré ces similitudes, des différences sont à noter par rapport à Shen Yue: elles se situent surtout dans les sections longues où la prosodie est plus variée et là, Shen Yue diversifie beaucoup plus que Xie Lingyun. Alors que ce dernier n'emploie que des vers propres au *fu*, Shen Yue emploie aussi des vers pertinents au *shi*, soit les pentasyllabes et les heptasyllabes. On retrouve 6 trisyllabes, qui sont peu employés, mais qui servent surtout à apporter une diversité rythmique au début des longs développements. Plus importante est la contribution des vers heptasyllabiques, au nombre de 12; il y a aussi 4 vers pentasyllabiques. L'organisation de ces sections est également à noter: la variété y est grande. Alors que les 6 premières sections ne comprennent que des hexasyllabes, la section descriptive qui suit, la septième, montre une grande variété:

爾	乃	野	集
傍	窮	郊	交
抵	荒	茨	樹
編	霜	茅	巢
葺	寒	噪	澌
構	棲	唾	坳
築	町	檐	渠
因	犯	基	浦
由	妨	洿	室
決	渟	於	堵
塞	井	之	門
藝	芳	而	戶
樹	脩	之	樾
遷	甕	於	杜
同	肩	於	臨
織	宿	以	
籍	外	而	
既	取	於	
又	因	於	
開	閣	以	



睹垂下

旁雷堂

而於於則

軒止陌草

高沼勝水

關漸周其

浪湖老都

輕澄卻清

芰菰髮蒲於於而於

芡蒹海綠荷葉實腹

萍藻衣荇紅碧嘉羽

蘋菁石黃動覆餐振

其陸

陽後地牖

之之芘窺

施非舌首池樓而而

綠山麋彘南北渚窗

蟹著齒脣漫幕縈

紫天雁牛布爛或或

其

樹株

千萬侈娛鬱

林果所所翁

製區橘雜之之披朱戶隅以而於於則

殊異則則情志紛攢映承房葉英榮鳥

乃宅圃衡崇豪儉令綠窗雷丹翠紅素林

若園田李石並非欲吐羅接開舒抽銜其

照衢帶附

四九紫青

翼穎藏往

綺絳枝來

頰上名響而而而而

頡下多雜尾衿隱關

泊音雀嚶班綠葉間

翻遺楚流或或好乍

其水

雁虞

小澤

鴻狗

大天

其

秋脩	鷺鷥	寒短	鵝亮	弱輕	藻軀
曳戲	參濤	差潏	之而	起成	沫珠
翼	揮鼓	流浪	而		
其魚	澤	青鮐	魴		
赤鱗	鯉儵	鉅朱	尾額	成楊	文白
碧脩	顛則	偃戲	渚流	江余	海宅
小大	則與	噴羨	於於		
不聊	相	忘			
其竹	則	獨擅	秀奇	淇樂	水池
東九	南府	植根	於於		
不豈	遷分	吟噪	葉枝		
秋寒	蝸雀	風雪	軒堂	下	垂
來負	雪	塗識	之而	軫情	跡僞
訪觀	往先	空難	以而	索為	有易
每皆	誅指	已物	以之	求興	足累
不並	自尤	士余	之	所	迷
亦而	今				避
					也

Cette section comporte la succession sous forme schématique que voici, dans laquelle le chiffre entre parenthèses indique le type de vers. Le signe "+" indique qu'une autre section suit: 4 (3)+18 (6) +4 (4) + 4 (6) + 4 (4) + 4 (6) + 2 (4) + 2 (7) + 3 (6) +3 (4) + 4 (6) + 4 (4) +4 (6) +4 (4) + 4 (6) + 4 (4) +4 (6) + 2 (4) + 2 (6) + 2 (4) + 8 (6) + 1 (7). Encore ici, l'alternance entre les quatrains hexasyllabiques et les quatrains tétrasyllabiques est la forme la plus courante, mais les quatrains ont une prosodie très variée. Cette section contraste donc fortement avec les sections qui suivent.

La deuxième section descriptive, v.245-316 est encore plus variée et encore moins régulière quant à la répétition des quatrains. On retrouve: 38 (6) + 2 (5) + 2 (6) + 1 (8) + 11 (6) + 2 (8) + 4 (6) + 2 (7) + 6 (4) + 4 (6). Ici, la structure en quatrains est brisée au profit d'autres arrangements qui témoignent de la volonté de Shen Yue de varier la métrique.

### 3.5 Érémitisme ou retraite

#### a) La réclusion telle que vue sous les Six Dynasties

Les diverses narrations du texte concourent à expliquer le but ultime pour lequel Shen Yue écrit un *fu*, c'est l'expression des pensées qu'il veut nous livrer concernant son existence et plus particulièrement celles qui le préoccupent au moment où il écrivit ce *fu* en 507. Ce texte constitue l'expression ultime de Shen Yue concernant la réclusion 隱. Cette problématique est au cœur même du lyrisme de ce poète et il faut tout d'abord regarder d'autres textes qui définissent les positions adoptées par les lettrés avant de passer à Shen Yue.

Li Ji (1962) a étudié les différents types de réclusion dans l'antiquité et sous les Six Dynasties. Selon lui, depuis l'aube de la civilisation chinoise, il y avait des reclus, mais aussi des hommes d'action.<sup>28</sup> Voici donc un tableau des différents types de réclusion selon des sources anciennes et modernes<sup>29</sup> et qui donne une idée des types envisagés par les lettrés des Han aux Tang:

Vision sous les Han/Six Dyn.	Vision sous les Tang (selon Bo Juyi)
Réclusion à la cour (朝 隱 ) (selon Dongfang Shuo) (Poste de secrétaire à la cour)	La grande réclusion 大隱
Réclusion dans les faubourgs (郊 隱 ) (selon Shen Yue)	non défini

<sup>28</sup>-Li Ji, "The Changing Concept of the Recluse", HJAS (1962-63), p.234.

<sup>29</sup>-Selon Li Ji, Kamitsuka, l'*Histoire des Song* de Shen Yue et Bo Juyi.

Réclusion dans les collines et les jardins  
(selon Zhang Heng, Tao Qian et Pan Yue)

Petite réclusion 小隱

Réclusion dans les montagnes (山隱)  
(selon Xie Lingyun)

" "

non défini

Moyenne réclusion 中隱  
(Poste de secrétaire, pas nécessairement à la cour)

Ce tableau montre des réclusions progressives qui vont de la cour aux montagnes. Pour Bo Juyi 白居易 (772-846) dans la deuxième moitié du règne des Tang, le premier type de réclusion correspond au "grand yin" (大隱), c'est la réclusion à la cour ou à la ville. Demeurer en ville, mais occuper un poste de secrétaire, mais pas nécessairement à la cour; d'ailleurs, Bo Juyi ne le précise pas. Le "yin moyen" (中隱) consiste à demeurer au centre des activités de la ville, et pourtant être en réclusion; vivre retiré en montagne, c'est le "petit yin" (小隱). C'est ce que Bo Juyi explique dans un poème:

Le grand *yin* est à la cour ou à la ville,  
Le petit *yin* est sur une parcelle de colline.  
Un coin de montagne est une place trop solitaire,  
La cour et la ville sont trop turbulentes.  
Le meilleur est le *yin* moyen,  
*Yin* dans un poste de secrétaire.<sup>30</sup>

Le *yin* 隱 moyen, l'état de semi-réclusion, expression de Bo Juyi, occupe une place importante dans sa conception des types de réclusion. Mais Bo Juyi n'est pas le premier à avoir réfléchi en ce sens. Il faut remonter aux Han pour apercevoir une ébauche de cette pensée. La position de Dongfang Shuo 東方朔 (154-93) dit ceci: "A la cour, il est possible de se retirer du monde et préserver son corps. Pourquoi se retirer dans les profondeurs des montagnes? 官殿中可以避世

<sup>30</sup>-Bo Juyi, *Compilation de la période Changqing (821-825) des oeuvres de maître Bo* 白氏長慶集, 52.17a, cité dans Li Ji, "The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature", op.cit., p.243.

全身,何必深山之中?"<sup>31</sup> Cette affirmation indique la possibilité pour un lettré de rester à la cour tout en étant en réclusion. Cette affirmation sera réitérée sous les Six Dynasties avec Pan Yue, Tao Qian, Xie Lingyun et Shen Yue.

Pour Pan Yue潘岳 (247-300), la réclusion est importante. Dans son *Fu sur le séjour en réclusion*, l'introduction en prose énumère les postes qu'il a occupés, et ensuite, dans la partie versifiée, il décrit son lieu de réclusion, mais il explique aussi qu'il a voulu se retirer du monde (v.1-14,):

v.1-8:

Je me suis promené dans les longs bois des Classiques et des Canons,  
 Marché sur les routes des hommes sages de l'antiquité,  
 Et même si j'ai maintenant une figure à la peau épaisse,  
 A l'intérieur, je rougis de penser à Ning et Ju.<sup>32</sup>  
 Lorsque la Voie est propice, je n'occupe pas de poste;  
 Lorsque la Voie est non propice, je n'agis pas comme un stupide.  
 Qu'est-ce que c'est, sinon un manque d'ingéniosité et de sagesse  
 Et une surabondance de maladresses et de folie?

v.9-14:

Ainsi,  
 Je me suis retiré et j'ai séjourné en réclusion,  
 Sur les bords de la rivière Luo,  
 Ma personne est devenue l'égal des ermites,  
 Mon nom a été joint aux lettrés de bas échelon,  
 La capitale dans mon dos et le Yi devant moi.  
 Je fais face aux faubourgs et derrière moi, j'ai le marché.

v.125-130:

Ainsi je me suis retiré, et j'ai fait une auto-réflexion,  
 Vraiment, mes accomplissements sont minces et mes talents pauvres.  
 J'ai honoré les excellents mots de Zhou Ren,<sup>33</sup>  
 Oserais-je exercer ma force et avancer dans les rangs?  
 Je ne puis presque pas protéger ce corps médiocre,  
 De plus, je suis un serviteur qui étudie les sages renommés.

v.1-8:

傲墳素之場圃

<sup>31</sup>-Sa position est expliquée dans les *Mémoires historiques* de Sima Qian, p.3205. Cet extrait est aussi cité dans Li Ji, p.241-242.

<sup>32</sup>-Ces deux personnages sont cités dans les *Entretiens* de Confucius: "Le maître dit: 'Ning Wuzi est bien réglé; lorsque l'État fonctionne bien, il est connaissant; lorsque l'État fonctionne mal, il est stupide'. 子曰武子邦有道則知邦無道則愚." tiré des *Entretiens*, V, 20. Pour Ju, des *Entretiens* disent ceci: "Que Ju Boyu est sage! Quand l'État est bien réglé, alors il exerce une charge; quand l'État va mal, il sait se retirer et se cacher. 蘧伯玉, 邦有道, 則仕; 邦無道, 則可卷而懷." Ceci est tiré des *Entretiens*, XV, 6.

<sup>33</sup>-Dans les *Entretiens*, XVI, 1, il est dit: "Zhou Ren avait une phrase qui disait: 'Celui qui peut exercer sa force, qu'il avance dans les rangs; celui qui ne peut pas, qu'il s'arrête.' 周任有言曰: '陳力就列不能者止'."

步雖猶有無何而  
 先吾內道道巧拙  
 哲顏媿吾吾智艱  
 之之於不不之之  
 高云甯仕愚不有  
 衢厚遽足餘也。

v.9-14:

於是而閑居  
 於退于洛之涘  
 身齊齊逸民  
 名綴京下士  
 陪郊沂伊市<sup>34</sup>  
 面後

v.125-130:

退求己而自省  
 信用薄而而才劣  
 聳周陳陋身而格言  
 敢陳陋身而而列保  
 幾陋身而而而明哲<sup>35</sup>  
 尚奚擬於於於

Il regarde vers les faubourgs et il a le marché derrière lui, donc c'est une demi-réclusion. Il explique aussi les raisons qui l'ont motivé à la réclusion: "Et je considère qu'il faut arrêter lorsque c'est assez. Mes aspirations sont presque (comme) des nuages qui flottent. 於是覽止足之分,庶浮雲之志"<sup>36</sup> L'important pour lui, c'est de pouvoir arrêter lorsque c'est assez. En ce sens, sa position ressemble à celle de Tao Qian. Cependant elle est davantage confucéenne à cause des nombreuses allusions aux *Entretiens* de Confucius; elles viennent confirmer la position confucéenne du poète telle qu'énoncée dans les classiques. Toutes les allusions citées ci-haut des *Entretiens* montrent la position traditionnelle qui est de se retirer lorsque le temps n'est pas propice ou lorsque le lettré n'est pas capable de surmonter la difficulté.

<sup>34</sup>-WX 16 p.209. Ce *fu* a été traduit par Burton Watson, *Chinese Rhyme-Prose*, pp.64-71.

<sup>35</sup>-WX 16, *juan* 16,p.209 et 211.

<sup>36</sup>-Ibid., p.209.

Tao Qian a apporté une solution nouvelle en montrant que d'une part, sa réclusion est définitive, et d'autre part, qu'il est possible de jouir de cette réclusion. Ceci a été discuté au chapitre précédent. La position de Xie Lingyun diffère légèrement de celle de Tao Qian. Xie a laissé une préface à son *fu*, qui nous permet de comprendre sa pensée sur la réclusion:

Dans l'antiquité, ceux qui résidaient dans des nids et des cavernes pourraient être appelés ceux qui étaient perchés sur des falaises; vivre en montagne sous les faites d'un toit pourrait être appelé: habiter en montagne; habiter dans les boisés à l'extérieur des villes pourrait s'appeler: "Collines et jardins" et habiter dans les faubourgs près des remparts extérieurs: "A côté des murs de la ville." La dissimilarité entre les quatre peut être exprimée logiquement. Le baldaquin jaune (du char impérial) ne semble peut-être pas en réalité très différent de la rive nord de la Fen<sup>37</sup>; mais dans la pratique, il y a vraiment une différence entre habiter en montagne et dans une boutique sur la place du marché d'une ville.

古巢居穴處曰巖棲; 棟宇居山曰山居; 在林野曰丘園; 在郊郭曰城傍; 四者不同, 可以理推. 言心也, 黃屋實不殊於汾陽, 即事也, 山居良有異乎市廛.<sup>38</sup>

Xie Lingyun distingue quatre sortes de réclusions, basées sur le mode de vie et qui vont des cavernes aux faubourgs. La montagne est pour Xie Lingyun le lieu idéal pour le retrait. Il n'en a pas toujours été ainsi. La montagne a été longtemps considérée comme un endroit à éviter. Dans l'*Appel d'un reclus* 招隱士, la montagne n'est pas l'endroit pour rester, c'est un endroit inhospitalier. En effet, les deux derniers vers disent: "O prince, reviens! Dans les montagnes, on ne peut rester longtemps 王孫兮歸來, 山中兮不可以久留."<sup>39</sup> Entre la solution extrême de l'ermite et la vie à la cour, Xie préfère la solitude de la montagne et sa

<sup>37</sup>-Le premier chapitre du *Zhuangzi*, que Liou Kia-hway, p.32 traduit ainsi: "Yao fit régner l'ordre dans les peuples et maintint la paix entre les quatre mers. Il alla voir les quatre maîtres sur le lointain Mont Kou-che. (Lors de son retour) au sud du fleuve Fen il s'aperçut avec mélancolie que notre monde n'existait plus pour lui." En notes p.281, le traducteur précise que selon Si-ma Biao et Li Gui, les quatre maîtres, ce sont Wang Yi, Ye Jiu, Bei Yi et Xiu You. Mais ce sont plutôt des personnages légendaires. Quant au fleuve, le souverain Yao a vécu au Shansi où l'on retrouve ce fleuve.

<sup>38</sup>-Xie Lingyun, préface au *Fu sur la résidence en montagne*, SS p.1754.

<sup>39</sup>-*Odes du pays de Chu*, éd. Wang Fuzhi, p.167. Tr. David Hawkes, *The Songs of the South*, p.245.

position est donc rapprochée de l'érémisme. Il est important pour lui d'être loin de la place du marché, c'est-à-dire loin du bruit et de l'animation typique des marchés.

Xie Lingyun fait un résumé des conceptions qui ont prévalu depuis l'antiquité jusqu'à lui, et il montre que la montagne est l'endroit idéal.

Shen Yue a poursuivi cette réflexion car il s'est intéressé au phénomène de la réclusion. Pour comprendre sa pensée sur la réclusion, il faut regarder son *Histoire des Song*, 宋書,<sup>40</sup> fresque historique de la dynastie des Liu Song 劉宋(420-479) présentée à l'empereur en 488,<sup>41</sup> dans laquelle au chapitre 93, "*Biographies des reclus et des sans abris*" Shen Yue élabore sur les différents types de réclusion. Dans ce texte, Shen Yue exprime ses conceptions sur le retrait. En voici un extrait:

La réclusion du Sage a un sens plus profond que l'auto-retrait. (Si on prend exemple sur) la réclusion de He Tiao, (époque de Confucius), son action se limite à s'éloigner des humains. C'est lorsque l'on discute de la trace que (les deux) se différencient, (et) à l'origine leur pensée différait. Lorsqu'une personne se retrouve exclue par le destin, il en résulte une situation où nul ne peut connaître sa condition.<sup>42</sup> Lorsque les poules ont du millet, elles passent la nuit sans soins; ce sont là les manifestations de notre grand univers. Lorsqu'on se retire à cause de son exclusion par le destin, les traces de cette réclusion ne se voient pas. Lorsqu'on se retire pour rejeter la compagnie de (certaines) personnes, on emploie la catégorie du reclus supérieur. Celui qui retire sa personne s'appelle un reclus (tout court); celui qui se retire (pour se conformer) au Dao s'appelle un saint. Quelqu'un a dit: '(Pour comprendre) en quoi un reclus diffère de la notion de réclusion, il suffit de l'entendre parler; (pour comprendre) en quoi un saint donné ressemble à la notion de sainteté, je n'ai jamais pu en voir la différence.' Quelqu'un a répondu: 'Si on opte pour la réclusion corporelle, le principe est perdu; le mot est identique, mais le sens est différent'..."

賢人之隱，義深於自晦。荷蓑<sup>43</sup>之隱，事止於違人。論跡<sup>44</sup>既殊，原心亦異也。身與運閉，無可知之情；雞黍宿賓，示高世之美。運閉故隱，為隱之跡不見，違人故隱，用致隱者之目。身隱故稱隱者，道隱故曰賢人。或

<sup>40</sup>-Il n'existe actuellement que des traductions fort partielles de cette compilation en 8 volumes, rééditée à Beijing par Zhonghua Shuju en 1974.

<sup>41</sup>-Après la fin d'une dynastie, la dynastie qui succédait avait le mandat tacite d'écrire l'histoire de celle qui venait de se terminer. Mais les histoires étaient souvent écrites avec le but avoué de justifier l'avènement de la nouvelle dynastie. Un regard critique s'impose donc lors de la lecture d'une telle compilation.

<sup>42</sup>-Le caractère *qing* 情 a le sens de sentiments, mais aussi de condition, tendance profonde, situation.

<sup>43</sup>-Car. altern. pour .

<sup>44</sup>-Car.altern. pour .



曰：'隱者之異乎隱，既聞其說，賢者之同於賢，未知所異？' 應之曰：'隱身之於晦道，名同而義殊' ...<sup>45</sup>

La réclusion est pour lui quelque chose d'intériorisé.<sup>46</sup> En ce sens, il n'est pas nécessaire d'aller se cacher dans les montagnes. Selon Kang-I Sun Chang<sup>47</sup>, un grand pas a alors été franchi depuis Xie Lingyun, qui en était encore à l'alternative de servir comme fonctionnaire ou de pratiquer la réclusion totale dans les montagnes. Xie Tiao 謝朓 (464-499) écrivit un *shi* intitulé *Offrande au shang shu*<sup>48</sup> Shen Yue, (alors que je suis) étendu, malade, dans ma commanderie 在君臥病呈沈尚書<sup>49</sup> dont le début se lit comme suit (v.1-4):

Huai Yang<sup>50</sup> est une ville importante de ce territoire,  
Haut, couché, comme si je demeurais ici (pour toujours),  
En plus, je suis retiré dans les sinuosités du Mont du Sud,  
En quoi est-ce différent de ceux qui séjournent dans la solitude?<sup>51</sup>

淮陽股肱守  
高臥猶在茲  
況復南山曲  
何異棲幽時<sup>52</sup>

Il n'en fallut pas plus pour que Shen Yue réponde en élaborant lui aussi sur le sens de la réclusion, à partir des réflexions de son ami Xie. Il intitula son poème *En réponse à un poème de Xie Xuancheng* (Xie Tiao) 和謝宣城詩. Voici le début (v.1-4):

Wang Qiao<sup>53</sup> vola sur une grue sauvage,

<sup>45</sup>-SSp.2275-76.

<sup>46</sup>-Kamitsuka Yoshiko, "沈約の隱逸思想 *Pensée de Shen Yue sur la réclusion*", Nihon Chugoku Gakkaiho, Bulletin de la société sinologique du Japon, 31 (1979), p.111.

<sup>47</sup>-Kang-I Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, op.cit., p.135.

<sup>48</sup>-Le *shang shu*, c'est le secrétaire impérial.

<sup>49</sup>-Xie Tiao avait été nommé gouverneur de Xuancheng de 495 à 497. En 499, après la mort de Xiao Luan, le régent, Xie refusa de faire partie d'un complot pour remplacer l'héritier. Craignant une trahison, les conspirateurs l'accusèrent de sédition et il mourut en 499, en prison. Cette période est une des plus sanguinaires des Six Dynasties. Xie Tiao fut un des 8 amis du prince de Jingling.

<sup>50</sup>-Située dans le Henan, province où Xie Tiao obtint un poste.

<sup>51</sup>-Traduit par von Zach, p.440-441.

<sup>52</sup>-WX 26, p.358-359.

<sup>53</sup>-Il s'agit de Wang (Zi) Qiao, dont la biographie se retrouve dans les *Biographies légendaires des Immortels taoïstes de l'antiquité* 列仙傳, Paris, Institut des Hautes Études Chinoises, 1987,

Dongfang (Shuo) (se retira) aux portes aux chevaux dorés<sup>54</sup>  
 Le premier servit, mais sans avoir d'associés,  
 Le second se retira du monde, mais sans se retirer du bruit.

王 喬 飛 鳧 鳥  
 東 方 金 馬 門  
 從 宦 非 宦 侶  
 避 世 非 避 喧<sup>55</sup>

La position de Shen Yue, définie dans ce poème, reprend celle qui est exprimée dans l'*Histoire des Song*. Ce n'est pas en se cachant, donc en éliminant toute trace que l'on atteindra la véritable réclusion. Ces explications sur la réclusion seront complétées par le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*, dans laquelle le "faubourg 郊" joue un rôle central. *jiao* 郊, "banlieue" ou "faubourgs" est ainsi expliqué par Séraphin Couvreur<sup>56</sup>: la ville comme telle (*cheng* 城) est encerclée d'un mur; à l'extérieur de celle-ci il y a un espace qui est lui aussi encerclé d'un mur, c'est le *jiao* 郊. C'est donc l'espace entre les deux murs. Les faubourgs ne signifient pas la réclusion totale, mais une solution de demi-mesure; les faubourgs sont à mi-chemin entre la capitale et les immensités désertiques. Ce choix montre un lieu mitoyen qui n'est pas éloigné de l'activité des marchés, d'où l'hésitation et le conflit dans l'existence de Shen Yue entre la vie publique et le retrait pur et simple, loin de tout. Les deux *fu*, ainsi que celui de Pan Yue, ont dans leurs titres, le caractère *ju* 居 qui signifie "habiter", "résider" ou "résidence". Il indique que c'est l'endroit choisi pour habiter. Une telle explication montre que le lieu a toujours été important dans le *fu* depuis ses débuts: que ce soit le voyage extatique de Qu Yuan sous les Royaumes Combattants, la description de la situation spatiale des édifices impériaux

---

p.109. Fils héritier du roi Ling (r.571-544) de Zhou, qui, après avoir été déshérité, vécut en ermite sur le mont Song et on disait qu'il volait sur une grue. On retrouve des allusion à cette histoire dans le vers 175 du *Fu de la capitale de l'Ouest* de Ban Gu ainsi qu'au vers 75 du *Fu sur la promenade sur le mont Tiantai* de Sun Chuo.

<sup>54</sup>-Il s'agit du palais de l'empereur.

<sup>55</sup>-WX 30, p.426. Ce poème est traduit par von Zach, pp.558-559.

<sup>56</sup>-Séraphin Couvreur, *Dictionnaire classique de la langue chinoise*, Taibei, Taichung, 1890, réimpression 1966, p.950.

(avec Yang Xiong) sous les Han, l'observation d'un paysage du haut d'une tour (avec Wang Can), ou enfin la localisation des endroits de prédilection pour les poètes des Six Dynasties, comme Shen Yue et Xie Lingyun. Alors que Shen Yue cherche la quiétude de la campagne, Xie Lingyun de son côté préfère la montagne, l'endroit par excellence pour la méditation.<sup>57</sup>

D'après Kamitsuka Yoshiko, Shen Yue a voulu légitimer sa position de fonctionnaire et l'accorder avec sa tendance à la réclusion.<sup>58</sup> Pour Kamitsuka, le problème entre la vie de fonctionnaire et la réclusion a donc été résolu par Shen Yue. Dans *l'Histoire des Song*, Shen Yue présente une vision de la réclusion qui s'apparente à celle de Dong Zhongshu, mais dans son *fu*, il révisera cette position. Si elle apparaît comme résolue et claire dans *l'Histoire des Song*, l'auteur de cette thèse pense qu'elle ne l'est pas complètement dans le *Fu sur la résidence dans les faubourgs*. Un examen de ce *fu* montrera en quoi consiste la réclusion de Shen Yue.

**b) La réclusion telle qu'exprimée dans le *Fu sur la résidence dans les faubourgs***  
**i-Allusions à des personnages confirmant sa position**

Shen Yue se sert des descriptions dont il a été question dans la section 3.2 afin de décrire les particularités de l'endroit qu'il a choisi pour habiter. Certaines séquences narratives s'ajoutent aux descriptions. Ces séquences concernent l'histoire des Six Dynasties, mais aussi certains épisodes de l'histoire de sa famille ainsi que la narration de son propre cheminement. Les narrations concourent à désigner l'endroit que Shen Yue a choisi pour son retrait et les circonstances ainsi que les motivations qui l'ont poussé à le faire. Les personnages de l'antiquité

---

<sup>57</sup>-Paul Démiéville a fait une étude intéressante de la montagne dans la littérature chinoise et Xie Lingyun représente pour lui, un point de repère important dans le développement de la montagne dans le goût artistique et littéraire. Il déclare: "C'est avec Sie Ling-yun (Xie Lingyun) que la poésie de montagne atteint un degré d'élévation et de raffinement qu'on ne trouve chez aucun de ses prédécesseurs."

<sup>58</sup>-Kamitsuka, op.cit., p. 113.

évoqués dans quelques courtes narrations concourent également à montrer et à préciser la pensée de Shen Yue concernant la réclusion en présentant différentes facettes des vertus des personnages qu'il associe à la réclusion. Shen Yue a tout d'abord voulu apporter indirectement une réponse à Xie Lingyun en justifiant sa position. Shen Yue a remplacé le mot *shan* 山 "montagne", du titre de son *fu* par le mot 郊 "faubourgs". Dès la partie descriptive cependant, Shen Yue donne un aperçu qui sera poursuivi dans les séquences narratives. Regardons d'abord deux vers qui sont situés au milieu de la section descriptive. Les deux grands propriétaires de *latifundia* cités aux vers 173-174 ont des domaines immenses. Ces vers sont placés au milieu de la section descriptive et divisent le texte en deux parties parallèles décrivant ce que Shen Yue a sous les yeux et qui s'avère être plus modeste que les grands domaines de ces personnages. Shen Yue met l'accent sur le contraste qui existe entre son domaine et les grands *latifundiae* de personnages illustres. Ce sont Li Heng 李衡(IIIe s.) et Shi Chong 石崇(249-300). Ces personnages ont possédé de grands domaines sous les Six Dynasties. Li Heng a possédé des milliers d'orangers et Shi Chong a bâti un grand domaine rempli de cyprès pour prendre sa retraite après vingt-cinq années de fonctionnariat.<sup>59</sup> Les désirs de Shen Yue<sup>60</sup> sont beaucoup plus modestes. Ces personnages servent donc à indiquer que Shen Yue désire l'opposé, c'est-à-dire son propre domaine, si petit soit-il. Shen Yue aspire à une réclusion dans la simplicité de la nature et non sur de grands domaines, sur le modèle de ces personnages. C'est donc par contraste qu'il nous indique sa position.

En plus de ces deux allusions à des personnages historiques des Six Dynasties insérées dans la partie descriptive, Shen Yue exprime dans certaines

<sup>59</sup>-Pour plus de détails, voir les vers 173-174 au chapitre 4 et les notes correspondantes.

<sup>60</sup>-Les Jin de l'Ouest(266-316) sont la dernière dynastie à diriger une Chine unifiée. Entre la fin de cette dynastie et le début de la dynastie des Sui( 589), la Chine demeurera divisée. Li Heng a vécu sous les Trois Royaumes(220-266) et Shi Chong(249-300) a vécu sous les Jin de l'Ouest, donc à des périodes de relative stabilité où il était encore possible d'exploiter de grands domaines.

séquences narratives sa conception de la réclusion, dans lesquelles il y a plusieurs allusions historiques qui fonctionnent de la même manière que les deux personnages que nous venons de voir. Ce sont les suivantes:

1-16: introduction et ébauche des désirs de réclusion;  
61-76: rêves de réclusion;  
112-132: rêves d'une réclusion modeste;  
398-416: expression finale des désirs de réclusion.

Ces sections montrent qu'il y a récurrence de la même idée de réclusion à travers le poème. Dans les trois premières séquences, des personnages viennent confirmer la position de Shen Yue. Les personnages présentés dans les vers 1-16 sont, contrairement aux premiers, connus pour leur simplicité. Shen Yue est très préoccupé par cet aspect qui définit sa position face au retrait. Voici le premier

extrait:

1-10:

Seul l'homme accompli peut limiter sa subjectivité

Et oublier et lui-même et les autres.

A partir des gens moyens jusqu'aux gens du commun,

Tous doivent réaliser leur propre nature en établissant un champ d'action.

Les bêtes profitent de leurs cavernes et ensuite vont poursuivre leurs proies,  
les oiseaux, en premier, font leurs nids et ensuite vont voltiger.

Le hameau de Chen est sans ressources mais ses mérites sont grands,

La demeure de Ying est vide mais sa vertu est éclatante,

Qiao a déployé son sens de l'humanité à Dong Li,

Feng a rendu sa trace difficile (à trouver) à la montagne de la digue de l'ouest.

11-16:

En vérité, les aspirations de peu d'envergure de ma propre personne

N'amènent pas de grands projets pour planifier le monde;

Je pense me reposer dans les forêts et me rabattre sur moi-même,

Et je veux aussi trouver le repos dans l'eau en gardant mes écailles serrées.

Ainsi, je n'ai pas de goûts pour le grand et le brillant,

Et n'ai pas de désir pour la prospérité et l'ostentatoire.

Après avoir dit que tous les êtres doivent suivre leur propre nature, et avoir donné un exemple tiré de la nature ( animaux et oiseaux), Shen Yue énumère quatre personnages: Chen Zhongzi, Yan Ying, Gongsun Qiao et Gao Feng. Tous ont en commun la même caractéristique qui est d'avoir atteint leur vraie nature, ils ont agi en conformité avec leur nature. Shen Yue utilise un terme qui vient du *xuanxue*:

"obtenir sa propre nature 得性". Voici un aperçu des accomplissements de ces personnages, dont les faits et gestes sont éclairés par les allusions auxquelles ils renvoient:

1° Chen Zhongzi (4ième s. av.J.C.) est cité dans le *Mencius* : en considérant que son frère avait acquis sa fortune par des moyens peu honnêtes, il ne voulut pas habiter chez lui. Il émigra avec sa femme dans l'Etat de Chu et vécut dans la frugalité toute sa vie.

2° Yan Ying: ce qu'on sait de lui est raconté dans les *Mémoires Historiques* 史記; il fut ministre du duc de Qi (un des Etats importants et en pleine expansion à l'époque des Printemps et des Automnes) et fut aussi renommé pour sa frugalité.

3° Gong Sunqiao, mort en -522 dont l'histoire est racontée dans les *Entretiens* de Confucius, fut ministre de l'Etat de Zheng et vécut dans le quartier de l'est; ce personnage n'est pas spécialement renommé pour sa frugalité, mais il avait une attitude simple qui le rapproche des trois autres personnages.

4° Gao Feng, (1er s. de notre ère), dont l'histoire est racontée dans l'*Histoire des Han Postérieurs* 後漢書 fut shamanes d'une famille rurale; autodidacte, il devint lettré et enseigna à la colline de la digue de l'ouest. Même s'il habita cet endroit peu connu et retiré, ses mérites furent grands et sa renommée rayonna à partir de cet endroit reculé. Dans ces quatre vers, Shen Yue a opposé à un personnage renommé l'endroit retiré où il habita. Après avoir parlé de ces quatre personnages, Shen Yue exprime ses sentiments en disant que lui n'a pas non plus "de désirs pour la prospérité et l'ostentatoire" et qu'il ne choisira pas un lieu très en vue, il s'associe à la simplicité de ces personnages, qui tout en occupant des postes élevés (dont deux sont ministres), sont restés simples. Ces personnages confirment la position de Shen Yue qui habite en retrait de la ville, mais tout en étant lié à celle-ci. Les deux aspects, l'aspect officiel et le marginal, sont présents.

La deuxième séquence mentionnée plus haut, les vers 61-76, parle de rêves de réclusion mais aussi de la réaffirmation du fait qu'il est important de suivre sa propre nature. Ici, la position de Shen Yue comporte une ambivalence qui vient des personnages cités et qui se répercute jusque dans ses sentiments:

"M'imprégnant de la ferme résolution de toute ma vie,  
réellement, j'avais l'intention de voyager seul,  
Je pensais aux solitaires et j'en gardais fermement le souvenir,  
Je regardais donc vers les rives de l'est et y étendais mes pensées.  
Ma nature profonde est de me conformer aux choses,  
mais je suis vainement attaché par une bride à ce monde terrestre.  
Ying (Qu) soupirait souvent (en pensant à) "la ceinture de soie",  
Lu (Ji) utilisait des mots comme le "filet de l'univers".  
Mes affaires sont comme des eaux en crue mais non encore maîtrisées;  
mes aspirations sont tristes mais je manque de vivacité.  
Ma route va bientôt se terminer et elle est encore plus escarpée.  
Et mes sentiments, alors que le soleil couchant s'obscurcit, deviennent encore  
plus prononcés.  
Je prends soin de mon cœur comme d'une orchidée,  
Et combien immense est ce désir !  
Je chanterais "Retournerai-je à la maison?" mais je m'arrête, contraint.  
Je tourne la tête pour regarder les montagnes et les pics et je bats des mains."<sup>61</sup>

Le désir de réclusion revient dans cette section mais aussi la constatation du fait qu'il est attaché au monde des mortels. Au centre de cette séquence, deux personnages reviennent: il s'agit ici de Ying Qu 應璩 (190-252), le jeune frère de Ying Chang, un des sept maîtres de l'ère Jian An (196-220) et Lu Ji 陸機 (261-303), un des grands poètes des Jin. Le fragment du poème de Ying Qu (190-252), dont nous ne possédons plus le titre, est cité par Li Shan dans son commentaire à un poème de Xie Lingyun: " Sans vraiment en saisir les implications, je pris la ceinture de soie rouge et occupai trois charges successives. 不悟嗟朱絲, 三暑來相尋. "<sup>62</sup> La ceinture, en même temps qu'elle exerce un attrait, du moins au début, lorsqu'une charge est offerte à un lettré, est comme le filet de l'univers et enchaîne la personne qui se l'approprie, sans que celle-ci ne s'en rende compte. Le

<sup>61</sup>-LS 13 p.237.

<sup>62</sup>-WX 26 p.369.

poème de Xie Lingyun aide aussi à clarifier la pensée de Ying Qu; il s'agit d'un poème écrit lorsque celui-ci est en poste dans une commanderie, d'où il sort pour la première fois et qui s'intitule *Poème sur la première sortie hors de la commanderie*: 初去郡. Voici un extrait: "Je pris la ceinture de soie à l'ère Yuan Xing(402) et je la quittai à l'ère Jing Ping (423-424).索絲及元興解龜在景平."<sup>63</sup> Ici, le sens se précise, il s'agit de la ceinture de soie accompagnant le lettré tout au long de ses années de service.

Le vers 68 fait allusion à un poème de Lu Ji, *Poème écrit sur la route vers Loyang* 赴洛道中作詩: "Si quelqu'un me demandait: où allez-vous? (je répondrais) hélas, je suis enlacé dans le filet de l'univers. 借問子何之, 世網嬰吾身."<sup>64</sup> Lorsque le lettré réalise toutes les implications et les devoirs liés à cette vie de fonctionnaire, il est trop tard et il est alors pris dans "le filet de l'univers 世網". Mais, alors que le filet de l'univers s'impose à l'humain, la ceinture de soie conditionne toute l'existence du lettré. La ceinture de soie est donc un symbole, symbole de gloire, mais aussi d'enchaînement. Une fois acceptée, la ceinture de soie ne peut plus être rendue, de peur de déplaire à l'empereur, et celui qui l'a acceptée est pris dans le filet de l'univers.

Dans cet extrait, Shen Yue expose donc ses inquiétudes. L'ambivalence mentionnée plus haut indique qu'il est face à un choix, même s'il est vieux, "ses affaires" sont encore comme "des eaux en crues" car il occupe toujours un poste auprès de l'empereur.

La troisième séquence comprend les vers 117-132 et Shen Yue continue ici d'élaborer ses désirs de réclusion:

Eux, nobles fonctionnaires du temps passé,  
Rarement ils refoulaient leurs sentiments dans les collines et les cavernes;  
Comme les (terrasses) Rassemblées et Resplendissantes de Chu et de Zhao,

---

<sup>63</sup>-Ibid., p.369.

<sup>64</sup>-Id., p.364.



Chaque dépense extravagante essayant de surpasser l'autre:  
 Bâtissant de gros édifices sur l'avenue des Chameaux de Bronze,  
 Unissant leurs grosses portes à la Tour du Nord.  
 Ayant ouvert la lourde barre qui mène au magnifique gynécée,  
 Comment pourraient-ils être envahis par des touffes d'armoise?  
 La succession de (Sun Shu-)Ao se fit sur un territoire aride,  
 (Xiao) He se reposa sur un sol pauvre.  
 C'est en savourant les (paroles des)Sages du passé qu'on fait les mots  
 Assurément, c'est ce qui réjouit mon cœur.  
 Je ne désire pas le pouvoir des marchés des villes.  
 Comment pourrais-je trouver la renommée dans un abattoir?  
 J'ai bâti ma maison en chantant "le sans bruit et le sans corps".  
 Je suis chanceux de pouvoir me couvrir du vent et du gel.

Ici, Shen Yue recule au temps des Royaumes Combattants, qu'il voit comme une sorte d'âge d'or. Après avoir parlé des fonctionnaires de l'antiquité qui vivaient dans l'abondance en faisant des dépenses aussi extravagantes que celles qui ont été encourues pour l'édification des terrasses de Chu et de Zhao, il reprend la même idée qu'avec les personnages de la première séquence, qui étaient renommés pour leur simplicité. Ces deux personnages tirés de l'antiquité cette fois-ci sont mentionnés aux vers 125-126 et ils confirment la position de Shen Yue. Lorsque son père mourut, le fils de Sun Shu'ao préféra choisir un terrain pauvre à celui que lui offrait l'empereur; quant à Xiao He, il vécut éloigné de la capitale, même s'il fut ministre de l'empereur. Shen Yue s'identifie à des personnages de l'antiquité qui ont fait comme lui: ils occupèrent des postes importants, et habitèrent sur des terres éloignées et sans grand attrait. Quant à la phrase "Je ne désire pas le pouvoir des villes et des marchés", elle est affirmée à la suite de la mention de deux grands personnages, dont la mention a pour but de renforcer le choix qu'a fait Shen Yue, ce qui lui permet d'affirmer sa position avec encore plus de force par voie de contraste. De quel genre de pouvoir s'agit-il? La biographie de Sun Shu'ao au chapitre 119 des *Mémoires Historiques* explique la position de ce personnage.<sup>65</sup> A

---

<sup>65</sup>-Dans ce chapitre, il est raconté que Sun Shu'ao fut nommé premier ministre de l'État de Chu (vers 600 avant notre ère). Le roi ayant remplacé la monnaie par une monnaie plus lourde, le peuple protesta en ne travaillant plus. Le roi lui demanda de rétablir la situation, ce qu'il fit rapidement, redonnant son activité au marché.

la suite de ce récit, le grand historien (Sima Qian) commente: "Sun Shu'ao ne prononça qu'un mot, et le marché de Ying( la capitale de l'Etat de Chu) revint à la normale 孫叔敖出一言, 郢市復. "<sup>66</sup> Cet épisode vient préciser le mot "marché" utilisé dans le texte et permet de voir que Sun Shu'ao a un grand pouvoir sur la place du marché. Ce ministre quoique capable et talentueux, vécut une existence modeste. Trois fois, il fut démis de ses fonctions de premier ministre, et savait que ce n'était pas à cause d'une négligence de sa part; trois fois, il fut appointé premier ministre, et il était convaincu que c'était à cause de ses talents naturels.<sup>67</sup> Ce personnage s'est donc illustré en trouvant une solution rapide au problème, et les deux qualités de personnage efficace et modeste intéressent Shen Yue également. Le *Classique de maître Lie* contribue encore à clarifier le texte en expliquant l'expression "territoire pauvre". Dans cet ouvrage, on mentionne la succession de Sun Shu'ao. <sup>68</sup> Le texte raconte que lorsque le roi voulut enfiéffer son fils, celui-ci protesta et réclama un terrain pauvre, la colline de Qin 寢丘, suivant ainsi les conseils de son père; il sera plus facile, disait son père, de conserver longtemps un terrain pauvre qu'une terre riche qui exciterait les convoitises de l'entourage. L'allusion est double: il y a le marché et le terrain pauvre qui, tous les deux, mettent en valeur la modération et les vertus de ce grand personnage. Les lieux évoqués sont primordiaux et indiquent la position adoptée dans ce *fu*; de plus, les objets et les lieux choisis définissent et précisent aussi la position de Shen Yue qui en arrive à clarifier sa position en parlant de grands personnages: Sun et Xiao ont vécus retirés, sur des terrains éloignés, mais ont tous occupés des postes importants. Shen Yue fait de même mais choisit le lieu mitoyen

---

<sup>66</sup>-Id.,p.3103. Ce texte est traduit par Burton Watson, *Records of the Grand Historian of China ; Translated from the Shih chi of Ssu-ma Ch'ien*, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1961, pp.413-414.

<sup>67</sup>-Ibid., p.3100.

<sup>68</sup>-*Classique de maître Lie*, p.16. Il y a aussi les *Printemps et Automnes de maître Lu*, le HHS 37 et le HNZ 18 qui racontent cette histoire de la succession de Sun Shu'ao. C'est donc un personnage très connu de l'antiquité qu'il s'agit ici.

des faubourgs. C'est donc une personne rusée et futée que ce Shen Yue, lui qui a réussi à survivre à plusieurs dynasties (ce furent des dynasties plutôt courtes) alors que bon nombre de ses amis, comme nous l'avons vu, succombèrent dans les intrigues de ces temps troublés. Il peut ainsi allier les avantages de la réclusion et de la ville.

Ces personnages ont accompli certaines actions pour lesquelles ils sont renommés. Mais Shen Yue met surtout l'accent sur les qualités de simplicité que ces personnages possèdent. A la lumière de ces explications qui parlent surtout du narratif, il est possible de replacer la séquence centrale descriptive dans son contexte narratif et de montrer que c'est finalement la description du *jiao*, l'endroit choisi par Shen Yue pour établir son domicile, choix qui découle de sa position mitoyenne de semi-érémisme, que ces personnages viennent confirmer et justifier.

### ii-*Xuanxue*

Le nouvel horizon épistémique, loin de s'estomper avec les Jin de l'Est, s'est poursuivi et a continué d'être au coeur même de l'expression des poètes qui suivirent. Shen Yue affirme cette vision ontologique dès le début de son *fu*:

Il n'y a que l'homme accompli qui peut limiter sa subjectivité  
et oublier et lui-même et les autres.  
A partir des gens moyens jusqu'aux stupides,  
Tous doivent réaliser leur nature innée en établissant un champ d'action.  
Les bêtes profitent de leurs cavernes et ensuite courent après leurs proies,  
les oiseaux, en premier, font leurs nids et ensuite vont voltiger.

Ces premiers vers du *fu* confirment la volonté de la part de Shen Yue de donner le ton à tout le texte avec des éléments importants du Daoïsme: 1- le fait de s'oublier soi-même dans le grand tout de l'univers (*tai ji* 太極) et 2- le principe que tous (les êtres, les bêtes et les objets) doivent suivre leur vraie nature (*de xing* 得性). Ces deux expressions sont primordiales dans le *fu* de Shen Yue. Shen Yue fait même un parallèle avec la nature et les animaux qui s'y promènent en

montrant qu'ils agissent selon leur nature. <sup>69</sup> Shen Yue précise aux vers 206-207 que les poissons ne cherchent pas à vivre ailleurs; c'est la caractéristique des animaux migrateurs de le faire mais pas des poissons; ils se contentent de l'étang du domaine de Shen Yue<sup>70</sup> et ils "suivent leur propre nature 得性". Shen Yue passe ensuite aux humains. Peu importe comment il entend y arriver, tous les êtres humains doivent essayer de réaliser leur propre nature. Le sage a réussi à le faire, mais des gens moyens jusqu'aux stupides, tous doivent essayer d'y arriver.

C'est en atteignant sa propre nature (vers 4) que l'homme deviendra un "homme accompli". C'est ce que Shen Yue veut faire ici en se retirant dans les faubourgs. Il a mené une vie officielle très active mais cela n'est pas assez pour lui. Atteindre sa propre nature signifie oublier ce qui ne correspond pas à sa nature. Shin Un Chol commente le sens de *wang* 忘 "oublier" tel qu'expliqué par Guo Xiang au sujet du chapitre *Shan Xing* 繕性 *Corriger la nature* (chapitre 16) du *Zhuang Zi*. Voici tout d'abord l'explication de Guo Xiang: "Sois tranquille et calme, et alors ton intelligence ne sera pas agitée, ta nature innée ne sera pas perdue 恬靜而後知不蕩. 知不蕩而性不失也."<sup>71</sup> Voici l'explication que Shin apporte:

Etre tranquille signifie oublier tous les éléments extérieurs (*wai wu*) qui ne font pas partie du *xing* (nature) d'une personne donnée. L'emploi fréquent de *wang* 忘 ("oublier") dans son commentaire suggère l'élimination de l'affinité avec le *wai-wu* (ce qui est extérieur aux êtres). Voilà comment un homme parfait au sens daoïste vit harmonieusement avec toutes les choses qui existent dans le monde."<sup>72</sup>

<sup>69</sup>-Ces références aux animaux et au monde de la nature reviennent à plusieurs endroits dans le *fu*, notamment: aux vers.5:les bêtes, v.6:les oiseaux, v.14:repos près de l'eau, v.15: se reposer dans les forêts, v.206:poissons, v.207:poissons, v.414:bêtes.

<sup>70</sup>-D.Frodham dans "*The Origins of Chinese Nature Poetry*", AM(1960), p.98 ajoute ceci: "*Landscape was not just a symbol for the Tao-the term was at this period as much a Buddhist as a Taoist expression-it is the Tao itself.*" C'est ici la même chose pour les animaux et autres objets de la nature, c'est le Dao lui-même.

<sup>71</sup>-Cité et traduit dans Shin, Un Chol, *Kuo Hsiang, a Rationalist Taoist*, thèse non-publiée de l'Université de Minnesota, 1976, p.103.

<sup>72</sup>-Id.p.104.

*Wai wu* 外物 ce sont les "objets extérieurs" à la personne qui parle, ou "objets de la nature". Ce commentaire de Shin confirme précisément le sens que Shen Yue donne à *wang* "oublier", au vers 4 du *fu*. Il veut oublier tout ce qui ne correspond pas à sa nature innée, et cela peut aussi inclure des lieux comme la ville, qui, pour Shen Yue, présente un problème, il ne veut pas y être trop souvent tout en gardant ses charges auprès de l'empereur. Shen Yue écarte aussi la montagne profonde et retirée, c'est aussi un lieu qui ne correspond pas à ses aspirations, donc à sa nature.

D'autres éléments font aussi partie du *xuanxue*, comme les voyages, thème qui revient si fréquemment dans le *fu* depuis ses origines. Shen Yue raconte son voyage, comme Qu Yuan l'a fait jadis, aux vers 317-332:

Je regarde à nouveau vers les confins du nord-est,  
 J'aperçois une haute résidence sur ce col;  
 Même si elle est confondue jusqu'à ne pas laisser de démarcations  
 En réalité, à travers les enseignements des anciens, elle peut être maintenue.  
 Au début, avalant des vapeurs rougeâtres et crachant le brouillard,  
 À la fin, je m'élève jusqu'au firmament et mon ombre est renversée.  
 Je conduis ma voiture sur le sentier courbé de la vapeur de l'arc-en-ciel  
 Qui flotte dans le long cours du fleuve céleste.  
 Pointant l'Etang Céleste, je m'y repose un peu,  
 Et apercevant la Terrasse de Jade, je galope librement dans les hauteurs.  
 Ce ne sont pas des propos allègres afin de me louer,  
 (Mais) j'espère que je serai invité dans le monde des esprits.  
 Il n'y a que le pic du mont Zhong retiré et solitaire  
 Qui annonce la ville impériale et se dresse, altier.  
 En effet, ce qui est respecté par ceux qui recherchent les grades  
 Est rempli du vent et de la pluie qui crachent l'humidité.

Dans cette section, Shen Yue accomplit un voyage dans lequel il s'imagine volant dans les airs au-dessus de la capitale. Cela, Xie Lingyun ne l'a pas fait dans son *fu* et il faut aller voir un autre poète des Six Dynasties pour trouver un traitement semblable. Il s'agit de Sun Chuo 孫綽(314-371) qui, dans son *Fu sur la promenade sur le mont Tiantai* 遊天台山賦,<sup>73</sup> commence par décrire les

<sup>73</sup>-WX 11, p.146-149. La traduction la plus récente est celle de David Knechtges, *Wen Xuan*, op.cit., tome II, pp.242-253.

montagnes entourant le mont Tiantai (la Terrasse Céleste), puis s'imaginer survolant cette chaîne. Il s'agit donc d'une transformation du voyage shamanique de Qu Yuan à travers une optique qui est bien des Six Dynasties et qui se rattache au *xuanxue*. En voici un court extrait, tiré de l'introduction en prose: "Si on n'abandonne pas le monde afin de se familiariser avec le *dao*, et qu'on n'abandonne pas les grains pour les champignons sauvages, comment peut-on alors faire de la lévitation et résider là? 非夫遺世翫道絕粒茹芝者烏能輕舉而宅之?"<sup>74</sup> Shen Yue fait la même chose, mais au lieu de survoler les montagnes du Tiantai, il survole la capitale, Jiankang. Les techniques de lévitation auxquelles réfère Sun Chuo sont indiquées par l'expression *qingju* 輕舉 qui signifie littéralement "se soulever légèrement". Elles sont daoïstes. Ces techniques sont expliquées dans le *Maître qui embrasse la simplicité* 抱朴子 (*Baopu Zi*),<sup>75</sup> un ouvrage daoïste de Ge Hong 葛洪 (vers 280-vers 340) datant des Six Dynasties et qui visent à alléger le corps afin qu'il puisse flotter. Shen Yue a donc fait de même, mais, une fois son voyage terminé, il ne voit soudain devant lui que le pic du mont Zhong, près de la ville impériale revenant ainsi à la réalité du paysage qu'il a devant lui. Cette envolée dans le style de Sun Chuo montre la préoccupation de Shen Yue pour présenter dans son *fu* une modification du voyage shamanique, vu que celui-ci fait partie des prototypes de ce genre mais fut revu à travers l'horizon épistémique des Six Dynasties. Son traitement diffère de celui de Sun Chuo. Celui-ci entre dans l'univers dao-bouddhiste à la fin de son *fu*. Shen

<sup>74</sup>-Ibid., p.147; le commentaire de Li Shan cite les *Biographies légendaires des Immortels taoïstes de l'antiquité* 列仙傳, attribuées à Liu Xiang (-77--6). Dans la première biographie, Chi Songzi (maître Pin Rouge) faisait souvent des voyages célestes et rendait visite à la reine mère de l'ouest et il montait et descendait en suivant le vent et la pluie et fut plus tard appelé le maître de la pluie. Ces biographies ont été traduites par Max Kaltenmark, *Le Lie-Sien Tchouan* (Liexian zhuan), Paris, Institut des Hautes Études Chinoises, 1987.

<sup>75</sup>-Pour une discussion de ce traité, voir entre autres Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme des origines au XIVe siècle*, Paris, Cerf, 1991, pp.85-96.

Yue, au contraire, revient à la réalité du paysage, ce voyage n'étant qu'un court arrêt dans son *fu*. Ceci symbolise ses attachements au monde officiel.

Sun Chuo associe l'assimilation de ces techniques au fait de se retirer du monde, de façon à pouvoir se familiariser avec le *dao*. En ce sens, son optique rejoint celle de Shen Yue. On peut alors comprendre que, de la même façon, Shen Yue ait voulu concilier ses désirs de réclusion avec ces techniques, reflétée dans le passage que nous venons de voir. Comme il s'agit d'un univers dao-bouddhiste, c'est de ce second élément qu'il sera maintenant question.

### iii-Bouddhisme

Il est presque impossible de passer sous silence cet important phénomène et d'autant plus que le *Fu sur la résidence dans les faubourgs* comprend des sections qui en parlent. Essayer de comprendre l'univers des intellectuels lettrés des Six Dynasties sans parler du Bouddhisme serait une entreprise vouée à l'échec. A l'époque de Shen Yue, l'empereur Wu des Liang s'était converti au bouddhisme et son entourage immédiat, duquel faisait partie Shen Yue, en était certainement imprégné.

A.F.Wright divise la période d'introduction du bouddhisme en deux temps: préparation (65-317) et domestication (317-589). Eric Zürcher s'est concentré sur la dernière: "Dans le troisième quart du IVe siècle, les éléments bouddhiques ont commencé à être une caractéristique régulière de la vie de la cour à Jian Kang...".<sup>76</sup> Il mentionne que c'est à peu près à la même époque que le Bouddhisme obtint officiellement ses lettres de noblesse en Chine: en 381 l'empereur, pour la première fois, accepta officiellement la doctrine bouddhiste.<sup>77</sup> C'est cette deuxième phase qui sera retenue ici car c'est à cette période que fut écrit le *fu* de Shen Yue. C'est

---

<sup>76</sup>-Eric Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, Leiden , Brill, 1959,p.149.

<sup>77</sup>-Ibid.p.151.

donc d'un bouddhisme lié aux activités de la cour qu'il s'agit ici. Ecrire des *fu* pénétrés par cette philosophie était devenu courant. Revenons un peu en arrière: l'année 317 est à mentionner comme particulièrement importante: c'est alors que tomba Luoyang (la capitale des Jin de l'ouest) sous la pression des barbares venus du nord. Les Chinois émigrèrent alors au sud du Yangzi. Voici comment François Houang résume la situation:

Dans le sud, où se replièrent les élites aristocratiques et intellectuelles du nord, le bouddhisme se propagea beaucoup plus lentement. Mais il pénétra plus profondément dans les milieux de lettrés, las du confucianisme et gagnés aux idées de Lao-Tseu (Laozi) et de Tchouang-tseu (Zhuangzi).<sup>78</sup>

Le milieu dans lequel prospéra le bouddhisme fut donc un milieu aristocratique, assez circonscrit et sa maturation se fit lentement. Mais se propageant lentement, il put ainsi pénétrer plus profondément les couches sociales supérieures. Shen Yue est au coeur de ces changements. Cette lenteur permit à un syncrétisme de prendre forme entre le daoïsme et le bouddhisme. Il est souvent difficile de tracer une ligne de démarcation précise entre ces deux doctrines. Si à certains moments, il est possible de les distinguer, à d'autres, il est impossible de le faire.

Voici comment Eric Zürcher évalue cette importance:

Les études sur l'obscur demeurèrent la principale façon de penser parmi les lettrés nobles durant toute la période...Non sans raison: le *xuanxue* (玄學) apparaît comme essentiellement être une philosophie ( et dans plusieurs cas, le passe-temps intellectuel) d'une classe aristocratique raffinée, dont les intérêts sont passés des préoccupations pratiques de la vie de tous les jours au monde des phénomènes gnostiques et ontologiques. ...La popularité de "tels propos sur la vacuité et le non-être" fut un facteur de la plus grande importance dans le développement du Bouddhisme de cour. <sup>79</sup>

---

<sup>78</sup>-François Houang, *Le bouddhisme de l'Inde à la Chine*, Paris, Fayard, 1963, p.65.

<sup>79</sup>-Eric Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, op.cit., p.46.



C'est ainsi qu'un syncrétisme se produisit entre les deux doctrines, résultat de discussions entre lettrés et membres des classes aisées. Des poèmes comme le *fu* de Shen Yue ou celui de Xie Lingyun présentent ce syncrétisme.

Le *Fu sur la résidence dans les faubourgs* comprend cependant certains éléments spécifiquement bouddhiques aux vers 378 à 385:

Avec respect, je considère:  
 Le chemin vers la Vacuité est distant et lointain  
 Les traces du (Bouddha) sont éloignées et distantes.  
 Je pense qu'il y a des tourbillons effrayants  
 Et moi-même ne suis qu'un amas de bulles.  
 Je retourne vers le chariot merveilleux du Véhicule Unique  
 Et je m'initie à la Porte Mystérieuse du *Trividya*.  
 J'espère me vider l'esprit et me défaire de tous les liens  
 Je dois éviter les hommes pour ensuite avoir l'esprit ouvert.

Le fait de se retirer des affaires en évitant les hommes, c'est-à-dire la présence humaine, est recommandé par le bouddhisme. Quatre éléments de cette doctrine sont présents dans cet extrait, complétés par un cinquième, l'aristocrate Vimalakirti. 1°-Un des concepts les plus importants est la "Vacuité" (en chinois *kong* 空, en sanskrit *śūnyā*), qui signifie "vide", "vacant" ou encore "non-existence". Le *Soutra de l'Enseignement de Vimalakīrti* (en chinois *Weimojie suo shuo jing* 維摩詰所說經)<sup>80</sup> définit encore mieux ce terme de Vacuité et c'est un des textes qui ont le plus influencé les lettrés des Six Dynasties. Le vers 385 : "à plus forte raison ils regardent vers la Vacuité comme un moyen de montrer leurs caractéristiques" mentionne la Vacuité comme moyen pour que les objets extérieurs ne soient plus un obstacle pour que quelqu'un atteigne sa vraie nature. Ceci permet de relier le bouddhisme au *xuanxue* et de réaliser qu'il s'agit ici d'un syncrétisme.

---

<sup>80</sup>-Le texte lui-même fut composé au premier siècle de notre ère et l'original sanskrit est aujourd'hui perdu. Il n'existe aujourd'hui que des versions tibétaines et chinoises. Quant aux traductions chinoises, il existe entre autres celle de Dharmarakṣa, Kumarajiva (350-409) et celle de Xuan Zang (600-664), qui sont parmi les plus connues.

Le concept de Vacuité, un des trois moyens menant au *nirvana* <sup>81</sup> 滅, est très important dans ce soutra. Mais le concept de Vacuité semble avoir été privilégié par les poètes des Six Dynasties et particulièrement par Shen Yue car ce terme revient à plusieurs reprises dans son *fu*, en outre il s'en sert pour résoudre son dilemme. La "Vacuité" est un concept fondamental du bouddhisme mahayaniste et c'est ce bouddhisme avec lequel Shen Yue a été en contact.<sup>82</sup> Il espère se défaire de tous ses liens, mais il est lié par le filet de l'univers. C'est donc pour lui un idéal à atteindre.

2°-Shen Yue compare son corps à un "amas de bulles". Le corps humain y est vu comme quelque chose de périssable, auquel il ne faut pas s'attacher, et pourtant Shen Yue a de la difficulté à se détacher des obligations qui rappellent la ceinture de soie rouge. Un extrait du soutra permet d'éclairer cette allusion:

Ce corps est comme un amas de bulles, on ne peut le saisir du bout des doigts...il est comme un bananier, dont le centre est vide; ...il est comme un rêve, formé de fausses visions; il est comme une ombre, et il n'est qu'une apparence...<sup>83</sup>

是身如聚沫不可撮摩 ...是身如芭蕉中無有堅 ...  
是身如夢爲虛妄見 .是身如影從業緣現.

Sans reprendre tous ces termes du soutra, car l'énumération est longue, cet extrait est suffisant pour expliquer la fragilité du corps. En voici un autre extrait :

Ainsi Vimalakirti apparut dans un corps malade afin de recevoir et d'expliquer le *Dharma* <sup>84</sup>, en disant: 'Vertueux, le corps humain est non-permanent; il n'est pas durable; il se dégradera et, alors, on ne peut s'y fier. Il cause des anxiétés et des souffrances, étant affecté par toutes sortes de choses. Vertueux, tous les hommes de sens ne se fient pas à ce corps qui est comme un amas de bulles, qui est intangible. Il est comme une

<sup>81</sup>-Charles Luk, *The Vimalakīrti Nirdeśa sūtra*, op.cit., p.149 explique ainsi le nirvana: "Complete extinction of individual existence, cessation of rebirth and entry into bliss" . Les deux autres moyens étant l'absence de forme 無相 et le troisième la non-activité 無作 .

<sup>82</sup>-Le concept de "Vacuité" est exposé dans deux textes principaux, le *Soutra de l'Enseignement de Vimalakīrti* et le *Soutra sur l'Enseignement de la Sagesse* .

<sup>83</sup>-Taishō 14.539B. Ce texte est aussi traduit par C.Luk, op.cit., p.18.

<sup>84</sup>-Le *Dharma*, c'est la loi du Bouddha.

bulle et ne dure pas longtemps. Il est comme une flamme et c'est le produit de la soif d'amour...<sup>85</sup>

維摩詰因以身疾廣維說法。諸仁者。是身無常無病。強無力無堅。速朽之法不可信也。爲苦爲惱衆病所集。諸仁者。如此身明智者所不怙。是身如聚沫。不可撮摩。是身如泡不得久立。是身如炎從渴愛生。

Le corps est donc quelque chose qu'il ne faut pas valoriser car il y a d'autres réalités qui vont au-delà des apparences de ce corps. Heinrich Dumoulin explique que tout ce qui existe est toujours vide et que tout ce qui peut être nommé est vide et égal.<sup>86</sup> Le corps ne vaut donc pas plus que tout ce qui l'entoure. Il est vide lui aussi. Shen Yue confirme donc cette pensée que le corps est périssable et que le temps aura raison de lui, éliminant tout sur son passage. Ceci rejoint le temps qui passe tel qu'évoqué dans les sections historiques qui sont présentées à la section 3.6.

3°-Le "Véhicule unique". Le *Soutra du Lotus de la Vraie Foi* 妙法蓮華經, (en sanskrit le *Saddharmapuṇḍarīkasūtra*)<sup>87</sup> expose la doctrine du *Yi sheng* 一乘 ou "Véhicule Unique". Le "Véhicule unique" est un des termes clés de l'école du Grand Véhicule ou *Mahāyāna*. La doctrine du Véhicule Unique est expliquée de la façon suivante: afin que son disciple Sariputra comprenne qu'il n'y a qu'un Véhicule Unique et non trois comme il l'avait déjà proclamé, le Bouddha a recours à une parabole. A la suite de cette parabole, l'explication de ce concept sera donnée. Voici tout d'abord la parabole: Un homme très riche possédait une très

<sup>85</sup>-Le texte chinois est dans le *Taisho* 14, p.539 b. Ce texte a été traduit par Charles Luk, *The Vimalakīrti Nirdeśa Sūtra*, Boston, Shambala, 1990, pp.17-18.

<sup>86</sup>-Heinrich Dumoulin, *Zen Buddhism: a History*, vol.I: *India and China*, New-York, Macmillan, 1988, p.42.

<sup>87</sup>-Ce texte comprend une partie plus ancienne en vers, appelée *gatha* et une plus récente, en prose. A l'époque de Shen Yue, plusieurs versions existaient déjà de ce texte fondamental, dont la première du moine indo-scythe Dharmarakṣa(223-300) en 286 et une autre de Kumarajīva vers l'an 400 de notre ère. Il ne fait donc pas de doute que ce texte circulait en Chine à l'époque de Shen Yue et était un texte hautement apprécié chez les lettrés qui pratiquaient ce Bouddhisme de cour.

grande maison. Un jour, le feu prend alors que les enfants sont à l'intérieur en train de jouer. Il leur crie de sortir, les avertissant que la maison est en feu. Les enfants, ne connaissant pas les dangers du feu, ne sortent pas et continuent à jouer. Il réussit finalement à les faire sortir en leur promettant des chariots superbes tirés par des boeufs, des chèvres et des cerfs. Désirant essayer ces nouveaux jouets, ils finissent par sortir mais ne voient qu'un grand chariot tiré par un seul boeuf. Le Bouddha demande alors si le père devrait être accusé d'avoir trompé ses enfants, et Sariputra de répliquer par la négative car le père a utilisé un moyen (*fangbian* 方便) pour sauver ses enfants et qu'il était donc en droit de le faire. "Très bien, très bien!" répondit le Bouddha.<sup>88</sup> Et Bouddha en profite pour dire que le monde est une grande maison remplie des flammes de la passion. Lorsque l'enseignement du Bouddha leur est donné, les êtres ne comprennent pas toujours le sens de celui-ci et restent pris dans leurs passions.<sup>89</sup> De même, le Bouddha fait remarquer que lui aussi est très riche et qu'il peut utiliser plusieurs chariots pour amener les êtres humains sur le chemin de l'Illumination. C'est pourquoi il a été question de trois Véhicules. Le *Soutra du Lotus* est donc un autre texte important que Shen Yue tient à rappeler dans son *fu*. Si quelqu'un ne comprend pas tout d'un coup et de façon complète la doctrine, peu importe, car la révélation peut lui être faite de façon progressive et selon sa capacité de comprendre. Le Bouddhisme mahayaniste est donc ouvert à tous et non seulement aux moines. Mais ceux qui ne sont pas capables de comprendre tout de suite l'enseignement du Bouddha peuvent utiliser des moyens indirects, appelés les "trois véhicules". Shen Yue a donc plusieurs avenues qui s'offrent à lui, mais ceci n'arrive pas à régler ses incertitudes. Cependant, l'espoir d'y arriver subsiste, et comme le bouddhisme indique

---

<sup>88</sup>-Cette parabole est racontée dans le *Soutra du Lotus de la Vraie Foi*, *Taishō* 9.12c-13b. La traduction est de Léon Hurvitz, op.cit., p.58-64.

<sup>89</sup>-Ibid., p.XI.

plusieurs avenues, cela aussi peut aider à comprendre l'attrait que ce mouvement philosophique et religieux eut sous les Six Dynasties.

4°-Le *san da* 三達 ou *trividya* expression expliquant les trois conceptions des conditions des mortels, à savoir:

- 1-que tout est non-permanent(*wu chang* 無常, en sanskrit *anitya*),
- 2- que tout est rempli de peines(*ku* 苦, en sanskrit *dukha*),
- 3-qu'il n'y a pas de soi(*wu wo* 無我 en sanskrit *anatman*).

C'est encore dans le *Sutra de l'enseignement de Vimalakīrti* que nous retrouvons mentionnée l'expression *san da*.<sup>90</sup> Voici un passage de ce soutra :

...ce (corps) peut être malade et dégoûtant, alors il faut aimer le corps du Bouddha. Comment en est-il ainsi? Le corps du Bouddha c'est le *Dharmakaya* (l'essence spirituelle du corps du Bouddha). Il est le résultat d'un mérite, une vertu et une sagesse incommensurable...les Six pouvoirs surnaturels et le Trividya...<sup>91</sup>

此可患厭當樂佛身。所以者何？佛身者即法身也。從無量功德智穢生...從六通生從三明...

Le corps du Bouddha apporte une solution en ce sens qu'il n'est plus sujet à la détérioration.<sup>92</sup> Il possède les Six Perfections<sup>93</sup> et le Trividya. Les êtres humains peuvent donc se servir du Bouddha comme modèle. Lorsque Shen Yue dit: "Je retourne vers le chariot merveilleux du Véhicule Unique, et je m'initie à la porte mystérieuse du *Trividya*"<sup>94</sup>, tout d'abord, il promulgue son désir d'adhérer au Grand Véhicule, qui est le Bouddhisme mahayaniste de son époque. Lorsqu'il

<sup>90</sup>-William Soothill et Lewis Hodous mentionnent que l'on emploie également l'expression *san ming*. Si on applique ces trois conceptions claires au Bouddha, on dira *san da* et si on les applique aux *arhats*, on utilisera plutôt l'expression *san ming*. C'est donc du Bouddha que Shen Yue veut ici parler.

<sup>91</sup>-Taisho 52 p.539. Traduit par Charles Luk, op.cit., p.18-19.

<sup>92</sup>-Les six pouvoirs surnaturels, qui mènent vers la cessation des renaissances.

<sup>93</sup>-Ces six pouvoirs sont "1°le regard divin;2°l'ouïe divine;3°la connaissance de la pensée de tous les êtres vivants;4° la connaissance de toutes les formes d'existences passées de soi et des autres;5° le pouvoir d'apparaître n'importe où avec une grande liberté;6°connaissance de la fin du courant sans fin des naissances et des mortalités." Ceci est expliqué par Charles Luk, op.cit., p.19.

<sup>94</sup>-LS 13, p. 241.

parle de la doctrine du *Trividya*, il dit au vers suivant (v.383): "j'espère me vider l'esprit et me défaire de tous les liens"; ceci rejoint la philosophie daoïste du *fei ji* 非己 "limitation de la subjectivité" mais le Bouddhisme a poussé encore plus loin les implications de cette doctrine. Le *Trividya* affirme clairement qu'il n'y a pas de soi. Tout en mentionnant ceci, Shen Yue a davantage une prédilection pour la figure de Vimalakīrti.

5°-Vimalakīrti, un notable de Vaiśālī n'est pas moine, mais un riche personnage et un notable dans sa ville et a tout de même pu accéder à l'illumination. Même pour les laïcs, le bouddhisme propose donc une solution, ce qui explique sa très grande popularité sous les Six Dynasties et particulièrement sous les Dynasties du Sud (320-589). C'est peut-être aussi une philosophie qui a aidé Shen Yue à choisir le lieu ambivalent des faubourgs, car comme Vimalakīrti, il ne dira pas non aux activités humaines. A.F. Wright décrit en des termes à peu près semblables cette séduction qui a dû s'opérer sur les lettrés aristocrates des Dynasties du Sud (317-589) pour Vimalakīrti:

La figure de Vimalakīrti fut présentée comme un modèle, éclipsant et rendant désuets les vieux idéaux du *jun zi* confucéen et du sage daoïste. Ici, on ne retrouve pas de héros moraux, pas d'ascète ni mais un riche et puissant aristocrate, un orateur brillant, un propriétaire respecté et un père de famille, une personnalité pure et auto-disciplinée, mais aussi un homme qui ne refuse aucun luxe ou plaisir en même temps qu'il change ceux qui l'entourent pour le mieux. Le bouddhisme apporta ainsi aux aristocrates du Sud un nouveau modèle de vie terrestre.<sup>95</sup>

Dans le *Soutra de l'enseignement de Vimalakīrti*, le Bouddha déclare comment il voit Vimalakīrti : il a quitté le Royaume de la Joie Profonde pour le monde d'ici-bas. Vimalakīrti a donc prouvé que la terre du Bouddha est accessible même à quelqu'un qui n'est pas moine (*bikhsu* en sanskrit). Dans ce soutra, Vimalakīrti, ce

---

<sup>95</sup>-A.F.Wright, *Studies in Chinese Buddhism*, op.cit., p.12-13.

n'est ni un bonze, ni un reclus, mais un riche aristocrate, natif de Vaisali<sup>96</sup> et un contemporain du Bouddha lui-même. Son nom signifie "Réputation sans taches". Ce texte met l'emphase sur une pratique spirituelle pour des civils, et non seulement pour des moines. C'est ce qui aida à la renommée de ce texte dans les milieux lettrés des Six Dynasties, les lettrés s'identifiant à Vimalakirti. Même des gens riches et bien implantés socialement et économiquement comme Vimalakirti pouvaient par le fait même accéder à l'illumination bouddhique, de là toute la séduction que pouvait avoir ce personnage. Shen Yue veut s'initier au *Trividya* même si "les traces du Bouddha sont éloignées et distantes"(vers 379). En effet, le Bouddha vient des Indes, il a vécu à une époque très lointaine, même par rapport à Shen Yue et de plus son royaume est loin, c'est celui de "la Joie Profonde". Mais, de même que Vimalakirti, un notable de ce monde terrestre, a accédé à l'illumination, lui aussi, Shen Yue peut prétendre faire quelques pas vers une compréhension de cette doctrine mais c'est davantage à Vimalakirti qu'il s'identifie. Cette philosophie lui permet de faire le point sur son existence, comme aux vers 217-224:

J'examine les traces sinueuses du chemin parcouru  
 Et j'observe les émotions trompeuses de mon premier apprentissage;  
 A chaque fois que j'ai repoussé la Vacuité et que j'ai essayé de trouver l'Etre,  
 Les deux indiquaient une difficulté que je croyais facile (à surmonter).  
 Je n'ai jamais pris comme fin ma propre satisfaction  
 Et aussi, j'ai rejeté la faute sur les choses et par là augmenté mes liens.  
 En vérité, c'est ce qui fascina les anciens lettrés  
 Et c'est ce que, aujourd'hui, j'essaie d'éviter.

Il essaie de se détacher des choses, mais il avoue qu'il est difficile de le faire.  
 La Vacuité, c'est le vide 空. A l'autre extrémité, il y a le *you* 有, l'Etre, l'existence.  
 Isabelle Robinet explique le rapport entre les deux comme suit:

Le vide n'est qu'un moyen, dont la fin n'est pas l'annihilation du *you*, de l'existence, et inversement. Ces deux vérités doivent se concevoir conjointement, d'abord superposées, puis confondues en une identité: le vide est le plein et

---

<sup>96</sup>-Ancien royaume près de Basarh, au nord de Patna(capitale du Bihar) en Inde, qui fut un des premiers royaumes à suivre l'enseignement du Bouddha.

inversement; le point de vue logique qui ne peut appréhender deux vérités contraires en même temps doit être dépassé, de façon à les voir l'une et l'autre en transparence.<sup>97</sup>

C'est pourquoi Shen Yue se sent comme projeté du vide vers l'existence. Il n'a pas comme fin sa "propre satisfaction", mais il est conscient de ses erreurs passées. Shen Yue ressent beaucoup d'admiration pour les moines qui, eux, sont arrivés au *li* 理 bouddhique, le "principe interne des choses" et qui se concrétise entre autres choses, par l'oubli de la faim et de la soif (v.388-396):

Puisqu'ils ont accédé au principe interne des choses par un refus total  
 Alors, ils ont oublié leurs désirs face à la faim et la soif.  
 Certains grimpent dans les branches, seuls, au loin  
 D'autres montent sur les nuages qu'ils foulent très haut.  
 Parce qu'ils réparent leurs (toits) de chaume et par là se font un nom,  
 À plus forte raison ils regardent vers la Vacuité comme un  
 Moyen d'exprimer leurs caractéristiques.  
 S'ils sont capables de s'oublier eux-mêmes en ce jour  
 Alors comment leurs cœurs pourraient-ils désirer une récompense à venir?

Dès le début de son *fu*, il prône qu'il veut suivre sa propre nature, donc qu'il ne doit pas s'attacher aux êtres et aux choses d'une façon qui pourrait nuire à son propre équilibre, mais cet équilibre, il l'a en partie atteint en parlant de l'intériorité de la réclusion. Les faubourgs reflètent en partie ce choix et il en arrive à concilier la réclusion avec la vie publique; à ce moment, sa vision est différente de celle des moines et de ceux qui cherchent la méditation dans la solitude, comme Xie Lingyun. Pour Shen Yue, pour connaître le principe inhérent aux choses, point n'est besoin de se cacher dans les montagnes.

Xie Lingyun utilise aussi le même discours philosophique bouddhiste et il compose toute une section sur cette doctrine, v.327-340, un peu comme Shen Yue. Cependant, alors que Shen Yue présente une vision qui ne concilie pas toujours les deux philosophies, Xie Lingyun présente une vision résultant de la béatitude qu'il a

---

<sup>97</sup>-Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme des origines au XIVe siècle*, op.cit., p.193.



définitivement atteinte avec le bouddhisme, et, en ce sens, sa vision diffère de celle de Shen Yue:

v.335-340

Je vénère les jardins fleuris du Parc des Cerfs,<sup>98</sup>  
 Et j'admire (cette) montagne renommée qu'est le Mont des Vautours,<sup>99</sup>  
 Je désire le pur boisé de Kevaddha,<sup>100</sup>  
 et j'aspire aux jardins parfumés d'Āmrāpālī.<sup>101</sup>  
 Le pur visage (du Bouddha) reste méditatif et distant.  
 et on dit que sa voix plaintive est toujours là.

欽	陸	麈	之	華	苑
羨	靈	廡	之	夕	山
企	堅	固	之	眞	林
希	菴	羅	之	芳	園
雖	粹	容	之	緬	邈
謂	哀	音	之	恆	存

102

Cette section est construite de la même façon que celle de Shen Yue, sauf que les sources bouddhistes diffèrent un peu. Dans son commentaire, Xie Lingyun mentionne les références bouddhiques de façon à éclairer le texte, le Bouddhisme étant relativement nouveau à son époque. Cependant, Xie Lingyun associe la réclusion totale des montagnes à la quiétude bouddhiste, et il a ainsi probablement réalisé mieux que Shen Yue ses rêves bouddhistes. Mather donne comme explication que Xie Lingyun est attiré davantage par la négative, c'est-à-dire par la "vacuité des grands espaces".<sup>103</sup> Shen Yue se démarque cependant de Xie Lingyun en ce qui concerne le bouddhisme. Cette philosophie est inscrite au cœur même de son lyrisme en confirmant le choix que Shen Yue a fait. En conciliant les valeurs temporelles avec les valeurs spirituelles dictées par le bouddhisme qui

<sup>98</sup>-Ce parc est près de Bénarès et c'est là que le Bouddha prononça son premier sermont.

<sup>99</sup>-Une des 5 montagnes gardant la ville de Rājagṛha près de Pāṭnā.

<sup>100</sup>-C'est là que le Bouddha prononça son dernier sermon.

<sup>101</sup>-Ces jardins sont situés près de Vaiśālī, la ville où habitait Vimalakīrti. La gardienne du manguier s'appelle Amrapālī et elle offrit son jardin au bouddha qui y résida.

<sup>102</sup>-Xie Lingyun, éd. dans *Histoire des Song*, p.1764.

<sup>103</sup>-Richard Mather, "The Landscape Buddhism of the Fifth-Century Poet Hsieh Ling-yün (Xie Lingyun)", *JAS* XVIII, (1958), p.68.

montre le chemin d'une vision intériorisée des choses, en ce sens, la vision de Shen Yue, filtrée au travers du bouddhisme, mais en accord avec la vision de Vimalakirti, est différente de celle de Xie. L'abolition des distinctions et le fait de ne pas être dérangé par l'extérieur pousse Shen Yue à adopter un endroit qui n'est pas très loin de la ville, mais qui est en accord avec la vision bouddhique. Vimalakirti ne continue-t-il pas lui aussi à vaquer à ses occupations temporelles, tout en étant un très grand bouddhiste, qui a atteint le nirvana? Le bouddhisme apporte donc une justification supplémentaire en intériorisant la vision qu'il a de sa position mitoyenne concrétisée par le choix des faubourgs. Alors que *l'Histoire des Song* ne précisait pas de lieu, le *fu* le fait car c'est une de ses caractéristiques.

### 3.6 Les autres narrations a) Shen Yue et l'histoire de sa famille

Afin de situer le lecteur face aux circonstances qui ont amené sa famille à s'établir à Jiankang, Shen Yue narre l'histoire de la famille de Shen Yue; mais c'est davantage pour faire ressortir sa propre histoire qu'il le fait; ces narrations servent d'introduction à son propre passé et de préambule à ce qu'il entend accomplir. Cette section est intéressante en ce sens que, d'après l'auteur de cette thèse, aucun poète avant Shen Yue n'avait donné une aussi longue évocation de sa famille et de l'histoire des Six Dynasties. Voici cette section:

21-28:

Dans les temps anciens, vers la fin des Han occidentaux,  
Ma famille commença à changer de demeure,  
Quitta les avantages (qu'elle avait) à Hai Hun  
Et commença à cultiver le mûrier à Jiang Si.  
Là, comme les périodes successives des fleuves He et Qi,  
Ils dépassèrent les dix décades des deux Ban;  
Certains, renonçant aux émoluments, vinrent labourer la terre,  
D'autres, dépoussiérant leurs bonnets, vinrent occuper une charge.

29-42:

A l'ère Long An des Jin,  
Les difficultés et les soucis abondèrent dans la destinée de l'univers,

Le monde se livra à des luttes comme le déferlement des vagues;  
 Le peuple perdit (le rythme) des saisons et regarda (autour de lui) comme des  
 loups.  
 Il faisait de longs pas dans les champs de chanvre en désordre des territoires  
 formant les *jing*,  
 Exposés au soleil comme les herbes folles au carrefour des routes.  
 Les grands domaines étaient vides mais ne pouvaient héberger personne,  
 Les cieux favorables étaient loins mais à qui s'en plaindre?  
 Mais, à l'époque de ma jeunesse, mon grand-père paternel  
 Vécut les difficultés de cette époque remplie d'épines,  
 Il quitta cette principauté en dangers, où (il n'y avait) que de l'embarras et de la  
 frayeur,  
 Rechercha des terres paisibles où aller et s'y rendit.  
 Il commença à rechercher un emplacement aux Terres Rouges,  
 Il s'enferma et se barricada dans la cour, vivant en paix;

43-52:

Survint le lever impétueux du visage du dragon,  
 Et alors, suivant le vent, il déploya ses ailes.  
 Il s'empara de la ville impériale et se dirigea vers le sud,  
 Se promenant et préparant son chemin afin de déployer librement sa force.  
 Il changea les portes splendides et commença à innover,  
 Il se gagna une haute estime et s'installa dans ce lieu.  
 S'appuyant sur l'arrangement uniforme de sentiers reposants,  
 Il regarda le cours droit et clair des eaux de la Huai.  
 Sa poussière odoriférante a été absorbée et projetée dans un passé lointain.  
 Le Dao universel néglige les hauts et les bas.

53-60:

Quatre générations se sont succédées jusqu'à aujourd'hui,  
 Couvrant cent ans jusqu'à mon obscure personne.  
 Je me plains du fait qu'il est difficile de garder une vieille hutte;  
 De même que le vent suivant la pluie (emporte) les enveloppes des pousses de  
 bambou.  
 Certains détruisent les mauvaises herbes et coupent leurs jujubiers,  
 D'autres quittent l'ouest et retournent à l'est.  
 Au début, certains habitaient à Baishe ;  
 Ensuite, d'autres logèrent temporairement avec femme et enfants à Bo Tong.

Cette narration promène le lecteur dans une période qui va du IIe siècle avant  
 notre ère jusqu'à Shen Yue. Au lieu d'un voyage dans l'espace, comme c'est  
 habituellement le cas avec le *fu*, Shen Yue nous propose ici un voyage dans le  
 temps de façon chronologique, non pas comme un exposé historique, mais à  
 travers une histoire fragmentée qui demande de la part du lecteur une grande  
 connaissance de ces périodes pour arriver à comprendre la pleine signification

d'événements qui ne sont présentés que sous forme d'allusions. On voit, à la lecture de cette section, que la famille de Shen Yue s'est promenée à plusieurs endroits et que les difficultés furent nombreuses pour ses ancêtres. Parti de Hai Hun au Jiangxi, où ils avaient vécu depuis le IIe siècle avant notre ère, ils s'établirent au sud, à Jiang Si, vers 25 de notre ère. Jiang Si est situé près de Wuxing, dans le Zhejiang. Plus tard, vers la fin des Jin de l'Est, à la période Long An (397-402), son grand-père réussit à se tirer d'affaire. Puis le vers 43 en parlant du "lever impétueux du visage du dragon", veut mentionner l'avènement de la dynastie des Liu Song (420-479), dynastie menée par la famille Liu. Puis " quatre générations se sont succédées jusqu'à aujourd'hui", c'est-à-dire environ depuis cet avènement jusqu'à la date de composition du *fu* en 507. Devant tous ces changements, Shen Yue en conclut qu'il est difficile de garder même une vieille hutte, celle qu'il a bâtie dans les faubourgs. Il y a donc un effort de la part de Shen Yue, après tout ce panorama historique de relier tous ces changements à sa pauvre hutte et c'est ainsi que deux autres séquences, une qui précède ce panorama historique, vers 17-20 et une qui suit, les vers 133-142, viennent compléter son idée, à savoir qu'il veut s'occuper de sa pauvre hutte. Les voici. Les vers 17 à 20 narrent l'arrivée de Shen Yue à l'endroit choisi, à l'est de la capitale Jiankang, et ce qu'il commence à entreprendre:

"J'ai ouvert les espaces vides de la partie est,  
 Je suis entré dans les touffes de chardons étoilés des vastes étendues,  
 Ensuite, j'ai cherché des poutres verticales et transversales pour une demeure,  
 Alors, le vent fut repoussé et la pluie, enrayée."<sup>104</sup>

C'est donc un endroit non défriché et aux limites des terres cultivées que Shen Yue a choisi. Un peu plus loin, avant d'aborder la section narrative, Shen Yue revient sur le même sujet; il entre dans son domaine et narre encore une fois les

---

<sup>104</sup>-Vers 17 à 20, LS 13, p.236.

activités qu'il entend mener à cet endroit. Il s'agit ici d'une énumération des tâches qu'il doit accomplir. Ces lieux sont peu défrichés et l'habitation, à en juger par ce que raconte Shen Yue, est plutôt rustique. La section descriptive présentée au début de ce chapitre commence par une séquence narrative qui situe le lecteur avant qu'il ne lise la séquence énumérative:

133-142:

Alors,

Je m'approche des limites de la banlieue,<sup>105</sup>

J'arrive dans les terres non cultivées;

Je tresse le jonc gelé

Je répare les roseaux d'hiver.

Je bâtis mon gîte là où les oiseaux se rassemblent,

Construisant là où se croisent les champs et les espaces non cultivés;

Parce qu'ils attaquent les solives, je coupe des arbres,

Et vu qu'ils nuisent aux fondations, j' enlève les tanières;

Je fais s'écouler les eaux stagnantes des terrains bas et humides

Et je comble les trous de la maçonnerie du puits.

143-154:

Je plante des orangers épineux odoriférants près des fossés situés au nord,

Des peupliers sur la rive sud.

Je déplace des jarres comme cadre de fenêtre dans la salle de l'orchidée<sup>106</sup>

Et j'égalise les murs avec les murets fleuris.

Je tresse de vieux arbrisseaux pour en faire une porte

Et je prends des panneaux pour en faire une porte à abatants.

Ceci fait, je fais de l'ombrage avec les arbres courbés dans la cour;

Ensuite, je me sers de poiriers odoriférants pour faire une haie.

J'ouvre les salles et les chambres afin de scruter dans le lointain;

J'ouvre la haute galerie et je puis avoir une vue latérale;

J'irrigue les marais et les îlots avec l'eau coulant des gouttières

Jusqu'à ce qu'elle entoure les espaces surélevés sous la salle;

<sup>105</sup>-Je traduit cette section en 4 trimètres. Jackson p.20 utilise la même disposition. Mather au contraire les considère comme étant 2 hexamètres.

<sup>106</sup>-Le CY mentionne un poème de Zhang Hua (232-300), le *Poème sentimental* 情詩, WX 29 p.646: 佳人處遐遠 蘭室無容光 que von Zach p.532 traduit: "*Meine Geliebte befindet im weiter Entfernung; in ihrem duftenden Gemach verweilt sie ohne Schminke und Schmuck*". L'expression '*duftenden Gemach*' en français 'appartement parfumé' traduit le binôme *lan shi* 蘭室. L'expression *weng you* 甕牖 maintenant. Okamura cite un passage du ZZ 28, dans l'édition de Wang Fuzhi p.255 où se retrouve ce binôme et il signifie en français: "jarres défoncées utilisées comme cadre de fenêtre" que Liou Kia-hway p.231 traduit: "Yuan Hien (Yuan Xian) habitait dans le pays de Lou, une case dont les tours avaient cinquante pieds de circonférence. Elle était recouverte d'herbe qui poussait. Des herbes folles servaient de battants de porte, avec des branches de mûriers pour axe. Deux jarres défoncées, encastrées dans le mur, closes par des pièces de bure formaient les fenêtres. Le toit dégouttait, le sol était humide."

Cette section est annoncée par la locution "*Er nai* 爾乃" (Ainsi), qui indique l'amorce de la description proprement dite. Ici, Shen Yue met l'emphase sur la narration des activités accomplies au domaine. Cette locution rappelle le *fu* épidéictique par la prolifération du système verbal et par le déroulement temporel typique des narrations. Le lecteur s'attend alors à retrouver dans ces sections un étalement "narrato-descriptif" typique du *fu*. Après cette séquence narrative, c'est la section proprement descriptive qui s'amorce. D'autres sections partent de la position choisie par Shen Yue, le faubourg, mais parlent du temps qui passe. Ces séquences ont aussi beaucoup d'allusions historiques.

#### **b) Le passage du temps présenté par les narrations historiques des Six Dynasties**

Cette histoire est présentée dans une section dans laquelle Shen Yue est placé au centre de son domaine et regarde de façon circulaire ce qu'il voit. Ce qu'il voit lui rappelle des faits historiques des Six Dynasties, mais entremêlés d'épisodes plus anciens donnant lieu à de courtes narrations remplies d'allusions. Voici cette section (v.245-316):

Examinant le sud-est, je laisse mon regard se promener,  
 Arrivé au Petit Tertre, j'y pose le regard;  
 Bien que cette montagne soit une petite butte,  
 Cependant Wen Jing s'y plaisait.  
 S'y pressent les ondulations d'un quadriges  
 Et y résonnent les modulations des nombreuses flûtes,  
 S'y amassent des formes carrées et rondes qui s'entrecroisent,  
 Épuisant les mers et les continents et les offrant ensemble.  
 Comment une telle autorité pourrait-elle avoir une grandeur suffisante  
 Et abandonner mille pièces d'or comme si c'était un rien?  
 J'essaie de placer ma main sur ma poitrine et de dire:  
 Comment un tel esprit peut-il se dissiper?  
 Bientôt, je percevoirai les lointaines intentions des humains,  
 Mais ceci ne peut être vu par ceux qui ont des émotions médiocres.  
 259-270:  
 Alors, laissons de côté les sentiments et continuons à regarder:  
 Je reconnais le Mont Carré au Gué du Retour;  
 Si l'on se dirige vers la longue plage de l'Île aux Canneliers

(Là) fut formé le dessein de lever la bêche par le puissant Qin. Sa route tourna à Wu et il arriva à Yue,  
 Ensuite son sentier s'étendit jusqu'à la mer où il atteignit Min.  
 Je pense longuement aux Trois Oiseaux,  
 Et à ma vieille maison de campagne qui est digne d'être appréciée.  
 En réalité, j'ai une phase où j'ai des manques au soir de ma vie  
 Et ce n'est pas comme perdre le pas dans la puissance de la jeunesse.  
 Comment la rivière de l'est déborderait-elle?  
 Seul, je verse des larmes sur ma propre personne.

271-288:

Je me leurre à vouloir rencontrer des sages d'un âge révolu;  
 Souvent, ils se promènent et errent en ce lieu  
 Accompagnés de bannières et les rênes égaux  
 Assistés de bateaux-dragons qui longent les bancs de sable.  
 Ou bien ils s'installaient en rangées et composaient des poèmes  
 Ou bien ils distribuaient des gobelets et se reposaient en discutant.  
 Mais le lit à rideaux de soie floche un matin devint un désert mystérieux,  
 Le Mausolée de l'Ouest, soudain, devint vert et clair.  
 Je regarde la salle des Vents d'Automne et longuement je soupire  
 Mais à chaque fois, ce lieu élevé me réjouit.  
 Au début, ce sont les cloches qui tintent,  
 À la fin, on retrouve la libre allure des poissons et des dragons;  
 Certains, cérémonieux, gardent leurs rangs  
 D'autres boivent leurs forfaits sans aucun calcul  
 Les nobles présents sont: Bing, Wei, Xiao et Cao,  
 La parentée de lignée royale: le marquis Wu de Liang et Dan, duc de Zhou.  
 Tous, comme le gel et le brouillard, sont disparus et ont été détruits;  
 Avec le vent et les nuages, ils ont pas été éparpillés et dispersés.

289-300:

Je regarde au loin le terrain de la tombe du prince feudataire Sun  
 Et je recherche le legs martial de ce valeureux hégémon;  
 En réalité, il reçut (le pouvoir) du dernier empereur des Han  
 Puis commença le glorieux règne de (la dynastie) Wu.  
 Il se dirigea vers le mont Heng et y fit sa base,  
 Compris dans le territoire entre le fleuve Yangzi et le Han ; là, il y bâtit son  
 domaine.

Je parle inutilement devant son sarcophage de pierre,  
 Lui qui continua et prolongea les destructions jusqu'à son linceul doré;  
 Négligée et couverte d'herbes, sa tombe n'est plus entretenue,  
 Confondue avec les plaines et les collines luxuriantes.  
 Comment pourrait-il être conscient des grillons et des fourmis, ainsi que des  
 Renards et des lapins,  
 Sans parler des bergers et des chercheurs de foin et de bois de chauffage?

301- 316:

Lorsque je regarde les montagnes de l'est et que je laisse mon regard errer,  
 J'ai le cœur affligé et blessé et je ne suis pas dans la joie;  
 En effet, c'est le vieux jardin de l'héritier précédent,  
 En réalité, il s'agit des restes des fondations du Parc aux Vues Etendues:  
 L'arrangement des boisés est surplombé par les canneliers,  
 Les herbes bien disposées sont surmontées par les angéliques.  
 A la Terrasse du Vent, s'empilent les avant-toits,  
 Au Pavillon de la Lune, se succèdent des chapiteaux,

Mille piliers se dressent, hauts,  
 Cent pieux qui se soutiennent.  
 Les noirs timons avancent dans les bois,  
 Les rames d'orchidée battent l'eau;  
 Il fallut plus de trois ans avant de terminer les travaux,  
 et soudain, deux douzaines d'années ont passé depuis.  
 Tout est maintenant d'un désordre généralisé et dispersé dans l'immensité,  
 Il n'y a pas de différence entre le temps passé et le temps présent.

Dans le poème *Chantant la neige*, Shen Yue nous montrait le paysage à travers les rayons de lune; ici, c'est le regard même de Shen Yue qui montre des éléments du paysage, mais c'est la même fonction, son regard balaie le paysage en s'arrêtant ici et là sur quelques éléments. Au fur et à mesure que son regard se déplace, ce sont des allusions historiques qui viennent sous forme de réminiscences, ponctuer le texte. Alors que Xie Lingyun est préoccupé par l'exubérance de la nature qu'il a sous les yeux, Shen Yue se sert de ce qu'il voit pour évoquer des épisodes du passé. Shen Yue incorpore dans son *fu* des évocations de périodes dynastiques des Six Dynasties; il s'en sert pour donner au lecteur un aperçu historique tout d'abord, mais il y a plus: il insère ces épisodes de façon à faire ressortir son propre lyrisme qui est finalement son but ultime et qui consiste à faire part au lecteur de ses états d'âme et de ses pensées les plus intimes sur la réclusion. Ce que Shen Yue voit, ce sont les *tumuli* qui sont visibles du domaine et qui sont les ruines des sépultures des souverains des Wei et des Jin, v.245-316. Les "faibles souverains" de cette période et le "chaos" social de cette période font partie de l'incertitude de ces temps troublés. Ceci confirme la validité de l'interprétation de Liu Xie, lorsqu'il dit que le poète est ému par le paysage extérieur. Ici, Shen Yue regarde le paysage qui s'offre à partir de son domaine. Ce qu'il voit, ce sont les ruines des tombes et ceci déclenche en lui des émotions. Le temps passe et ces souverains et grands personnages sont presque oubliés, à tel point que leurs tombes ne sont plus entretenues. Voici comment cette section se divise:



- 1-v.245-258: Wen Jing;
- 2-v.259-70: l'empire des Qin;
- 3-v.271-288: Cao Cao;
- 4-v.289-300: le prince Sun;
- 5-v.301-316: les jardins du prince Wen Hui.

Shen Yue parle soit de lui-même à la fin des séquences soit de généralités qui montrent le passage du temps. Ceci est lié de façon indirecte à son cheminement. Ceci fait qu'il y a un constant va et vient entre lui et le passé. Xie Lingyun le fait aussi, mais ses exemples remontent la plupart du temps à la plus haute antiquité, et en ce sens son *fu* est plus traditionnel. Vu que cette section est construite à partir de la villa, c'est donc en partant de celle-ci que se promène le regard du poète, sauf que son regard s'arrête seulement sur des éléments du paysage qu'il juge importants; c'est la caméra du poète qui se promène sur le paysage.

**1- Wen Jing** dont le nom est Xie An 謝安 (320-385), admirait le paysage de montagne et il fit ériger un tertre pour les admirer. Même si ce tertre était petit, il s'y plaisait. Ensuite, aux vers 248-252, Shen Yue évoque l'atmosphère trépidante qui devait accompagner le général Xie An, même si celui-ci devait se rendre à son tertre pour y trouver la paix. Shen Yue imagine alors un quadriges et des flûtes. Cette courte séquence de quatre vers est intercalée entre le rappel de Wen Jing et ses pensées qui essaient de capter l'atmosphère qu'il y avait lorsque Wen Jing y vivait. (après 360 environ).

**2- L'empire des Qin.** Le "Mont Carré" du vers 260 évoque le puissant premier empereur et là pour un bref moment, la narration prend le dessus sur la description, v.262-264: "(là) fut formé le dessein de lever la bêche par le puissant Qin. Sa route tourna à *Wu* et il arriva à *Yue*, ensuite son sentier s'étendit jusqu'à la mer où il atteignit *Min*." Voilà une narration et une certaine progression temporelle, caractéristique de celle-ci.

3-Épisode de Cao Cao. Ici, trois allusions se présentent. 1° "rideau de soie"; 2° "Salle des Vents d'Automne" et 3° Le "Mausolée de l'Ouest". Celui-ci, c'est l'ultime demeure de Cao Cao, le premier empereur de la dynastie des Wei. Un poème de Lu Ji, *Lamentation pour l'empereur Wu (Cao Cao) des Wei* 弔魏武帝文 fournit une explication: "Je suis peiné de voir que le rideau de soie est devenu un désert obscur et je murmure contre l'abandon du Mausolée de l'Ouest. 悼總帳之冥漠, 怨西陵之茫茫."<sup>107</sup> Les beautés de jadis sont donc complètement disparues. Mais dans le même poème, Lu Ji rapporte les volontés de Cao Cao telles que stipulées dans son testament; Lu Ji a probablement vu ce testament alors qu'il occupait un poste à la bibliothèque impériale et il rapporte dans son poème, sous forme de citation, des paroles qui semblent venir directement du testament de Cao Cao. Lu Ji était secrétaire au palais, donc il avait directement accès à une foule de documents importants:

Que des femmes du palais et des chanteuses se rendent à la Terrasse des Moineaux de Bronze<sup>108</sup>. Sur le temple de cette terrasse, qu'on installe mon lit de 8 pieds de long avec ses rideaux de soie. Le matin et en fin d'après-midi, de la viande séchée et du riz cuit seront déposés. A chaque mois, au matin du 15e jour, que des chanteurs (s'exécutent) devant le rideau. Vous (mes enfants, i.e. les enfants de Cao Cao) devez à ce moment monter sur la Terrasse des Moineaux de Bronze et regarder vers mon lieu de sépulture, le Mausolée de l'Ouest."<sup>109</sup>

吾媿好妓人, 皆著銅爵臺, 於臺堂上施八尺  
床總張, 朝晡上脯糒之屬, 月朝十五, 輒向張作  
妓, 汝等時時登銅爵臺, 望吾西陵墓田。

Shen Yue a repris des éléments du texte de Lu Ji en citant dans son *fu* les expressions "Mausolée de l'Ouest", "désert mystérieux", et "rideau de soie" dans l'extrait cité plus haut. Cependant, alors que Shen Yue ne fait que rapporter le nom

<sup>107</sup>-WX 60, p.837.

<sup>108</sup>-Le dictionnaire CY et le *Shi Shuo Xin Yu* emploient tous les deux le caractère *que* 雀 'moineau' au lieu de *jue* 爵 qui signifie 'noble'. C'est probablement une erreur de caractères qui s'est produite dans le texte de Lu Ji à la suite d'un recopiage du texte.

<sup>109</sup>-WX p.835. Il n'existe qu'une traduction, en allemand, du texte de Lu Ji par von Zach, p.1037.

et l'endroit du Mausolée de Cao Cao en ne parlant que du lit, Lu Ji, plus près de ces événements, élabore davantage en rapportant les volontés mêmes de Cao Cao. Shen Yue et Lu Ji se lamentent tous les deux devant la désolation du tombeau. Mais, pour comprendre ce que le rideau vient faire ici, c'est ce passage du testament de Cao Cao cité par Lu Ji qui permet de comprendre l'allusion. Son lit à baldaquin devra être placé sur ce tertre et des danseuses y exécuteront des danses le 15e jour de chaque mois.<sup>110</sup> Les deux comportent des lamentations sur le fait que cet endroit soit désolé et couvert d'herbes. Le temps a fait son oeuvre et rien n'est fixe dans l'univers. Alors que Lu Ji se contente de se lamenter sur le souvenir de Cao Cao, Shen Yue accumule des séquences qui gravitent toutes autour du passage du temps, ce qui contribue à accentuer le brouillage temporel en parlant des débuts de la royauté des Zhou et des Royaumes Combattants. Mais le temps a fait son oeuvre et tout a sombré dans un oubli quasi total.

**4-Le prince Sun.** Ce prince, mieux connu sous son nom complet, Sun Quan 孫權 (185-252), est une des figures marquantes de son époque. Il était le chef de l'État de Wu, État du sud, un des trois États qui formaient les Trois Royaumes après l'écroulement des Han. Shen Yue en profite ici, dans une courte narration, pour évoquer quelques événements reliés à ce prince. Mais le mausolée du prince rappelle à Shen Yue des sites lointains comme le mont Heng au Hunan, où le prince établit ses quartiers généraux. Puis Shen Yue revient soudain au spectacle qui s'offre à lui: "sa tombe n'est plus entretenue." Encore une fois, il revient à la réalité présente.

**5-Les jardins du prince Wen Hui.** "L'héritier précédent "du vers 303, c'est le prince Wen Hui 文惠太子, dont le nom est Xiao Changmao 蕭長懋 (458-493). Ces jardins évoquent le temps où Shen Yue et d'autres poètes se

---

<sup>110</sup>-Ce passage est traduit par Richard Mather p.197.

rencontraient et s'adonnaient à des joutes poétiques. Ce temps-là est aussi passé. Les jardins ne sont plus entretenus car l'empereur Wu (482-494) était mécontent des fastes de ce prince, et vendit les jardins à la mort du prince en 493.<sup>111</sup> Encore ici, Shen Yue se transporte dans l'ancienne capitale Chang An en évoquant le Parc aux Vues Étendues, donné au prince Li, héritier de l'empereur Wu (-140--87) des Han.<sup>112</sup> Ce prince fut empoisonné, comme le prince Wen Hui fut éliminé du pouvoir par des intrigues. Shen Yue trace donc des parallèles entre les deux princes. Comme pour le prince Sun, il imagine aussi une fête, pour s'apercevoir ensuite que tout est "d'un désordre généralisé".

Cette section se termine sur le vers 316: " Il n'y a pas de différences entre le temps passé et le temps présent." La vision de Shen Yue a provoqué une foule de réminiscences sous forme d'allusions qui ont amené un constant va et vient entre les périodes passées, mais aussi entre le présent et le passé. De plus, les vestiges sont tellement peu entretenus qu'on les distingue à peine, ce qui accroît l'impression qu'il n'y a plus de démarcation entre le passé et le présent. Le fait que le corps soit un amas de bulle confirme qu'il est périssable, de même que les édifices du passé croulent en ruines. C'est aussi la vision bouddhique de l'abolition des distinctions qui se produit entre ce qui était et ce qui est.

Une autre séquence historique, aux v.351-364, présente les souverains des Jin de l'Est. A la vue des tombes de ces souverains, Shen Yue se rappelle ce qu'ils furent. Cette séquence renforce encore l'idée du temps qui passe:

351-364:

En regardant les vestiges des tombes de deux dynasties (précédentes),  
J'observe les derniers décombres de leurs tombeaux:  
*Cheng (Di)* fut renversé par des gens cruels et serviles,  
*Kang (Di)* rentra son collet face à des usurpateurs,

---

<sup>111</sup>-Richard Mather, *The Poet Shen Yue*, op.cit., p.200 explique en détails les événements de cette époque.

<sup>112</sup>-Le HS 63 raconte ces événements.

*Mu (Di)* garda une attitude respectueuse dans la salle du trône,  
*Jian (Wen Di)* laissa voguer ses sentiments avec les mystiques et les libres  
 penseurs,  
*Lie (Xiao Wu Di)* buvait avec excès et fut mené à la ruine,  
*An (Di)* oublia ses sentiments et fut respecté.  
 Est-elle brave et étonnante cette lignée ancestrale  
 Pour que sa grandeur ait traversé le Ciel et empiété sur la terre?  
 Seule la succession guerrière des (empereurs) sages et cultivés  
 Permet peut-être à la paix généreuse d'avoir lieu.  
 (Face) aux vertus honorées dans le monde où je vis,  
 Je regarde avec admiration les possessions laissées (par eux) et je cache mes  
 larmes.

Dans cette section, Shen Yue se plaît à évoquer une des périodes les plus  
 chaotiques de l'histoire de Chine. Au lieu d'évoquer la grandeur des souverains,  
 Shen Yue évoque ici les pires des souverains, soit des enfants, des mystiques ou  
 des ivrognes. Si affreuse que fut cette lignée, elle est également en train de sombrer  
 dans l'oubli.

D'autres sections parlent aussi d'histoire dynastique, histoire liée directement à  
 Shen Yue. Ce sont premièrement, la section v.77 à 87 qui parle du marquis de  
 Dong Hun et la section v.87 à 116, l'établissement de l'empereur Wu des Liang.

L'ordre des séquences est donc très varié avec Shen Yue. Alors que Xie  
 Lingyun met l'emphase sur les descriptions du domaine avant tout, ce qui occupe  
 les vers 70 à 314, auxquelles il faut rajouter la description des vergers, v.559-596,  
 donc près du tiers du texte, Shen Yue a réduit ces sections afin de se concentrer  
 davantage sur l'énoncé de sa propre position, en tenant compte de l'histoire  
 dynastique et en y ajoutant ses pensées sur son sentiment de réclusion et sur  
 l'histoire de Chine à travers la vue qui s'offre à lui. L'espace visualisé par Shen Yue  
 est donc un prétexte pour passer à l'autre dimension, le temps. Le *fu*, dont la  
 dimension spatiale est tellement importante est ici sollicitée par Shen Yue afin  
 qu'elle livre autre chose: ses pensées sur le passage du temps à travers l'histoire  
 dynastique, l'histoire de sa famille et sa propre histoire. Cependant, de temps à  
 autre, Shen Yue nous fait de plus voyager dans l'espace, lorsqu'il parle du Parc aux

Vues Étendues, situé à Chang An, ou du mont Heng, situé au Hunan. Alors temps et espace sont également sollicités par le poète.

Xie Lingyun procède autrement et il est heureux dans la solitude des montagnes, convaincu d'avoir trouvé la meilleure solution. Shen Yue laisse plutôt voguer son esprit dans le temps et dans l'espace. Les sections narratives historiques sont peu développées chez Xie Lingyun: on n'y retrouve qu'une section, la section 4, v.52-59, dans laquelle il parle de son grand-père Xie Xuan (343-388). Par contre la description du domaine de Shen Yue, v.245-316 correspond à la description de la vue qui s'offre à partir de la villa de Xie Lingyun, v.443-542. Mais ici, chaque poète en profite pour insérer des choses qui l'intéresse: Shen Yue y narre des épisodes historiques, alors que Xie Lingyun décrit avec beaucoup de détails tout ce qu'il voit. Il entend conserver l'aspect traditionnel du *fu* qui est de vouloir épuiser tout ce qui est vu par le poète, mais il avoue dans son commentaire que c'est presque impossible: " Je n'ai pas pu tout noter par écrit, alors je me suis mesuré avec les mots pour faire un schéma général. 非可具記故較言大勢耳"<sup>113</sup> Xie Lingyun se contente de proclamer la vie simple en montagne, comme aux vers 179-180:

Pourquoi la vie dépendrait-elle d'une grande richesse?  
L'ordre naturel est pleinement atteint avec un ventre plein.

生何待於多資  
理取足於滿腹<sup>114</sup>

La position de Xie Lingyun est précisée par ce distique. Comme c'est la montagne qu'il veut chanter, il met tout en action pour étaler ses beautés. Comme Shen Yue, il emploie plusieurs allusions historiques qui viennent confirmer sa

<sup>113</sup>-Commentaire de Xie Lingyun, SS p.1765. Traduit par Westbrook, p.297.

<sup>114</sup>-SS p.1780. Traduit par Westbrook, op.cit., p.244.

position, mais elles viennent toutes de personnages de l'antiquité, comme le distique suivant, v. 243-244, le montre:

Me rappelant les sons plaintifs du jardin de Kun,  
Je suis ému par les flûtes plaintives de Linglun.  
La dame de Wei vint et chanta le chant de la pensée du retour,  
L'exilé de Chu écrivit qu'il pouvait faire obstacle à l'effet de la rosée.

憶崑園之悲調  
愷伶倫之哀籥  
衛女行而思歸詠  
楚客放而防露作<sup>115</sup>

Le premier distique parle d'instruments faits avec du bambou, c'est du moins ce que raconte Xie dans son commentaire. Linglun, explique Xie, a coupé des bambous pour l'Empereur Jaune. Le troisième vers parle de la dame de Wei et Xie fait ici allusion à un des poèmes du *Classique de la poésie*, le chant no. 59,<sup>116</sup>et ceci est aussi mentionné par Xie dans son commentaire. C'est un des chants de Wei, dans lequel une jeune fille de cet Etat, mariée à un prince étranger, veut revoir son pays et parle des bambous qui servaient pour la pêche. Le dernier vers parle de l'exilé de Chu, Qu Yuan et Xie mentionne dans son commentaire que Dongfang Shuo a aussi composé un poème à cause de l'émotion qu'il eut en pensant à l'exil de Qu Yuan. Ces quelques vers donnent un aperçu des allusions historiques employées par Xie Lingyun, elles sont très variées mais évoquent presque uniquement des exemples tirés de l'antiquité. Encore ici, Xie est plus traditionnel, ce qui ne veut pas dire que son poème soit moins intéressant, mais il est différent de celui de Shen Yue.

Le temps, dans le *fu* de Shen Yue, est présenté de façon à dérouter le lecteur. Rien n'est arrêté: c'est une fluctuation constante qui relève, entre autres,

<sup>115</sup>-Ibid., p.1761-1762. Traduit par Westbrook p.254.

<sup>116</sup>-Texte tiré de Bernard Karlgren, *Explications des commentaires du Classique de la poésie* par Bernard Karlgren, poème no.59 "Pousses de bambou 竹筴", p.185 et traduction par S.Couvreur, *Cheu King (Shi Jing)*, p.70-71.

d'une interaction ininterrompue entre le *yin* et le *yang* et qui se répercute à tous les niveaux: dans le parallélisme aussi bien que dans l'alternance des passages historiques avec d'autres descriptifs. Ceci rejoint la notion de non-permanence 無常, déjà mentionnée comme étant un des trois éléments du *trividya*. La notion bouddhique se superpose alors à la notion de *yin* et de *yang* pour former un syncrétisme. Les alternances entre le temps et l'espace, surtout lors de la vue qui s'offre à partir de la villa de Shen Yue, entrent aussi dans cette logique. Shen Yue nous montre aussi que l'essence même de la nature est mouvement: ce mouvement fait que tout passe et lorsque l'oubli s'en mêle, il ne reste plus rien. Le fait que la non-permanence revienne dans le *fu* de plusieurs manières reflète aussi la position choisie par Shen Yue. Ainsi, il peut passer d'un état de semi-réclusion à ses activités officielles et satisfaire ses allégeances envers le bouddho-daoïsme.

Shen Yue termine son *fu* comme suit: "J'ai soupiré longuement-que dire de plus?/Je suis honteux de n'avoir pas été Un." Qu'est-ce que "n'avoir pas été Un" signifie? Mather pense qu'il en avait assez des contradictions de son existence entre une vie de réclusion dans les faubourgs et sa vie officielle à la cour et qu'il voulait mettre tout ceci derrière lui.<sup>117</sup> Pour notre part, nous préférons formuler comme hypothèse que Shen Yue n'a pas su résoudre le dilemme de toute son existence qui se définit par son goût pour la réclusion, mais doublé d'une intense activité et aussi d'un intérêt encore présent, fort probablement, pour sa carrière. Il a, d'une certaine façon, résolu ce dilemme par le choix des faubourgs: ceci ne lui permet-il pas de jouir de ce lieu semi-retiré à sa guise tout en poursuivant sa carrière? Pourtant, ce choix mitoyen entre la vie active et la réclusion, qui devait le mener vers un plein accomplissement de son être en respectant sa propre nature, comme il le mentionne au début de son *fu*, laisse subsister encore une hésitation, que les deux derniers

---

<sup>117</sup>-Richard Mather, *The Poet Shen Yue*, op.cit., p.214.



mots du *fu*, "ne pas être Un" *fei yi* 非一, viennent confirmer. Sa nature propre et ses actions quotidiennes n'arrivent pas, pourrait-on penser, à faire route dans un même chariot.

Ce *fu* reflète donc plusieurs éléments de transition vers le lyrisme que nous pouvons regrouper de la façon suivante:

- Préoccupation axée sur les formes présentées brièvement plutôt que sur les développements exhaustifs;
- Insistance plus grande sur les couleurs et leurs contrastes sous forme de parallélisme;
- Courtes références au *fu* des Han (descriptions des pics et catalogue descriptif);
- Emphase sur l'histoire familiale et dynastique qui amène un brouillage temporel;
- Poursuite de la thématique énoncée par d'autres poètes des Six Dynasties sur la réclusion, dont Xie Lingyun, qui a servi de point de départ à son *fu*;
- Rythme varié dû à la versification qui brise le schéma traditionnel du *fu*;
- Eclatement du modèle des descriptions sous forme de catalogue, à cause de la brièveté de l'emploi qu'il en fait;
- Transformation du voyage shamanique de Qu Yuan à travers l'horizon épistémique des Six Dynasties;
- Les paysages déclenchent des réminiscences historiques chez Shen Yue et avec ceci, il y a des passages entre le temps et l'espace qui renforcent la notion de non-permanence

Les liens intertextuels entre les deux *fu* sont assez faibles, si ce n'est au niveau de la thématique, laquelle est poursuivie par Shen Yue; ce n'est donc pas une imitation du *fu* de Xie Lingyun. Les liens intertextuels proviennent davantage d'autres textes, ainsi les deux poètes se sont mesurés à la tradition chacun à sa manière. Les deux poètes puisent dans l'héritage littéraire de l'antiquité, mais Shen Yue est davantage intéressé par les allusions historiques provenant des Six Dynasties. Shen Yue est donc parti de Xie Lingyun, mais il faut voir son texte à travers un réseau de textes dans lesquels il y a un peu du *fu* des Han, mais comme Shen Yue a beaucoup lu, les allusions à d'autres textes sont très variées et le traitement qu'il en fait est fort changeant.

L'utilisation de longues sections autobiographiques fait partie du lyrisme de Shen Yue. Pour lui, rappeler des événements liés à sa famille, et il en eut de

nombreux et de significatifs, est très important. Shen Yue regarde le paysage qui s'offre à lui, mais il superpose à ce paysage des épisodes de sa famille: ceci donne plus de poids au passage du temps. La lyricisation du *fu* est nécessairement liée à ces passages entre les narrations autobiographiques, les épisodes de l'histoire officielle et la description du paysage.

### 3.7 En Occident

Un regard du côté occidental permettra de faire quelques commentaires sur des genres qui présentent une vision différente de celle de la Chine, mais dans lesquels on retrouve certaines similarités avec l'Occident. La poésie dithyrambique est une des plus anciennes poésies de la tradition occidentale et c'est un "hymne racontant les aventures de Dionysos, le dieu de la fertilité et de la procréation."<sup>118</sup> Elle précède la poésie lyrique comme telle en ce sens qu'elle servira d'inspiration pour celle-ci. Cette poésie était accompagnée de chants et probablement de danses, ce qui ne veut pas dire qu'elle était nécessairement chantée. De toute façon, on ne connaît pas les modalités exactes du chant qui accompagnait les dithyrambes et même son origine est incertaine. Dès son introduction à Athènes, cette poésie fit partie des festivités en l'honneur de Dionysos. De 600 à 470 environ, les dithyrambes furent utilisés par des poètes aussi importants que Pindare (518-438), Simonide d'Amorgos (VIIe-VIe s.) et Bacchylide (520-450 environ), puis ils tombèrent graduellement en désuétude.<sup>119</sup> En se développant, cette poésie ne raconta plus seulement les aventures de Dionysos, mais aussi celles d'Héraclès.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup>-Id.p.196.

<sup>119</sup>-M.Cary, J.Denniston,etc., éd., *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Presses de l'Université Oxford, 1ière édition 1949, 3e éd. 1953, p.291.

<sup>120</sup>-Cette poésie, dont on retrouve la première mention du mot (*dithurambos*) chez Archiloque, a été préservée en partie dans des fragments des papyrus d'Oxyrynchus. Il a entre autre été conservé le début d'un dithyrambe de Pindare en l'honneur d'Héraclès, ce qui permet de constater l'intérêt de Pindare pour ce genre.

Neveu de Simonide, Bacchylide a composé plusieurs dithyrambes. Plusieurs poèmes implorent les dieux, comme dans cet extrait du dithyrambe 3, intitulé *Les jeunes gens ou Thésée*: "La nef à la sombre proue, qui emmenait Thésée, inébranlable dans le fracas des combats, et deux fois sept beaux jeunes gens d'Ionie, fendait la mer de Crète."<sup>121</sup> Cette poésie rappelle la poésie épique. Elle est archaïque. Elle a cependant eu une influence sur les périodes qui suivirent. A la période alexandrine, des poètes tels que Callimaque (310-243 environ) écrivirent des poésies en l'honneur des dieux, comme son *Hymne à Déméter*. Mais ces poètes sont plutôt dépourvus d'originalité et reprennent les grands thèmes déjà utilisés dans les dithyrambes.

Au siècle d'Auguste, Horace (65-8 avant notre ère) écrira des odes aux thèmes variés dont certaines reprennent les thèmes des dithyrambes, mais liés à des événements contemporains: dans le premier livre, certaines odes sont des prières aux dieux (par exemple l'ode 31: "Prière à Apollon pour lui demander, à l'occasion de la dédicace de son temple, la santé du corps et de l'âme"<sup>122</sup>), des odes civiques, des odes qui narrent des mythes, d'autres des chansons d'amour et finalement des odes morales. Gian Biagio Conte(1987)<sup>123</sup> avoue qu'il n'est pas facile de définir l'ode car on y retrouve plusieurs types de lyrisme, comme des souhaits de bon voyage, des poèmes mythologiques ou encore des poèmes sur le printemps. Il s'est

---

<sup>121</sup>-Bacchylide, *Dithyrambes, épinécies, fragments*, texte établi par Jean Irigoien et traduit par Jacqueline Duchemin et Louis Bardollet, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, 1993, p.30.

Le texte grec se lit comme suit:"

Kuanopropa men naus meme-  
ktupon Théséa dis epta t'aglaous  
agousa koupous laonôn  
Krètikon tamne pelagos."

Grâce aux papyrus d'Oxyrynchos, nous avons conservé de larges fragments de ses dithyrambes, mais aussi des épinécies et des péans (Hymnes en l'honneur des dieux.).

<sup>122</sup>-Horace, *Odes et épodes*, tr. par F.Villeneuve, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, 1964, introduction p.3.

<sup>123</sup>-Gian Biagio Conte, *Letteratura latina: Manuale storico dalle origini alla fine dell'imperio romano*, Florence, Le Monnier, 1987, traduit par Joseph B.Solodow sous le titre *Latin Literature, a History*, Baltimore, Presses de l'Université Johns Hopkins, 1994, p.310.

donc passé, pour Conte, un phénomène d'interpénétration des genres et Horace utilisera toute une série de thèmes dans ses odes.

Les odes morales à leur tour peuvent regrouper plusieurs messages qui ont des allures d'exhortation, par exemple, l'ode 24 dans laquelle "le poète exhorte Virgile, qui pleure la mort de Quintilius Varus, à accepter l'inévitable."<sup>124</sup>

A part ces poésies officielles et exprimant les volontés des dieux, un autre type de poésie se développa peu à peu. Pierre Grimal s'est penché sur les caractéristiques du lyrisme gréco-romain et il donne comme explication:

Chaque poème constitue l'expression d'une réaction affective, violente ou mesurée, passionnée ou empreinte de raison, mais, dans tous les cas, il est destiné à amorcer un dialogue; il s'adresse à quelqu'un, il n'est pas un monologue introspectif.<sup>125</sup>

Ce nouveau lyrisme apparaît en Grèce avec Archiloque, poète iambique et élégiaque, au VIIe siècle avant notre ère. Ce lyrisme consiste à exprimer les insatisfactions dues à des luttes de pouvoir entre factions aristocratiques. Cette introspection dans la vie privée apporte un changement qui contraste avec les dithyrambes qui reprenaient les thèmes de l'épopée. La voix des poètes grecs raconte des événements; Archiloque raconte la vie avec des camarades de guerre, l'amour, la haine, et sa réflexion sur la nature humaine et la vie.<sup>126</sup> Alcée de Mitylène (VIIe-VIe siècles avant notre ère) est pris aussi dans des luttes partisans et est envoyé en exil. Ses poèmes sont très politisés. Sa poésie ressemble à celle de Qu Yuan lorsqu'il parle de tricherie, de trahison et d'intrigues. Théognis de Mégare (fl. 550-540) fait aussi partie de ce groupe de poètes. Sa poésie reflète aussi les problèmes de la classe aristocratique en proie à des oppositions populaires.

---

<sup>124</sup>-Horace, *Odes et épodes*, op.cit., p.3.

<sup>125</sup>-Pierre Grimal, *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p.21-22.

<sup>126</sup>-Albrecht Dihle, *A History of Greek Literature from Homer to the Hellenistic Period*, op.cit., p.36.

Beaucoup de ses poèmes sont amers et font état de changements sociaux de son époque.

Dans tous ces poèmes, nous pouvons constater l'apparition de l'individualité. Ce type de lyrisme continua à se développer et on le retrouvera à Rome; au lieu de faire état des insatisfactions des aristocrates grecs, on y retrouve des considérations personnelles comme la recherche d'un lieu paisible. En Chine, sous les Six Dynasties, les poètes voulurent aussi parler des endroits paisibles qu'ils privilégiaient pour la réclusion. A Rome, ceci peut être rapproché de l'*otium*, la jouissance d'un lieu paisible loin de la ville. Le jeune Horace, dans l'épode 2 <sup>127</sup> l'exprime ainsi:

Heureux celui-là qui, loin des affaires,  
comme la race des mortels aux anciens âges,  
travaille les champs de ses pères avec des boeufs à lui,  
libre de toute usure;  
qui n'est point réveillé, soldat, par une sonnerie menaçante;  
qui n'a point à craindre les colères de la mer;  
qui se garde du Forum et du seuil orgueilleux des citoyens puissants....<sup>128</sup>

Loin du forum revient à être loin des affaires (*procul negotiis*) dont l'équivalent chinois est la place du marché. Ce poème fut probablement écrit par Horace lorsque Mécène lui fit don d'une propriété à la campagne, le domaine de la Sabine.<sup>129</sup> Les contextes sont différents, mais le même désir de vivre loin des affaires et de partager le travail des champs subsiste.<sup>130</sup>

<sup>127</sup>-Courtes pièces composées sur le modèle des iambes archiloquiens. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, op.cit., p.339.

<sup>128</sup>-Horace, *Odes et épodes*, op.cit., texte et traduction, p.201. Le texte latin se lit comme suit:  
"Beatus ille qui procul negotiis  
ut prisca gens mortalium  
paterna rura bobus exercet suis,  
solutus omni fenore,  
neque horret iratum mare,  
forumque uitat et superba ciuium  
potentiorum limina....".

<sup>129</sup>-Que Mécène lui aurait donné en 34 avant notre ère. Réf. Horace, *Satires*, tr. F.Villeneuve, Paris, Société d'Éditions Les Belles-Lettres, 1958, p.8.

<sup>130</sup>-Les joies de la vie à la campagne sont aussi décrites dans le Satire VI du livre 2 du même auteur.

Dans l'ode 29 du troisième livre, Horace invite Mécène (?-8 avant notre ère) à se détendre à la campagne. Ceci n'est qu'un prétexte et Horace en profite pour confier à son protecteur son idéal de vie qui consiste à ne pas se soucier de la vie future et de prendre le jour comme il vient. Voici ce qu'il suggère à Mécène:

Quitte l'abondance et ses dégoûts et cette construction voisine des hautes nuées, renonce au spectacle admirable de l'opulente Rome, avec sa fumée, ses richesses, son bruit. <sup>131</sup>

Pour Horace, une vie simple à la campagne est préférable à la vie trépidante de Rome. Horace donne des conseils à son ami, mais c'est en même temps sa propre situation que le poète est en train d'expliquer. Il explique que ce ne sont pas les bruits de "l'opulente Rome" qu'il recherche mais la douceur de vivre à la campagne. Le lyrisme d'Horace, dans ses odes, est donc varié. Le poète fait part au lecteur de son idéal de vie. Le lyrisme, dans ce poème, consiste à communiquer au lecteur l'idéal de vie que le poète s'est choisi. Conte croit que:

pour Horace, ...la poésie comme répit du labeur ou comme pause au milieu des batailles, est beaucoup plus qu'une image littéraire, elle l'est même entièrement à cause de l'aspect privé de sa poésie ne pouvant pas être séparé de la quête d'un bonheur intérieur, composé de *autarkeia* et de *tranquillitas animi*. <sup>132</sup>

Une pause au milieu des remous incessants de l'existence est recherchée par le poète et le lyrisme de sa poésie consiste justement à exprimer ces convictions profondes. Cette tranquillité de l'âme est aussi liée à la brièveté de l'existence et Horace y accorde une attention toute particulière. Le lyrisme horacien consiste donc à exprimer des sentiments personnels dans sa poésie, mais cette poésie est toujours

---

<sup>131</sup>-Ibid. p.144. Le texte est le suivant:"

*Fastidiosam desere copiam et  
molem propinquam nubibus arduis,  
omite mirari beatae  
fumum et opes strepitumque Romae."*

<sup>132</sup>-Gian Biagio Conte, *Letteratura latina: Manuale storico dalle origini alla fine dell'imperio romano*, op.cit., p.305.

adressée à quelqu'un en particulier ou à un groupe, elle n'est pas un monologue du poète.

Dans ses odes, Horace abandonnera la structure triadique héritée de Pindare au profit d'une structure homostrophique qui se déroule sous forme d'une succession de quatrains. La forme de cette poésie, tout en étant astreinte à des règles précises, n'a plus la succession strophe, antistrophe et épode, et cette simplification la rend moins rigide.

Après Horace, le goût de la vie privée s'affirmera avec encore plus d'acuité. On retrouve alors des descriptions de domaines privés qui rappellent les endroits de prédilection décrits par les poètes des Six Dynasties. Elles ont été écrites par Publius Papinius Stаций (Stace, vers 40-vers 96). C'est un genre littéraire qui s'appelle les *Silvae*, très au goût du jour; ils décrivent les domaines de personnages illustres de l'antiquité sous forme de croquis ou d'esquisses et font aussi l'éloge de ces personnages à travers leurs possessions. Voici un extrait de la villa tiburtine de Manilius Vopiscus (*Villa tiburtina Manilii Vopisci*), vers 1, 34,43-46:

S'il est un homme qui ait pu contempler la fraîche maison tiburtine de l'éloquent Vopiscus... Quel sera le début de mon chant? Quel en sera le milieu? Sur quelle fin m'arrêterai-je?... Parlerai-je des bains qui fument sur un socle de gazon, et du feu qui s'allume sur des rives à la fraîcheur glaciale, et de l'endroit où le fleuve, relié aux fours qui produisent la vapeur, rit en voyant ses eaux suffoquer de chaleur à proximité du courant?<sup>133</sup>

Ce texte est fait sous forme d'*encomion* (éloge) pour ce personnage. Après une invocation à la muse, il décrit la propriété et entre autres, les bains chauds (*caldarium*) du domaine. Le ton est décidément élogieux, mais ce sont des

<sup>133</sup>-Stace, *Silvae*, texte établi par Henri Frère et traduit par H.J. Izaac, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, 1944, pp.31-33. Le texte latin se lit comme suit:

"Cernere facundi Tibur glaciale Vopisci...  
Quid primum mediumve canam, quo fine quiescam?...  
an quae graminea suscepta crepidine fumant  
balnea et impositum ripis argentibus ignem,  
quaque vaporiferis iunctus fornacibus amnis  
ridet anhelantes vicino flumine nymphas?"

domaines privés qui sont décrits ici, et ils reflètent une prédilection pour la vie intime au lieu des activités officielles de la cour des empereurs et en ce sens, ces textes sont à rapprocher du *fu* des Six Dynasties.

Cependant, ces poèmes sont la plupart du temps adressés à quelqu'un: le poète en tant que narrateur s'adresse à une personne et quelquefois aux dieux en invoquant la muse. C'est comme dit Grimal, "un lyrisme de dialogue"<sup>134</sup> car le poète s'adresse toujours à quelqu'un. Dans la poésie chinoise il y a d'avantage un rapport entre le paysage et les sentiments sans qu'il y ait un dieu pour intervenir dans le destin des hommes et on ne retrouve pas d'invocation à la muse. Ceci rappelle la structure hôte/invité du *fu* des Han, mais sans que les paroles de l'autre personne se retrouvent dans le poème.

Selon Francis Cairns, la poésie gréco-latine est liée aux circonstances du moment et le narrateur peut être soit le poète soit un autre personnage. Le "discours du voyageur qui s'en va" s'appelle un *syntaktikon*; le "discours au voyageur qui s'en va" s'appelle un *propemptikon*; le "discours du voyageur qui arrive" s'appelle un *prosphonèmatikos logos* et le "discours fait au voyageur qui arrive", l'*épibatérios logos*.<sup>135</sup> En Chine, c'est plutôt le genre *syntaktikon* qu'on retrouve dans des *fu*: par exemple, le *Fu sur le voyage au nord* 北征賦, de Ban Biao raconte le voyage qu'elle fit vers l'an 25 de notre ère à cause des troubles à Chang'an. Elle quitta la capitale pour se rendre à Anding, à environ 350 *li* au nord-ouest. Un autre exemple vient d'un poète des Six Dynasties, c'est le *Fu sur le voyage à l'ouest* 西征賦 de Pan Yue qui, lui, s'en va prendre un poste à l'ancienne capitale, Chang'an.

---

<sup>134</sup>-Pierre Grimal, *Le lyrisme à Rome*, op.cit., p.172.

<sup>135</sup>-Ces termes viennent de Ménandre le Rhéteur, *Peri Ermèneias (Des genres épideïctiques)*, cité dans Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinbourg, Presses de l'Université d'Édinbourg, 1972, p.18.



A Rome, les narrations autobiographiques sont également le sujet de bien des poèmes. Horace dans la Satire 5, intitulée *le Voyage à Brindes*,<sup>136</sup> raconte son voyage de Rome à Brindes pour aller trouver son ami Mécène. C'est un voyage de 13 jours, dont Horace narre les étapes. Dans ses satires, Horace utilise une langue très près de la prose;<sup>137</sup> il y expose "les pensées confidentielles d'un homme du monde élégant et éduqué."<sup>138</sup> Cette satire se rapproche du *fu* des Han par ses narrations de voyages, mais elle a aussi des similitudes avec celui des Six Dynasties car c'est le poète qui narre des événements auxquels il a participé, se plaçant lui-même au centre de ce voyage.

Le poète Ovide (-43-vers 18 de notre ère) composera aussi des poèmes parlant des sentiments personnels; après une carrière bien remplie à Rome, il est exilé à Tomes sur le Pont-Euxin (l'actuelle Mer Noire) et il raconte ses regrets dans les *Tristes* (*Tristia*) et les *Lettres du Pont* (*Epistulae ex Ponto*). Voici un extrait des *Tristia*:

Qui que tu sois, si tu as un portrait de moi, ôte de mes cheveux la couronne de lierre consacré à Bacchus! Ces marques de bonheur ne conviennent qu'aux poètes heureux: une couronne sied mal à mes tempes. Sache, mais sois discret, que je m'adresse à toi, ami très cher qui me portes partout à ton doigt, qui as fait sertir mon portrait d'or fauve, seul moyen qui te reste de voir les traits chéris de l'exilé.<sup>139</sup>

<sup>136</sup>-Horace, *Satires*, texte établi et traduit par François Villeneuve, op.cit., pp.70-75. Ce poème de 102 vers ressemble au *fu* car il narre en détail les étapes du voyage comme dans certains *fu* des Han, comme le *Fu sur le voyage à l'est* de Cao Dagu.

<sup>137</sup>-Gian Biagio Conte, *Letteratura latina: Manuale storico dalle origini alla fine dell'imperio romano*, p.302.

<sup>138</sup>-Ibid., p.302.

<sup>139</sup>-Ovide, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, 1968, p.23. Le texte latin se lit comme suit:

"Si quis habes nostri similes in imagine vultus,  
Deme meis hederas, Bacchia sarta, comis!  
Ista decent laetos felicia signa poetas:  
Temporibus non est apta corona meis.  
Hoc tibi dissimula, senti tamen, optime, dici.  
In digito qui me fersque refersque tuo  
Effigiemque meam fuluo complexus in auro  
Cara relegati, quae potes, ora vides."

Au lieu de revenir vers son pays natal comme le voudrait le genre "discours du voyageur qui arrive" (*prosphonèmatikos logos*), Ovide est condamné à rester sur une terre inhospitalière. Cependant, on retrouve l'appel à un ami cher (dont nous ignorons le nom) et c'est donc encore une fois à un "lyrisme de dialogue" que nous avons affaire. Les regrets d'Ovide y sont exprimés avec beaucoup d'amertume, et il y décrit aussi les endroits désolés où il se trouve. Pour Wang Can, on se rappellera que ces endroits étaient beaux, mais qu'il s'agissait d'endroits que le poète ne voulait pas. Wang Can n'était pas en exil, mais cela revenait au même, il était loin de sa patrie.

Un autre poète, Rutilius Namatianus (première moitié du Ve siècle), a composé un long poème en distiques élégiaques intitulé *Sur son retour (De reditu suo)*,<sup>140</sup> composé vers 417 de notre ère. Ce poème, de type *syntaktikon*, à la fois narratif et descriptif, raconte son voyage de Rome jusqu'en Gaule, son pays natal, mais en plus il exprime la peine qu'il a de quitter Rome qu'il aime tant. On sent toute l'amertume de Rutilius face à un monde qui est en train de s'écrouler. Comme il ne veut pas que Rome meure, il déclare dans la première partie de son poème qu'elle ne périra jamais. Ce n'est donc pas un lieu privilégié qu'il décrit, mais un lieu duquel il est arraché par les circonstances: il doit retourner en Gaule vers sa famille à cause des ravages causés par les invasions barbares. Il s'exclame: "Moi, malheureux! Je suis arraché à ces régions chéries."<sup>141</sup> Donc, en plus de raconter le voyage de retour, qu'il accomplit en bateau parce que les campagnes étaient ravagées par les invasions barbares, Rutilius écrit un texte lyrique en exprimant le sentiment de tristesse qu'il a d'être arraché à Rome. "Mille fois, sur ces portes qu'il

---

<sup>140</sup>-Rutilius Namatianus, *Sur son retour*, Paris, Les Belles-Lettres, 1933. Texte établi et traduit par J.Vessereau et F.Préchois. Nous avons conservé de ce texte le premier livre au complet (644 vers) et une partie du second (68 vers).

<sup>141</sup>-Ibid. p.3. "At mea dilectis fortuna revellitur oris."

me faut quitter, je colle mes baisers."<sup>142</sup>Après s'être attardé à exprimer sa peine, il narre son voyage vers la Gaule.

En Occident, l'étalement caractéristique du *fu* se retrouve dans des poèmes didactiques; il ne s'agit donc pas ici d'éblouir, comme dans le *fu* des Han, mais de renseigner. Mais les descriptions qu'on y retrouve rappelle le *fu* des Han. Ces poèmes s'appellent *Cynégétiques* (du grec *kunegetikos* "qui concerne la chasse") et *Halieutiques* (du grec *ta alieutika* "traités sur la pêche"). Des énumérations de poissons et de bêtes s'y retrouvent. Nous avons même conservé un fragment de l'*Halieutique* d'Ovide (134 vers).<sup>143</sup> Les critiques du XXe siècle,<sup>144</sup> n'ont pas vraiment apprécié ces genres littéraires et certains s'étonnèrent qu'Ovide en eût composé. Au point de vue des descriptions qui s'y retrouvent, ces textes permettront de faire un parallèle avec le *fu*. Ces poèmes didactiques sont surtout connus par deux compositeurs du nom d'Oppien;<sup>145</sup> ce sont des poèmes très longs, car la *Cynégétique* comprend 4 livres d'environ 500 vers chacun et l'*Halieutique*, 5 livres d'environ 700 vers chacun. Dans la *Cynégétique*, les bêtes sont énumérées et elles sont caractérisées par leur instinct de conservation et c'est cet instinct qui fait le lien entre les énumérations du poème. Voici un extrait de la *Cynégétique*:

Mais alors que nous avons chanté les races de bêtes à cornes,  
 Les taureaux et les cerfs aux larges cornes,  
 Les chevreuils, l'oryx, les chamois (au poil) brillant,  
 Et les autres avec la tête surmontée d'une arme;  
 Maintenant, allons, déesse, parlons des luttes  
 Des bêtes carnivores et des races munies de dents saillantes.

---

<sup>142</sup>-Ibid., p.4. "*Crebra relinquendis infigimus oscula portis.*"

<sup>143</sup>-Ovide, *Halieutique*, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, tr. par E.de Saint-Denis, 1975.

<sup>144</sup>-Dont Maurice Croiset.

<sup>145</sup>-Le premier des Oppiens aurait vécu à l'époque de Marc Aurèle (régna de 161 à 180) et l'autre de la génération suivante, d'après Albrecht Dihle, *A History of Greek Literature from Homer to the Hellenistic Period*, op.cit., p.270.

En premier, contemplons et chantons le célèbre lion.<sup>146</sup>

Une série de bêtes, dont il a déjà été question dans le chant précédent celui dont un extrait est cité, sont ici rappelées en guise de transition; puis le poète passe aux animaux carnivores comme les lions. Puis le poète continue avec une série de bêtes qui ont les mêmes instincts que le lion. Le poète est complètement effacé de ce genre de poésie. L'instinct de combat souvent dans cette poésie à travers la description des moyens de défense propres à chaque animal (comme les cornes et les dents), l'art descriptif que l'on retrouve dans ces poèmes est à rattacher à l'art épique, car il s'agit de rapports de force entre les animaux, alors qu'en Chine, les randonnées décrites dans les *fu* des Han visent à éblouir par la diversité des objets présentés. Dans la *Cynégétique*, c'est l'énumération et la description des ruses des bêtes pour ne pas se laisser attraper qui est faite; la chasse consiste donc à pourchasser les animaux en tenant compte de ces caractéristiques, alors que dans les *fu* des chasses, les descriptions sont axées sur l'énumération des animaux capturés, sans tenir compte de la façon utilisée pour les prendre. Il subsiste un aspect didactique dans la *Cynégétique*, alors que dans le *fu* des Han, le divertissement est la motivation première, doublée de réflexions morales.

Pour ce qui est de la descriptions d'objets, les *Métamorphoses* d'Ovide présentent aussi des éléments intéressants. L'art de la description y est davantage exploité en ce qui a trait aux objets et à leurs particularités. Ovide y raconte toute une tradition mythologique gréco-romaine, qui est en fin de compte une réappropriation romaine d'une mythologie surtout grecque.<sup>147</sup> Les descriptions qui

---

<sup>146</sup>-Oppien, *Cynégétique*, IV, v.1-7, texte et traduction anglaise de A.W.Mair, New-York, Putnam, 1928, p.112-113. Voici le texte grec: " *All'ote de keraôn eëisamen ethnea thërôn, taurous ed'elaphos ed'eurukerôtas agauous kai dorkous orugas te kai aiglêntas iorkous alla th'osoisin uperthe karêata teukhêenta, vuv age karkharodonta, thea, phrazomen omilon sarkophagôn thërôn kai khauliodonta genethla. prôtistên de leonti klutên anathômetha molpên.*"

<sup>147</sup>-Albrecht Dihle, *Greek and Latin Literature of the Roman Empire from Augustus to Justinian*, traduit de l'allemand par Manfred Malzahn, London et New-York, Routledge, 1994, p.38 et originellement publié par A.C.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1989.

s'y trouvent sont remarquables. On retrouve beaucoup de descriptions d'objets épiques, qui sont décrits comme des oeuvres d'art.<sup>148</sup> On retrouve beaucoup de ce genre de descriptions dans ce long poème, comme par exemple la description du bouclier d'Achille; <sup>149</sup> la description de la tapisserie de Pallas et Arachné<sup>150</sup> ou encore celle du cratère d'Énée.<sup>151</sup> Pour Conte, il s'agit d'une "perception visuelle de la réalité". On retrouve souvent sur ces objets des scènes de bataille qui rappellent les poèmes épiques. Voici un extrait de la description du cratère d'Énée (Chant XIII, v.679, 681-691):

"...le roi...offre des présents...à Énée un cratère, qu'un hôte d'Anius, Thersès, habitant des bords de l'Isménus, lui avait fait porter jadis du pays Aonien. C'était ce Thersès qu'il'avait envoyé; son ciseau y avait gravé une longue histoire. On y voyait une ville, dont on pouvait montrer les sept portes; elles lui tenaient lieu de nom et indiquaient quelle était cette ville. Devant ses murs des funérailles, des tombeaux, des feux, des bûchers, des mères de famille, les cheveux épars et la poitrine découverte, offrent un spectacle de deuil; des nymphes semblent aussi pleurer et gémir sur les sources desséchées; des arbres dépouillés se dressent, raidis par la mort..."<sup>152</sup>

Dans cette description, une énumération d'objets rappelle les affres de la guerre et de la mort. Ovide prend le prétexte du cratère pour décrire en détails les calamités que la ville a subies. On retrouve chez Ovide une diversité de descriptions qui

<sup>148</sup>-Conte, *Letteratura latina: Manuale storico dalle origini alla fine dell'imperio romano*, p.809.

<sup>149</sup>-Ovide, *Les métamorphoses*, livre XIII, vers 291 sq. Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, 1<sup>ière</sup> éd. 1930; rééd. 1988. Il y a aussi une description du bouclier d'Achille dans Homère, *Iliade*, livre XVIII, v. 497 sq.

<sup>150</sup>-Id. livre VI, v.70 sq.

<sup>151</sup>-Id. livre XIII, vv.685-705.

<sup>152</sup>-Ovide, *Métamorphoses*, op.cit., p.77-78, texte et tr. par Georges Lafaye. Le texte latin se lit comme suit:

"rex...dat..."

Cratera Aeneae, quem quondam transtulit illi

Hospes ab Aoniis Therses Ismenius oris.

Miserat hunc illi Therses, fabricauerat Alcon

Hyleus et longo caleuerat argumento.

Urbs erat et septem posses ostendere portas;

Hae pro nomine erant et, quae foret illa, docebant.

Ante urbem exequiae tumulique ignesque rogique

Effusaeque comas et apertae pectora matres

Significant luctum; nymphae quoque flere uidentur

Siccatosque queri fontes; sine frondibus arbor

Nuda riget;..."

occupent une partie importante des *Métamorphoses*. Cette description rappelle la guerre et nous sommes ramenés ici à un univers où l'épique prédomine. Ceci fait partie de l'univers occidental dans lequel l'Iliade et l'Odyssée ont laissé une trace ineffaçable.

Au point de vue des formes du poème qui occupent une bonne partie de l'art descriptif de Shen Yue, il a été mentionné que plusieurs relèvent de dispositions géographiques; celles-ci aident le lecteur à visualiser tout d'abord l'ensemble de ce que Shen Yue veut décrire. En Occident, dans la *Description de la terre habitée* de Denys d'Alexandrie (il aurait vécu à l'époque de l'empereur Hadrien soit entre 117 et 138 de notre ère) qui est une périégèse (*periegesis*), ou narration du voyage qu'il fit autour du monde connu de cet époque en décrivant les endroits visités, Denys fait un survol des différentes régions de l'oekoumène gréco-latin. Dans cette description, qui est un cours de géographie sous forme de poème didactique, il utilise différentes métaphores pour aider le lecteur à visualiser les régions décrites. Ainsi, le Péloponnèse, dont le contour est très échancré, conserve une forme circulaire et cette région de la Grèce devient une feuille de platane,<sup>153</sup> sous le calame de Denys; la péninsule Ibérique devient une peau de boeuf;<sup>154</sup> la Lybie devient un trapèze dont un des côtés s'enfonce dans l'océan.<sup>155</sup> Pour le poète, ce procédé possède une grande efficacité visuelle,<sup>156</sup> et Denys s'en sert tout au long de son poème.

Aucun texte occidental ne peut être comparé au *fu*, mais certains procédés littéraires sont employés par les deux traditions. Dans le poème didactique de Denys d'Alexandrie, l'efficacité visuelle vient du fait que le poète utilise des métaphores

---

<sup>153</sup>-Denys d'Alexandrie, *La description de la terre habitée*, traduit par Christian Jacob, sous le titre *La Description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie ou la leçon de géographie*, Paris, Albin Michel, 1990, p.96.

<sup>154</sup>-Ibid., p.93.

<sup>155</sup>-Id., p.90.

<sup>156</sup>-Id., introduction p.29.

qui gravent dans la mémoire du lecteur ce qu'il veut faire passer. Shen Yue fait un peu de même en jouant avec les formes, de façon à créer un tableau, mais il entre ensuite dans les détails pour le compléter à sa manière ce que Denys ne fait pas; ce dernier continue son énumération en passant à des évocations mythologiques, la description des fleuves et des autres particularités des régions visitées. Son énumération est exhaustive et ceci rappelle davantage le *fu* des Han.

Dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (vers 295-vers 235), l'univers décrit est beaucoup plus vaste que celui des poèmes homériques, et Apollonios y raconte la conquête de la toison d'or par Jason, entremêlée de descriptions. Cependant, c'est d'une aventure panhellénique<sup>157</sup> qu'il s'agit ici, correspondant au monde grec hellénistique et en ce sens, le poème s'insère bien dans son époque. A l'époque de Shen Yue, Nonnos de Panopolis (fl.431-470) poursuit encore cette tradition en écrivant ses *Dionysiaques*.<sup>158</sup> Il y raconte les aventures de Dionysos aux Indes. On y retrouve d'immenses descriptions comme celle du chant VII qui décrit le bain de Sémélé (vers 171-279), avec qui Zeus tomba en amour après avoir reçu une flèche d'Éros. Mais cette description comprend plusieurs éléments narratifs, et c'est plutôt des ébats de Sémélé dans l'eau qu'il s'agit comme aux vers 171-174:

Et, courant à travers les joncs touffus de la prairie, elle se dirige vers l'eau ancestrale de l'Asôpos tout proche, la jeune fille aux voiles tachés, pour nettoyer dans les ondes ses vêtements maculés et tout constellés d'éclaboussures de sang.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup>-Jean Sirinelli, *Les enfants d'Alexandre, la littérature et la pensée grecques*, 334 av.J.C.-519 ap.J.C., Paris, Fayard, 1993, p.142.

<sup>158</sup>-Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, texte édité et traduit par Francis Vian et Pierre Chuvin (6 volumes parus jusqu'à présent), Paris, Société d'Édition les Belles-Lettres à partir de 1976. Cet immense poème en 48 chants de 24,000 vers est le plus long de tous les poèmes épiques..

<sup>159</sup>-Ibid., tome III p.92. Le texte grec est le suivant: "*Kai dromon ithunousa bathuschoino para poiè, geitonos asopoio metestikhe patrion udôr , parthenos aiolopeplos, ina smèkseie peethrois, stikta poluppathamiggi dedeumena pharea luthro.*".

La jeune fille entre dans le fleuve pour nettoyer le sang qui l'a éclaboussée lors d'un sacrifice. Dans ce poème, tout semble inspiré des poèmes homériques, mais un phénomène nouveau, linguistique, se fait sentir. Albrecht Dihle explique que l'accentuation change. Anciennement basée sur l'alternance des syllabes brèves et longues, la langue présente davantage d'accents d'intensité comme dans la langue grecque parlée.<sup>160</sup> Alors qu'en Chine, les lettrés découvrirent que leur langue avait des tons au contact du sanskrit et des écrits bouddhiques, dans le monde grec du Ve siècle de notre ère, la langue parlée, la *koinè*, ayant depuis le Ier siècle de notre ère commencé à abandonner la division brève/longue pour un accent d'intensité, provoqua des changements dans l'écriture poétique, changements qui amenèrent des dérogations aux règles de la poésie classique gréco-latine, tels que les règles de compositions des hexamètres, ou encore celle des poésies à base de rythmes trochaïque ou iambique. Les *Dionysiaques*, un poème épique, est écrit en hexamètres dactyliques, comme c'était le cas pour tous les poèmes épiques, mais souvent Nonnos n'observe plus les règles de composition de ce type de vers. De plus, des rimes commencent à apparaître, ce qui était impensable avec la poésie classique. Ce texte qui date de la fin du paganisme amorce donc des changements qui le distancient de ses modèles classiques, annonçant la fin du paganisme avec la fermeture de l'école d'Athènes par Théodose en 529.

L'Occident, dont les plus longs poèmes sont du genre épique, a donc à l'époque de l'univers gréco-romain, des préoccupations différentes de celles du *fu*, les dieux y occupant une grande place, alors qu'en Chine, l'intégration de l'humain dans le contexte plus vaste de l'univers en tant que cosmos, semble avoir défini les rapports de l'humain avec le monde extérieur.

---

<sup>160</sup>-Albrecht Dihle, op.cit., p.570 sq.; Francis Vian, op.cit., intro à la traduction, p.XLIX et Jean Sirinelli, p.542.



Le contexte de ces poèmes est donc très différent du *fu* des Six Dynasties, qui met l'emphase sur la nature contemplée par le poète, et sur ses sentiments, donc qui relèvent davantage d'un genre lyrique en ce sens que l'affrontement ne se fait pas entre des guerriers au moyen de glaives et d'épées, mais c'est une confrontation intérieure qui donne comme résultat un *fu* lyrique. Par contre, cette confrontation intérieure est présente chez Ovide et Horace, de même que chez les premiers lyriques grecs, par exemple Archiloque.

### Conclusion

Revenons maintenant sur ce que s'est proposé cette étude: le *fu* des Six Dynasties et le processus par lequel il devint lyrique. Ce genre littéraire a connu plusieurs étapes avant de s'affirmer comme lyrique. En remontant aux poèmes de Qu Yuan et aux textes des Royaumes Combattants, il a été possible de repérer l'apparition de ce genre; mais il changea rapidement et subit une contestation à la période même qui lui avait donné ses lettres de noblesse, l'époque des Han. Tout ceci a permis de rattacher le *fu* des Six Dynasties à des phénomènes de transformation générique, considérés dans une perspective diachronique. La démarche diachronique aura permis d'évaluer l'impact et l'importance du *Fu sur la résidence dans les faubourgs* de Shen Yue dans un contexte social et littéraire, tout en privilégiant la tradition. C'est pourquoi un examen attentif des tendances importantes et des changements fondamentaux depuis les Royaumes Combattants jusqu'à l'époque de Shen Yue présente des avantages indiscutables. Cette approche permet aussi de s'apercevoir que, tout en étant lié à la tradition, le *fu* de Shen Yue s'en détache et constitue une oeuvre qui est beaucoup plus qu'une imitation du *fu* de Xie Lingyun, son prédécesseur. Cette oeuvre est importante par le traitement que fait Shen Yue de la position de semi-érémisme, position qui reflète les

ambivalences de sa personne, mais aussi sa philosophie de l'existence, liée au bouddho-daoïsme.

Une autre raison pour avoir remonté aux origines du *fu*, c'est le poids de la tradition. Dans la littérature poétique des Six Dynasties, la tradition demeure forte et le poète doit se mesurer constamment à elle. Ceci est plus que souhaitable, c'est ainsi que vont les choses dans cet univers de lettrés. Si le lecteur veut se familiariser avec ces textes, il doit aussi osculer la tradition. Il faut donc connaître minimalement quelques éléments de cette tradition, afin de pouvoir juger comment un poète a innové tout en maintenant cette tradition et donc être capable de l'apprécier.

Il est certain que les avis sont partagés au sujet des origines du *fu*, beaucoup de textes ayant été perdus, ce qui ne facilite pas les choses. Hervouet, Hawkes, He Peixiong et Knechtges présentent des explications qui sont le résultat d'études approfondies sur le sujet, et constituent une base essentielle pour toute analyse du *fu* lyrique. Cependant, ces études datent de la décennie des années 60-70. Plus récemment, d'autres études ont jeté une lumière nouvelle sur la question du *fu*. Levy s'est intéressée à la description et la narration, Yu-kung Kao à des questions de poétique générale comparée, mais concernant davantage la Chine et Sun Chang à la description et par ricochet au parallélisme. Ils ont jeté apporté une lumière nouvelle sur certains aspects du *fu* lyrique, mais sans que leurs recherches concernent uniquement ce genre littéraire.

Shen Yue part donc de la tradition mais afin de présenter autre chose et notamment en réduisant les descriptions de type catalogue, ce que Xie Lingyun ne fait pas. On a davantage l'impression que le poète balaie le paysage de son regard, et qu'il organise l'espace visualisé à sa façon en jouant avec les formes et les couleurs. Il s'assimile au paysage et alors il n'y a pas de dualité dans laquelle le

poète s'opposerait au monde extérieur. Il en fait partie et apprend à le mieux connaître en le décrivant. L'esprit du poète circule dans les objets et en retour, les objets ont un impact sur son esprit. Ceci se produit cependant différemment que par le biais d'une narration, c'est plutôt le contraire: les courtes narrations historiques du poème sont amenées par la vision du paysage et c'est alors que ces séquences historiques apparaissent, réminiscences du poète. Ce n'est donc pas le narratif qui amène le descriptif, mais l'inverse. La description n'est plus alors *ancilla narrationis*. De fréquents passages se font des objets aux sentiments, des sentiments aux souvenirs et des souvenirs à de nouveaux objets. Le *fu* de Shen Yue présente un entrelacement de tout ceci, c'est ce qui, finalement, constitue l'essence de son lyrisme. Les souvenirs qui apparaissent dans le texte à la suite de la vision à partir de la villa entraînent une réflexion historique de la part de Shen Yue. Mais en premier lieu, ce qu'il nous a présenté, c'est la position mitoyenne d'un endroit choisi par lui, les faubourgs, qui lui permettent d'allier la vie publique à un état de semi-réclusion. Contemplant la vue qui s'offre à lui, c'est alors à un voyage dans le temps qu'il nous convie doublée d'une réflexion sur les Six Dynasties, à travers sa famille et l'histoire dynastique. Ce voyage dans le temps, il le présente et l'introduit également à travers les descriptions du domaine. C'est le tourbillon de l'histoire qui nous emporte dans ce texte, mais vu à travers les impressions du poète.

Les voyages ont toujours été très présents dans le *fu* et Shen Yue ne les a pas oubliés et rappelle ce thème à travers le *Fu sur la promenade sur le mont Tiantai* de Sun Chuo. En faisant ce voyage, il y ajoute une section qui traite des montagnes, par une accumulation d'épithètes qui rappellent le *fu* des Han.

Le *fu* de Shen Yue possède aussi un rythme qui lui est propre, produit par l'utilisation variée qu'il fait des vers propres au *fu*, selon la perspective traditionnelle, comme les hexamètres et les tétramètres, mais aussi par l'inclusion de

pentamètres et d'heptamètres. Ces variations donnent un rythme propre qui a été défini au chapitre 1 comme étant un des éléments du poème lyrique.

Pour toutes ces raisons, ce *fu* est une oeuvre exceptionnelle. Si on étudie ce texte avec les seules caractéristiques du *fu* standard de Sima Xiangru, qui n'est pas lyrique, alors le *fu* de Shen Yue n'arrive pas à l'égaliser. En revanche, si on comprend que ce *fu* s'inscrit dans une problématique qui est bien des Six Dynasties, qui a résisté au fait que ce genre fut délaissé par les empereurs, alors il revêt une importance particulière. Shen Yue a fait comme d'autres poètes des Six Dynasties en utilisant ce genre pour faire passer ses propres sentiments. Il s'est exprimé personnellement dans ce *fu* en nous livrant sa position sur un problème important qu'il avait en 507, cette position a été motivée par plusieurs raisons que les allusions historiques, en bonne partie, nous ont permis d'éclairer. C'est donc indirectement qu'il le fait.

En plus de se démarquer du *fu* des Han, le *fu* de Shen Yue se démarque aussi de celui de Xie Lingyun. De la même façon, si on évalue le *fu* de Shen Yue uniquement en fonction de celui de Xie Lingyun, et qu'on garde comme critères les descriptions et leur étalement, alors il est inférieur. Mais si on examine la variété dans l'organisation des sections, les mélanges prosodiques et les modifications thématiques faites par Shen Yue et les autres caractéristiques énumérées à la fin du chapitre 3, alors il faut conclure que ce *fu* constitue un apport important au *fu* lyrique des Six Dynasties.

L'opinion de Ma Jigao sur le *fu* de Shen Yue constitue un jugement un peu trop hâtif sur un texte important des Six Dynasties. L'autre opinion qui a pu aussi être contestée est celle de Sun Chang, qui affirmait que certains *fu* des Six Dynasties ressemblaient davantage à des *shi*. Ce ne sont pas des *shi*, ce sont des *fu* lyriques,

c'est-à-dire des *fu* ayant gardé certaines caractéristiques du *shi*, oui, mais qui somme toute demeurent des *fu*.

Dans la période qui suivit le *fu* des Six Dynasties, le *fu* subit d'autres transformations et évoluera vers une liberté encore plus grande d'expression. De *fu* réglé 律賦, il devient *fu* en prose 文賦 vers le milieu des Tang sous l'influence de la prose antique 古文. Des lettrés importants comme Liu Zongyuan, Li Shangyin, Li Bo et Han Yu en composèrent.

L'auteur de cette thèse a voulu aussi présenter certaines similarités avec l'Occident, mais circonscrites à l'univers gréco-romain, univers qui correspond *grosso modo* à la période des textes étudiés. On y a retrouvé aussi un art de la description, qui, bien que présenté dans une optique différente, montre une utilisation intéressante de l'art de la description. Les descriptions continueront d'occuper une large place dans la littérature. Au XVIIIe siècle, Frodsham<sup>161</sup> parle de la *furor hortensis* qui s'empara des poètes. Des poètes anglais tels que Humphrey Repton (1752-1818) et William Shenstone (1714-1763) ont composé des poèmes qui exploitent l'art du paysage. Ceci viendrait peut-être des descriptions de jardins chinois que les voyageurs des XVIIe et XVIIIe siècles firent en revenant en Europe d'après Frodham. En France, Jacques Delille (1738-1813) composera un long poème intitulé *Les jardins*,<sup>162</sup> en quatre chants et imité des *Géorgiques* de Virgile.

Le *fu* de Shen Yue constitue un pivot dans la tradition poétique des Six Dynasties car on y retrouve plusieurs indications que le genre est en train de changer, que le monde chinois se transformait, de même que la langue. Il faudrait maintenant regarder de l'autre côté de ce pivot, c'est-à-dire non point vers le passé

---

<sup>161</sup>-J.D.Frodsham, "Landscape Poetry in China and Europe", *Comparative literature*, XIX (1967), p.198.

<sup>162</sup>-Jacques Delille, *Oeuvres choisies*, Paris, Firmin Didot, 1874. Il a aussi fait une belle traduction des *Géorgiques* de Virgile.

mais vers le futur en étudiant l'impact de Shen Yue sur la poésie des Tang et des Song et voir, entre autres choses, ce qui est advenu au type de *fu* composé par Shen Yue. Par exemple, le *Fu sur un petit jardin* 小園賦 de Yu Xin 庾信 (513-581) ou encore un autre de ses *fu*, le *Fu sur la lamentation du sud* 哀江南賦, dans lequel il raconte la chute de la dynastie des Liang, serait intéressant à étudier car il utilise beaucoup d'informations venant de l'histoire des Dynasties du sud, et donc son traitement ressemble à celui que fait Shen Yue.

## Bibliographie

### 1- Éditions du " Fu sur la résidence dans les faubourgs" de Shen Yue(441-513)

- Obi Koichi, 沈休文集考証(其1, 賦) "Notes textuelles pour les poèmes rassemblés de Shen Yue: 1) Fu", *Chugoku Chusei bungaku kenkyo* 1 (1961), pp.54-64.
- Yao Silian (mort en 637), 梁書 *Histoire de la dynastie des Liang*, réimpr. Beijing, Zhonghua Shuju, 1975, (pp.236-242).
- Chen Yuan Long(1652-1736), 歷代賦彙 *Collection de fu au cours des siècles*, Beijing, 1706. Réimpr. Shanghai, Shanghai shuju, 1987. (section 12/6a-7b.5).
- 二十五史 *Les vingt-cinq Histories*, édition du palais, Beijing, 1740

### 2-Traductions du fu de Shen Yue

- Jackson, Richard, G., *A translation and Study of "The Poetic-essay on Living in the Suburbs" of Shen Yue*, mémoire de maîtrise de l'université de Minnesota, 1977.
- Kamitsuka, Yoshiko, 沈約 隱逸思相 *Pensées sur la réclusion de Shen Yue*, *The Nippon-Chugoku-Gakkai-ho*, 31(1979), pp.105-117.
- Mather, Richard B., "Shen Yue's Poems of Reclusion: from Total Withdrawal to Living in the Suburbs", *CLEAR*, 5(1983), pp.53-66. (v.1-4, 133-138, 219-224 et 438-453).
- Mather, Richard B., *Shen Yue(441-513), the Reticent Marquis*, presses de l'université de Princeton, Princeton, 1988. (sauf les vers 45-50, 55-61 et 97-104).

### 3-Oeuvres classiques chinoises

- Ban Gu (32-92), 漢書 *Histoire de la dynastie des Han*, Beijing, Zhonghua shuju, 1962.
- Chuci* 楚辭, *Odes du pays de Chu*, voir Wang Fuzhi.
- Chunqiu* 春秋 *Chronique des Printemps et Automnes*, de Confucius, texte établi et traduit par Séraphin Couvreur, *La Chronique de la principauté de Lou*, Paris, Cathasia, 1950.
- Han Fei, 韓非子 *Classique de Han Fei*, publié et annoté dans *Han fei zi ji jie*, 韓非子集解 *Explications rassemblées du Han Fei Zi*, réédition: Taiwan, 1990.
- Huai Nan Zi* 淮南子 *Le livre de maître Huai Nan*, édité par Hatori Unokichi, *Kambun taikai*, *Somme des textes classiques chinois*, Tokyo, Fusanbo, 1977.

- Kukai 空海 (774-835), *Bunkyo Hifuron* 文鏡秘府論, édité par Wang Liqui, 文鏡秘府論校注 *Commentaire révisé des Discussions du Magasin secret du miroir littéraire*, Beijing, 1983.
- Liu Xie (vers 465-vers 522), 文心調龍 *L'esprit littéraire et la sculpture des dragons*, édité par Fan Wenlan, 文心調龍註 *Commentaire sur L'esprit littéraire et la sculpture des dragons*, Shanghai, Shanghai Yinshuguan, 1960 et 1986.
- Liu Yiqing 劉義慶 (403-444), *Shishuo Xin Yu* 世說新語, *Nouveaux propos mondains*, Beijing, Zhonghua Shuju, 1983.
- Lu Ji (261-301), 文賦 *Fu sur la littérature*, WX 17.
- Confucius, *Lun Yu* 論語 *Entretiens de Confucius*, édité par Mao Zishui, Taibei, Shangwu Yinshuguan, 1984.
- Mu Tian Zi Zhuan* 穆天子傳 *La chronique du fils du ciel Mu*, traduit par Rémi Mathieu, Paris, Institut des Hautes Études Chinoises, 1978.
- Ouyang Xun 歐陽詢 (557-641), *Yi-wen Leiju* 藝文類聚 *Collection de littérature par catégories*, rééd. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1982.
- San Guo zhi* 三國志 *La chronique des Trois Royaumes*, compilé par Chen Shou 陳壽 (233-297), Beijing, Zhonghua Shuju, 1ere édition, 1971 et réimprimé en 1975.
- Sima Qian, 史記 *Mémoires historiques*, réimpression: Beijing, Zhonghua Shuju, 1959, 7e réimpression, 1975.
- Shen Yue, 宋書 *Histoire de la dynastie (Liu) Song*, réimpression: Beijing, Zhonghua Shuju, 1974 et 1983.
- Shi Jing* 詩經 (Classique de la poésie), texte annoté et commenté par Bernard Karlgren, 高本漢詩經注釋 *Explications des commentaires du Classique de la poésie par Gao Ben an* (Bernard Karlgren), Taibei, Zhonghua congshu, 1972.
- Si shu* 四書 *Les quatre livres*, édité par S.Couvreur, Taiwan, Kuanchi Press, 1972, réimpr. de l'édition de 1895.
- Wang Fuzhi, 欒辭通釋 *Interprétations sur les Odes du pays de Chu*, Shanghai, Renmin chubanshe, 1975. Réimpression de l'édition originale de 1709.
- Xiao Tong (501-531), 文選 *Choix de littérature*, édité par Hu Kejia, 1809; réimpression: Shanghai, Shanghai Shuju, 1988.
- Zhuangzi* 莊子, édité par Wang Fuzhi (1619-1692), 莊子解 *Explications sur le Zhuangzi*, 1681, réimpression: Hong Kong, Zhonghua Shuju, 1975 et 1985.

#### 4-Etudes, dictionnaires et articles de revues spécialisées chinoises et japonaises modernes et traductions

- Bi Wanchen 畢万忱, "Lun Sanguo yongwu shuqingfu de shidai tezheng 論三國永物抒情賦的時代特征 Discussion sur les particularités des *fu* décrivant les objets et ceux exprimant les sentiments de l'époque des Trois Royaumes", *Wenxue Yichan* 文學遺產, 1(1994), pp. 11-17.
- Chai Feifan, "鍾嶸詩品與沈約 *Le Shi Pin de Zhong Rong et Shen Yue*",



- ZWWX, 3.10 (1975), pp.58-65.
- Ding Fubao (1874-1952), 全漢三國難北朝詩 *Poésie complète des Han, des Trois Royaumes, des Jin et des dynasties du nord et du sud*, Beijing, Zhonghua Shuju, 1959.
- Duan Yucai (1735-1815), 說文解字注 *Commentaire au shuowen jiezi*, Shanghai guji chubanshe, 1981.
- Gong Kemao 龔克冒, Hanfu Yanjiu 漢賦研究 *Études sur le fu des Han*, Jinan, Shandong Wenyi Chubanshe, 1984.
- He Peixiong 何沛雄, 讀賦零拾 *Extraits d'études sur le fu*, Hong Kong, Wanyoutu gongsi, 1975.
- He Peixiong 何沛雄, 漢魏六朝賦家論略 *Précis de discussions combinées sur les auteurs de fu des Han, des Wei et des Six Dynasties*, Taiwan, Xuesheng Shuju, 1986.
- Hu Guorui 胡國瑞, Shi, ci, fu, san lun 詩詞賦散論, *Discussions diverses sur le shi, le ci et le fu*, Shanghai, Shanghai Guji Chubanshe, 1992. Republication d'une série d'articles publiés par l'auteur entre 1959 et 1987.
- Hui Yongyi 會永義 et Ke Qingming 柯慶明, 中國文學批評資料彙編 *Groupe de documents pour une critique littéraire chinoise*, Taibei, Chengwen, 1978.
- Kamitsuka, Yoshiko, "沈約 隱逸思想 *Pensée de Shen Yue sur la réclusion*", Nihon Chugoku Gakkaiho, Bulletin de la société sinologique du Japon, 31 (1979), pp.105-118.
- Li Chunqing et Sang Sifen, 詩賦詞曲聯精鑑辭典 *Dictionnaire explicatif de textes choisis de shi, fu ci et qu*, Beijing, Xinhua Shudian, 1991
- Ma, Jigao 馬積高, 賦史 *Histoire du fu*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1987.
- Okamura Shigeo, 沈約郊居賦雷張同箋補正 "Additions et corrections aux commentaires de Lei Lin et de Zhang Xingbin sur le 'Fu sur la vie dans les faubourgs' de Shen Yue", Nippon Chugoku Gaikkaiho, 3 (1952), pp.64-74.
- Qu Shuiyuan, 漢魏六朝賦選 *Sélection de fu des Han, des Wei et des Six Dynasties*, Beijing, Zhonghua shuju, 1964.
- Takakusu Junjiro et Watanabe Kaikyoku, éditeurs, 大正心脩大藏經 *Le Tripitaka chinois de l'ère Taisho*, 55 vols., Tokyo, 1922-1933.
- Tao Qiuying, 漢賦之史的研究 *Etude historique du fu des Han*, Shanghai, Zhongguo wenyi shecong shu, 1939.
- Wang Li, 古代漢語通論 *Discussions sur des textes de chinois de l'antiquité*, Beijing, Zhonghua Shuju, 1962-64.
- Wei Jin Nanbeichao Wenxueshi Cankao Ziliao 魏晉難北朝文學史參考資料 *Documents se rapportant à l'histoire littéraire des Wei, des Jin et des dynasties du nord et du sud*, Beijing, compilé par l'université de Beijing, 1962.
- You Guoen, Wang Qi, Xiao Difei, Ji Zhenhuai et Fei Zhengang, *Histoire de la littérature chinoise 中國文學史*, Hong Kong, China Book Press, 1986.
- Zhang Tingting et Zhang Zhengti, 賦學 *Etudes sur le fu*, Taibei, Taiwan xuesheng shuju, 1982.
- Zhang Qiyun, éditeur en chef, Lin Yin et Gao Ming, éditeurs, 中文大辭典, *Grand dictionnaire de la littérature chinoise*, Taibei, Institut pour les recherches avancées en chinois, 1962-1968, réimpr., 1985.

*Zhongguo wenxuejia da cidian* 中國文學家大辭典 *Grand dictionnaire des biographies d'écrivains chinois*, compilé par Tan Zhengbi et autres, 12<sup>ème</sup> éd. Shanghai, Shanghai shudian, 1934.

Zhu Yao, 古賦辨體 *Analyse du style des fu anciens*, SKQS, volume no.1366 réimpr. Taibei, Shangwu Yinshuguan, 1975.

### 5-Oeuvres sinologiques en langue occidentale

Allen Joseph R., *In the Voice of Others*, Ann Arbor, université du Michigan, 1992.

Bai Shouyi, éditeur, *Précis d'histoire de Chine*, Beijing, Editions en langues étrangères, 1988.

Balazs, Etienne, "La crise sociale et la philosophie politique à la fin des Han", TP, 39 (1950), pp.83-131.

Bischoff, Friedrich A., *Interpreting the Fu: a study in Chinese literary rhetoric*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1976.

Chavannes, Edouard, *Les mémoires historiques de Sse-ma Ts'ien* (Sima Qian), Paris, Ernest Leroux, 1895-1905, réimpression, Adrien Maisonneuve, 1969.

Chaves, Jonathan, *The Legacy of Ts'ang Chieh*(Cang Jie): *The Written Word as Magic*, *Oriental Art*, 23, no.2(1977).

Cheng, Anne, *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981.

Cheng, Anne, "Un Yin, un Yang, telle est la Voie": *les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise*", Paris, *Extrême-Orient-Extrême-Occident* 11(1989).

Cheng, François, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1977.

Couvreur, Séraphin, *Les quatre livres*, Taiwan, Kuanchi Press, texte et traduction.

Couvreur, Séraphin, *Dictionnaire classique de la langue chinoise*, Taibei, Taichung, 1890, réimpression 1966.

Crump, J.I., *Chan-kuo Ts'e*, Oxford, Clarendon press, 1970.

Debon, Günther, *Chinesische Dichtung: Geschichte, Struktur, Theorie*, Leiden, New-York, Brill, 1989.

Debon, Günther, *Ostasiatische Literaturen*, Wiesbaden, Aula Verlag, 1984.

Deeney, John J., "Chinese Literature from Comparative Perspectives", *CLEAR*, 3 (1981), pp.130-136.

Démiéville, Paul, "La montagne dans l'art littéraire chinois", *France-Asie* 183(1965).

Démiéville, Paul, *Choix d'études sinologiques*( 1921-1970), Leiden, Brill, 1973.

Diény, Jean-Pierre, *Les Dix-neuf poèmes anciens*, Paris, Centre de publication Asie Orientale, 1974.

Dumoulin, Heinrich, *Zen Buddhism: a History, India and China*, New-York, MacMillan, 1988.

Fang, Achilles, "Rhyme prose on Literature: The Wen-Fu of Lu Chi (a.d.261-303)", *HJAS* 14 (1951), pp.527-66.

Fang, Achilles, *The Chronicle of the Three Kingdoms*, Cambridge, Presses de l'Université Harvard, 1965.

Feng Youlan, *Précis d'histoire de la philosophie chinoise*, Paris, Le Mail, 1985.

Feng Youlan, *Chuang-Tzu, a new Selected Translation with an Exposition of its Philosophy of Kuo Hsiang*, Shanghai, 1953.

Forke, Alfred, *Lun Heng*, (*Discussions balancées*), traduction complète de l'oeuvre de Wang Chong (27-100), 12<sup>ème</sup> éd. Londres, Luzac, 1907, 2<sup>ème</sup> éd., Berlin, Reimer, 1911, réimpr. New-York, Paragon Book Gallery, 1962.

Franke, Otto, *Geschichte des Chinesischen Reiches*, 5 vols., Berlin, De Gruyter, 1930-52.

- Frankel, Hans R., *The Flowering Plum and the Palace Lady*, New-Haven, Presses de l'Université Yale, 1976.
- Frodsham, John D., *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, Oxford, Presses de l'Université Oxford, 1967.
- Frodsham, John D., "The origins of Chinese Nature Poetry", *AM* 8.1 (1960), pp.68-103.
- Frodsham, John D., "Landscape Poetry in China and Europe", *Comparative Literature*, XIX (1967), pp.193-215.
- Gernet, Jacques, *Le monde chinois*, Paris, Colin, 1972.
- Gibbs, Donald A., *Literary Theory in the Wen Hsin Tiao Lung*, thèse de doctorat, Université de Washington, 1970.
- Hawkes, David, *Ch'u Tz'u, the Songs of the South*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- He Peixiong, *A Study on the Fu of Hunts and Capitals in the Han Dynasties (206 B.C.-220 A.D.)*, thèse non-publiée de l'Université Oxford, 1968.
- Hervouet, Yves, *Un poète de cour sous les Han, Sseu-ma Siang-jou*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Hervouet, Yves, *Le chapitre 117 du Che-ki (Shi Ji)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- Hervouet, Yves et Balazs, Etienne, *A Sung Bibliography*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1978.
- Hightower, James R., "Allusion in the Poetry of T'ao Ch'ien", *HJAS*, 31(1971), pp.5-27.
- Hightower, James R., "The fu of T'ao Ch'ien", *HJAS* XVII(1954), pp.169-230.
- Hightower, James R., "The Wen Hsüan and Genre Theory", *HJAS* 20(1957), pp.512-533.
- Hightower, James R. et al., *Studies in Chinese Literature*, Cambridge, Harvard-Yenching Institute Studies, XXI, 1<sup>ière</sup> éd. 1965.
- Houang, François, *Le Bouddhisme de l'Inde à la Chine*, Paris, Fayard, 1963.
- Houang, François et Leyris, P., *La voie et sa vertu*, tr. du Laozi, Paris, Gallimard, 1981.
- Ho, Kenneth, (He Peixiong), "A Study of the Fu on Capitals and Hunting in the Han dynasties (206 av.J.C.-220 apr.J.C.)", thèse de doctorat, Oxford, 1968. Non publiée.
- Holzman, Donald, "Les sept sages de la forêt de bambou et la société chinoise de leur temps", *TP*, XLIV, Leiden, Brill, 1956.
- Holzman, Donald, "Literary criticism in China in the Early Third Century A.D.", *AS* 28 (1974).
- Huang Shengfa, *Qu Yuan et le Li Sao*, Beijing, Éditions en Langues Étrangères, 1985.
- Hucker, Charles O., *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford, Presses de l'Université Stanford, 1985.
- Hurvitz, Leon, *Scripture of the Lotus Blossom of the Fine Dharma (The Lotus Sutra)*, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1976.
- Jullien, François, *La valeur allusive*, Paris, Ecole Française d'Extrême-Orient, 1985.
- Jullien, François, "Théorie du parallélisme littéraire, d'après Liu Xie", *Extrême-Orient-Extrême-Occident*, Paris, no.11(1989).
- Kang-I Sunchang, "Chinese Lyric Criticism in the Six Dynasties", dans *Theory of the Arts in China*, éd. par Susan Bush et Christian Murck, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1983, pp.215-224.
- Kang-I Sunchang, *Six Dynasties poetry*, Princeton, Presses de l'Université

- Princeton, 1986.
- Kang-I Sunchang, "Description and Landscape in Early Six Dynasties Poetry", dans Shuen-fu Lin et Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the Tang*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1986.
- Karlgren, *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1923.
- Kao Yu-kung, "Lyric Vision in Chinese Narrative Tradition: a Reading of Hung-lou Meng (Hong Lou Meng) and Ju-lin Wai-shih (Ru-lin Wai-shi)", publié dans Plaks, Andrew, *Chinese Narrative, Critical and Theoretical Essays* (voir sous Plaks).
- Kittay, Jeffrey, *Towards a Theory of Description*, Presses de l'Université Yale, 1981.
- Knechtges, David, *Wen Xuan or Selections of Refined Literature*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1982 et 1987: les vol. 1 et 2 sont parus sur un ensemble projeté de 8 volumes.
- Knechtges, David, R., *Yang Shyong (Yang Xiong), the fuh, and Han Rhetoric*, thèse de doctorat de l'Université de Washington, 1968.
- Lévi, Jean, *Dangers du discours*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1985.
- Levy, Dore J., *Chinese Narrative Poetry, The Late Han through Tang Dynasties*, Durham, presses de l'Université Durham, 1988.
- Lin, Shuen-fu et Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1986.
- Liou Kia-hway, *Tchouang-tseu (Zhuangzi)*, Paris, Gallimard/Unesco, 1969.
- Liu, James J., "Time, Space and Self in Chinese Poetry", CLEAR, 1-2 (1979).
- Liu, J. Y., *The Interlingual Critic: Interpretations of Chinese Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- Luk, Charles, *The Vimalakirti Nirveda Sutra*, Boston, Shambala, 1990.
- Margouliès, Georges, *Le "fou" chinois dans le Wen Siuan*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1926.
- Martin, François, "Traité Tang sur le parallélisme", *Extrême-Orient-Extrême-Occident*, no. 11, 1989.
- Mather, Richard B., "The mystical Ascent of the T'ien T'ai Mountains: Sun Cho's Yu-T'ien -T'ai shan fu", MS, XX (1961), pp. 226-245.
- Mather, Richard, "The Controversy over Conformity and Naturalness during the Six Dynasties", HR 9 (nov. à fév. 1969-70), pp. 160-180.
- Miao, Ronald C., *Studies in Chinese Poetry and Poetics*, chap. 2: "Theory, Standards and Practice in Chung Hung's shih-pin's", pp. 43-80, San Francisco, Chinese Materials Center, 1978.
- Needham, Joseph, *Science and Civilisation in China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.
- Nienhauser, William H., "Diction, dictionaries and the Translation of Classical Chinese Poetry", T'oung Pao 64 (1978), pp. 96-109.
- Nienhauser, William H., *The Indiana Companion to traditional Chinese Literature*, Bloomington, Presses de l'Université d'Indiana, 1986.
- Owen, Stephen, *Remembrances, The Experience of the Past in Chinese Literature*, Cambridge, Presses de l'Université Harvard, 1986.
- Owen Stephen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Presses de l'Université Harvard, 1992.
- Owen, Stephen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, Madison, Presses de l'Université du Wisconsin, 1985.
- Owen, Stephen, "Hsieh Hui-Lien's 'snow fu': a structural study", AHS, 94 (1974).

- Plaks, Andrew, "*Where the Lines meet: Parallelism in Chinese and Western Literatures*", CLEAR 10 (1988).
- Plaks, Andrew, *Chinese Narrative, Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1977.
- Raguin, Yves, *Terminologie raisonnée du Bouddhisme chinois*, Taibei, Institut Ricci, 1985.
- Robinet, Isabelle, *Histoire du taoïsme des origines au XIVE s.*, Paris, Cerf, 1991.
- Schaeffer, Edward H., "Preliminary remarks on the Structure and Imagery of the 'Classical Chinese' Language of the Medieval Period", TP, 50(1963), pp.257-362.
- Shi Youzhong, (Vincent), *The Literary Mind and the Carving of Dragons, a study of thought and pattern in Chinese Literature*, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1959.
- Siu-Kit Wong, *Early Chinese Literary Criticism*, Hong Kong, Joint Publications, 1964.
- Shin, Un Chol, *Kuo Hsiang, a Rationalist Taoist*, thèse non-publiée de l'Université de Minnesota, 1976.
- Soothill, William et Odous, L. *A dictionary of Chinese Buddhist Terms*, Londres, Motilal Banarsidas, lière édition, 1937, réimpr. Delhi, 1987, p.276.
- Teng, Ssu-Yü et Biggerstaff, Knight, *An Annotated Bibliography of Selected Chinese Reference Works*, Cambridge, Harvard U.P., 1950, 3 ième éd., 1971.
- Tökei, Ferenc, *Genre Theory in China 3rd-6th centuries, Liu Xie's Theory on poetic Genres*, Budapest, Akadémia kiado, 1971.
- Tökei, Ferenc, *Naissance de l'élégie chinoise. K'iu Yuan et son époque*, Budapest, Akademiai Kiado, 1959; traduction française révisée par F. Tökei, Les essais CXXV, Paris, Gallimard, 1967.
- Tu Wei-ming, "Profound Learning, Personal Knowledge, and Poetic Vision", dans Shuen-fu Lin et Stephen Owen, *The Vitality of the Lyric Voice: Shih Poetry from the Late Han to the Tang*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1986.
- Van Zoeren, Steven Jay, *Poetry and Personality: reading, exegesis, and hermeneutics in traditional China*, Stanford, Presses de l'Université Stanford, 1991.
- Vandermeersch, Léon, *La formation du Légisme*, Paris, École Française d'Extrême-Orient, 1965.
- von Zach, Erwin, *Die chinesische Anthologie, Übersetzungen aus dem Wen hsüan*, Cambridge, édité par Ilse Martin Fang aux Presses de l'Université Harvard, 1958.
- Waley, Arthur, *The Temple and Other Poems*, London, George Allen et Unwin, 1923.
- Watson, Burton, *Hsün Tzu's basic writings*, introduction, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1963.
- Watson, Burton, *Chinese rhyme-prose: poems in the fu form from the Han and Six Dynasties Periods*, New-York, Presses de l'Université Columbia, 1971.
- Westbrook, Francis
- Wilhelm, Helmut, "The Scholar's Frustration: notes on a type of fu", chapitre du volume *Chinese Thought and Institutions*, édité par K. Fairbank, Chicago, Presses de l'Université de Chicago, 1957, pp.310-319 et pp.398-403.
- Wixted, Timothy, "The Nature of Evaluation in the Shih-p'in (Grading of Poets) by Chung Hung (A.D. 469-518)", dans *Theory of the Arts in China*, éd. par Susan Bush et Christian Murck, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1983, pp.225-264.

- Wright, Arthur F. *Studies in Chinese Buddhism*, New-Haven, Presses de l'Université Yale, 1990.
- Wright, Arthur F., *Buddhism in Chinese History*, Stanford, Presses de l'Université Stanford, 1971.
- Xiu Gongshi, 'Les classiques de la poésie-la première anthologie chinoise', inclus dans *Littérature chinoise*, Beijing, no.3(1978).
- Yang Lian Sheng, *Topics in Chinese History*, Harvard-Yenching Institute Studies, no.14, Cambridge, Mass., pp.32-38.
- Yoshika Kawakatsu, "La décadence de l'aristocratie chinoise sous les dynasties du sud", AA,21(1971), pp.13-38.
- Yu, Pauline, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1987.

## 6-Références occidentales

- Aristote, *La poétique*, tr.par J.Hardy, Société d'édition "les Belles-Lettres", Paris,1969.
- Aristote, *the "Art" of Rhetorics*, texte et trad. anglaise : Cambridge, Loeb Classical Library, 1926.
- Bacchylide, *Dithyrambes, épinécies, fragments*, texte établi par Jean Irigoien et traduit par Jacqueline Duchemin et Louis Bardollet, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, 1993.
- Bec, Pierre, *La Lyrique française au Moyen-Age (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, éditions Picard, 1977.
- Brunel, Pierre, Chevrel, Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Cairns, Francis, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinbourg, Presses de l'Université d'Édinbourg, 1972.
- Canfora, Luciano, *Storia della letteratura greca*, Rome, Laterza et Figli, 1986, tr. de l'italien par Denise Fourgous sous le titre *Histoire de la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Desjonquères, 1994.
- Cary, M., Denniston, J. etc., éd., *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Presses de l'université Oxford, 1ère édition 1949, 3e éd. 1953.
- Chouraqui, André, *Parole des jours*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1975.
- Conte, Gian Biagio, *Letteratura latina: Manuale storico dalle origini alla fine dell'imperio romano*, Florence, Le Monnier, 1987, traduit par Joseph B.Solodow sous le titre *Latin Literature, a History*, Baltimore, Presses de l'Université Johns Hopkins, 1994.
- Conte, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation*, Ithaca, Presses de l'Université Cornell, 1986.
- Curtius, Ernst, *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*, Paris, Presses Universitaires de France pour la traduction française, 1956.
- Delille, Jacques, *Oeuvres choisies*, Paris, Firmin Didot, 1874.
- Démétrios, *Du style (peri ermeneias)*, Paris, Les Belles-Lettres, 1987.
- Denys d'Alexandrie, *La description de la terre habitée*, traduit par Christian Jacob, sous le titre *La Description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie ou la leçon de géographie*, Paris, Albin Michel, 1990.
- Dihle, Albrecht, *A History of Greek Literature from Homer to the Hellenistic Period*, New-York, Routledge, 1994.
- Dihle, Albrecht, *Griechische Literaturgeschichte*, Beck'sche Verlagsbuchhandlung,

- 1989, tr. par Manfred Malzahn sous le titre *Greek and Latin Literature of the Roman Empire from Augustus to Justinian*, New-York, Routledge, 1994.
- Etiemble, René, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, 1828, réimpr. Paris, Flammarion, 1977.
- Fontanier, Pierre, *Les tropes de Dumarsais avec un commentaire raisonné*, Paris, 1818, rééd. Genève, Slatkine, 1967.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature, an Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690.
- Génetiot, Alain, *Les genres lyriques mondains (1630-1660)*, Genève, Droz, 1990.
- Genette, Gérard, "Frontières du récit", *L'analyse structurale du récit*, Paris, *Communications* 8, 1966.
- Genette, Gérard, "Genres, 'types', modes", *Poétique* 32, pp.389-421.
- Grimal, Pierre, *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaire de France, 1978.
- Groden, Michael et Kreiswirth, Martin, *Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore, presses de l'université Johns Hopkins, 1994.
- Hamon, Philippe, "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique* III, no.12, Paris, Seuil, 1972, pp.465-485.
- Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Horace, *Odes et épodes*, tr. par F.Villeneuve, Paris, Les Belles-Lettres, 1964.
- Jauss, Hans-Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, I (1979).
- Koster, W.J.W., *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde, A.W.Sijthoff's uitgeversmaatschappij, 1953.
- Lausberg, H., *Elemente der Literarischen Rhetorik*, Munich, Hueber, 1971.
- Loy, David, *Non-dualism, a study in Comparative Philosophy*, New-Haven, Presses de l'université de Yale, 1988.
- Namatianus, Rutilius, *De reditu suo* (Sur son retour), Paris, Société d'Édition "Les Belles-Lettres", 1933.
- Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, Paris, Société d'Édition "Les Belles-Lettres", 1976-1992 ( 6 vols. de parus).
- Ovide, *Halieutiques*, Paris, Société d'édition "Les Belles-Lettres", 1975.
- Ovide, *Les métamorphoses*, Société d'édition "Les Belles-Lettres", 1988. (1er éd. 1930).
- Ovide, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, 1968.
- Oppien, *Cynégétique et Halieutique*, London, Loeb Classical Library, 1928.
- Platon, *La République*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1963.
- Pöschl, Viktor, "Horace et l'élégie", article publiée dans les Actes du colloque international organisé par la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Mulhouse en mars 1979 intitulé *L'élégie romaine, enracinement, thèmes, diffusion*, Paris, Ophrys, 1980.
- Ricoeur, Paul, *Le temps et le récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Rodgers, William Elford, *The Three Genres and the Interpretation of Lyric*, Princeton, Presses de l'Université Princeton, 1983.
- Sidoine Apollinaire, *Poems and Letters*, Cambridge, Loeb Classical Library, 1936, réimpr. 1956.
- Sirinelli, Jean, *Les enfants d'Alexandre, La littérature et la pensée grecques 334 av.J.C.-519 ap. J.C.*, Paris, Fayard, 1993.

Stace, *Silvae*, texte établi par Henri Frère et traduit par H.J.Izaac, Paris, Société d'Édition Les Belles-Lettres, 1944.



## Appendice I

### Traduction

#### 1-La transmission du texte

La plupart des *fu* qui sont parvenus jusqu'à nous ont été préservés dans le *Wen Xuan*. Beaucoup de *fu* qui n'en firent pas partie furent tout simplement perdus ou ne subsistent qu'à l'état de fragments dans les encyclopédies telles que la *Collection de littérature par catégories* (YWLD) ou la *Collection de fu au cours des siècles* (LDFH). Le *fu* de Shen Yue a été conservé tout simplement parce qu'il a été préservé dans l'Histoire officielle de la dynastie des Liang, le *Liang Shu*, au chapitre de la biographie de Fang Yun et Shen Yue. Le compilateur du *Liang Shu* 梁書 est Yao Silian 姚思廉 (557-637) qui travailla à cette compilation de la 3e année de l'ère Zhen Guan 貞觀 (l'An 630) jusqu'à la 10e année de cette même ère (637) et il en reçut le mandat de l'empereur Tai Zong 太宗 (626-649). Le texte fut donc inclus dans cette histoire officielle un peu plus de cent ans après sa composition.

L'habitude d'insérer des textes littéraires à l'intérieur des biographies n'était pas nouvelle à l'époque de la compilation de Yao Silian. Toutes les histoires officielles suivaient un modèle déjà tracé par la première histoire officielle, les *Mémoires Historiques* 史記 de Sima Qian. Grâce à cette pratique, beaucoup de textes, qui autrement ne nous seraient pas parvenus, ont été conservés. Le *fu* de Shen Yue fut donc copié sous forme manuscrite dans la première édition de l'*Histoire des Liang* compilée par Yao Silian. Lorsque les histoires officielles furent imprimées au début de la dynastie des Song, l'*Histoire des Liang* faisait partie de ces histoires; la première édition imprimée date de 1065. Plusieurs éditions suivirent par la suite jusqu'au XXe siècle et le texte de Shen Yue fut

préservé sans beaucoup d'erreurs textuelles. Y avait-il un commentaire personnel de Shen Yue ainsi qu'une introduction en prose, comme c'était souvent le cas avec le texte original? Ceci, nous ne le savons pas et s'il y a eu un commentaire (comme pour le *fu* de Xie Lingyun) et une introduction en prose, ils ont été perdus entre la date de composition du *fu* (510 environ) et la première édition officielle (en 637). Cependant, il existe un commentaire de ce texte fait au XVIII<sup>e</sup> siècle par Zhang Xingbin et Lei Lin. Ces commentaires ont été conservés dans le *Rassemblement de commentaires sur des fu* 賦鈔箋略 compilé à l'ère Qian Long par Lei Lin 雷林 et Zhang Xinbin 張杏濱 ; ce commentaire a été repris et corrigé par Okamura Shigeo dans les "*Corrections et additions aux commentaires rassemblés de Lei et de Zhang au 'Fu sur la résidence dans les faubourgs' de Shen Yue*", "*Shin Yaku Kokyofu Rei-cho dozen hosei* 沈約郊居賦雷張同箋補正."<sup>1</sup> L'article d'Okamura a corrigé (*zheng* 正) certaines erreurs soit au niveau des sources citées par Lei et Zhang, soit au niveau des citations elles-même, car les textes cités ont une source souvent erronée. De plus, quand il le juge nécessaire, Okamura ajoute (*bu* 補) une explication supplémentaire. C'est donc un article de première importance pour la traduction, et d'autant plus que ce sont là les seuls commentaires que nous ayons sur ce *fu*. En plus de ce commentaire classique, ceux de Richard Mather sont très détaillés; ceux de Richard Jackson renferment quelques éléments utiles.

### Traductions en langues occidentales et japonaise du texte

Il existe trois traductions de ce texte: une première, complète, de Richard Gerald Jackson,<sup>2</sup> sous forme de mémoire de maîtrise; une autre, presque complète

<sup>1</sup>-Cet article a été publié dans le *Nihon Chugoku Gaikkaiho*, 3 (1952), pp.64-74.

<sup>2</sup>-Richard Jackson, *A Translation and Study of 'The Poetic-Essay on Living in the Suburbs' of Shen Yueh*, Université du Minnesota, 1977.

(sauf les vers 45-50, 55-61 et 97-104), de Richard Mather<sup>3</sup> et une troisième, partielle, (v.317-328 et 380-397) en japonais, de Kamitsuka Yoshiko, " *Pensée de Shen Yue sur la réclusion* 沈約の隱逸思想", <sup>4</sup>. Richard Mather traduit, en plus du *fu* de Shen Yue, de nombreux poèmes et d'autres écrits en prose. Son volume est une biographie littéraire où de nombreux éléments de la vie de Shen Yue sont rapportés. Quant à la traduction de Jackson, les notes sont peu nombreuses, mais la traduction est quand même utile pour référence. Mather a quelquefois traduit différemment de Jackson et a proposé d'autres traductions.

Vu qu'il n'y a pas de traduction française de ce *fu*, je présente ici ma propre traduction. Elle essaie de suivre le plus près possible le texte chinois, tout en demeurant française. Cependant, c'est une entreprise difficile où souvent plusieurs expressions étaient possibles; j'ai essayé de traduire tout en rendant la phrase agréable à lire en français.

J'ai essayé de faire ressortir le parallélisme là où cela a été possible. Lorsque je n'ai pas été d'accord avec les traductions existantes, j'ai indiqué mon choix dans une note intrapaginale. De plus, cette traduction présente à certains endroits un découpage différent de celui effectué par Jackson et Mather; le texte chinois n'indique pas de divisions; c'est donc au lecteur ou au traducteur d'indiquer celles-ci dans une traduction moderne. Un changement de rime indique cependant souvent une nouvelle division. J'ai suivi Mather et Jackson en ne comptant pas le vers formulaire introductif à certaines sections descriptives comme "ses arbres sont...其木則".<sup>5</sup> La numérotation utilisée dans cette traduction diffère cependant de celle de Mather à partir du vers 133 où Mather compte pour un hexamètre ce qui, en réalité, correspond à deux trimètres; cette lecture est corroborée par la rime et aussi

<sup>3</sup>-Richard Mather, *The Poet Shen Yueh, the Reticent Marquis (441-513)*, Princeton, Presses de l'Université de Princeton, 1988.

<sup>4</sup>-Nihon Chugoku Gakkaiho, Bulletin de la société sinologique du Japon, 31 (1979), pp.105-118.

<sup>5</sup>-David Knechtges adopte aussi cette façon de procéder dans ses traductions de *fu*.

par Jackson, qui tient compte de cette particularité. Dans ses traductions *de fu* des Han, Knechtges utilise aussi cette façon de procéder.

## 2-Traduction

### Première section: Introduction (v.1-20.)

1-10:

Seul l'homme accompli<sup>6</sup> peut limiter sa subjectivité<sup>7</sup>  
Et oublier et lui-même et les autres.

A partir des gens ordinaires jusqu'aux ignorants,<sup>8</sup>

Tous doivent réaliser leur propre nature<sup>9</sup> en établissant un champ d'action.

Les bêtes profitent de leurs cavernes et ensuite courent après leurs proies,  
les oiseaux, en premier, font leurs nids et ensuite vont voltiger.<sup>10</sup>

Le hameau de Chen<sup>11</sup> est sans ressources mais ses mérites sont grands,

La demeure de Ying<sup>12</sup> est vide mais sa vertu est éclatante,

<sup>6</sup>-Le ZZ33 donne comme explication: "Ne pas quitter sa vérité innée, cela s'appelle être un homme accompli. 不離於真, 謂之至人." Edition de Wang Fuzhi, p.278. Cette phrase est rapportée dans Okamura, p.65.

<sup>7</sup>-Okamura rapproche l'expression *fei ji* 非己 de l'expression *wu ji* 無己 du ZZ1: *zhi ren wu ji* 至人無己 et Liou Kia-hway traduit par : 'L'homme parfait est sans moi', *Tchouang-tseu*, p.31. Ici, Shen Yue utilise le caractère *fei* 非 qui signifie plutôt diminuer que 'être sans'. Mather, p.176 traduit par "denial of self". Par contre, François Jullien, *La valeur allusive*, p.286 traduit *wu ji* 無己 par 'limitation subjective'. Je traduis plutôt par "limiter sa subjectivité". Cette phrase aide aussi à préciser le sens donné à *zhi ren*.

<sup>8</sup>-C'est le caractère utilisé par toutes les éditions, mais le commentaire d'Okamura corrige ce caractère pour le caractère 愚. D'ailleurs ce caractère correspond davantage au sens du texte et il a été utilisé ici dans le sens de "ignorant", "stupide". La suggestion de Grace Fong va dans ce sens.

<sup>9</sup>-L'expression *de xing* 得性 est également importante pour comprendre le poème. Le ZZ18, édition de Wang Fuzhi, p.152, donne l'exemple d'un oiseau que l'on tire de son milieu naturel et que l'on amène à un festin: naturellement, l'oiseau est effrayé et refuse de manger. Pour plus de détails, voir le chapitre 2. Le ZZ1 et le commentaire de Guo Xiang précisent aussi l'expression *de xing*.

<sup>10</sup>-Okamura p.65 rapproche ces deux vers du HNZ11 où l'on retrouve une explication plus détaillée. La traduction suivante est de Rémi Mathieu et sera incluse dans la traduction complète du *Huai Nan Zi* faite par Charles Leblanc et Rémi Mathieu et devant être publiée aux éditions La Pléiade: "Ainsi donc, l'oiseau qui vole règne sur son nid, le renard sur son terrier. Une fois le nid terminé, ceux qui sont nidicoles peuvent s'y jucher; une fois le terrier achevé, ceux qui vivent dans ces gîtes peuvent s'y abriter. Éprouver attirance ou répulsion à agir selon la justice, sont également des lieux où les hommes se juchent et s'abritent. Chacun trouve son plaisir dans ce qui lui procure la paix, mais celui qui atteint le lieu où il doit arriver s'appelle un homme accompli.." 夫飛鳥主巢, 狐狸主穴, 巢者巢成而得棲焉, 穴者穴成而得宿焉. 趁舍行義, 亦人之所棲宿也. 各樂其所安, 政其所歸謂之成人. Édition *Kambun taikai*, Tokyo, 1977, p.27. Okamura n'a pas inclus dans son commentaire la dernière phrase de ce texte. Pourtant, c'est elle qui apporte une conclusion à cette section; elle est donc importante. Cet extrait du chapitre 11 du HNZ a aussi été traduit par Benjamin Wallacker, *The Huai-Nan-Tzu, book eleven: Behavior, Culture and the Cosmos*, New-Haven, American Oriental Society, 1962, p.48.

<sup>11</sup>- R.Jackson identifie ce personnage comme étant Chen Qi 陳乞, un officiel de l'Etat de Qi 齊, dans sa traduction, p.8. Par contre, Mather identifie ce personnage comme étant Chen Zhongzi 陳仲子, (p.177), personnage dont l'histoire est racontée dans le *Mencius* avec beaucoup de détails. Je me range du côté de cette seconde interprétation, qui correspond au vers de Shen Yue; en effet, Chen "fuit son frère, quitta sa mère, et alla demeurer à Ou ling". *Mencius*, livre 111 chap.2, traduit par S.Couvreur *Les quatre Livres*, p.458. On peut présumer que le hameau de Chen, c'est le Wuling du *Mencius*.

<sup>12</sup>-Jackson p.8 et Mather, p.177 identifient ce personnage comme étant Yan Ying 晏嬰, qui vécut au VIe s. av.J.C. (SJ62). Une phrase dit ceci: "au niveau de la nourriture, il n'accordait pas d'importance à la viande et ses concubines ne portaient pas de soieries. 食不重肉, 妾不衣

Qiao<sup>13</sup> a déployé son sens de l'humanité à Dong Li,  
Feng<sup>14</sup> a rendu sa trace difficile (à trouver) à la montagne de la digue de l'ouest.

1-10:

惟	至	人	之	非	己
固	物	我	而	兼	忘
自	中	智	以	下	泊
咸	得	性	以	爲	場
獸	因	窟	而	獲	騁
鳥	先	巢	而	後	翔
陳	巷	窮	而	業	泰
嬰	居	湫	而	德	昌
僑	棲	仁	於	東	里
鳳	晦	跡	於	西	堂

11-20:

En vérité, les aspirations de peu d'envergure de ma propre personne  
N'amènent pas de grands projets pour planifier le monde;  
Je pense me reposer dans les forêts et cacher mes ailes,  
Et je veux aussi trouver le repos dans l'eau en gardant mes écailles serrées.<sup>15</sup>  
Ainsi, je n'ai pas de goût pour le grand et le brillant,  
Et n'ai pas de désir pour la prospérité et l'ostentatoire.  
J'ai ouvert les espaces vides des faubourgs de l'est,  
Je suis entré dans les touffes de chardons étoilés des vastes étendues,  
Ensuite j'ai cherché des poutres verticales et transversales pour une demeure,  
Alors, le vent fut repoussé et la pluie, enrayée.

11-20:

伊	吾	人	之	褊	志
無	經	事	之	大	方
思	依	林	而	羽	戢
願	託	水	而	鱗	藏
固	無	情	於	輪	奐
非	有	欲	於	康	莊
被	東	郊	之	寥	廓
入	蓬	藿	之	荒	芒
既	從	豎	而	橫	構

帛." SJ,p.2134. C'est donc un personnage renommé pour sa frugalité, et pourtant c'est un grand ministre. Dans ces deux vers 7 et 8 je traduis la particule 而 par 'mais', qui indique une opposition entre les deux membres de phrase.

<sup>13</sup>-Okamura mentionne comme textes les *Entretiens* et la *Chronique de maître Zuo*. Il s'agit d'un grand ministre de l'Etat de Zheng, mort en 522 av.J.C. Le *Zuo zhuan* rapporte que Confucius pleura lorsqu'il apprit sa mort (Couvreur, *La chronique de la principauté de Lou*, p.330. Le texte est assez long et insiste sur les vertus de ce personnage.) Les *Entretiens* mentionne qu'il demeurerait à Dongli.

<sup>14</sup>-Okamura, p.65 cite le HHS83 où il y a une brève section sur ce personnage. Il s'agit de Gao Feng qui vécut au premier siècle de notre ère, un shaman qui lut beaucoup dans sa jeunesse, qui s'instruisit en autodidacte et enseigna à *xi tang shan* 西唐山 la Montagne de la Digue de l'Ouest, endroit mentionné par Shen Yue.

<sup>15</sup> Il s'agit d'une sorte de poisson dont les écailles sont doubles. Mais ici je le prend dans le sens de poisson.

亦風除而雨攘

Deuxième section: Rétrospective historique de la famille Shen(v.21-60).

21-28:

Dans les temps anciens, vers la fin des Han occidentaux<sup>16</sup>,  
Ma famille commença à changer de demeure,  
Quitta les avantages (qu'elle avait) à Hai Hun<sup>17</sup>  
Et commença à cultiver le mûrier à Jiang Si.<sup>18</sup>  
Là, comme les périodes successives des fleuves He et Qi<sup>19</sup>,  
Ils dépassèrent les dix décades des deux Ban<sup>20</sup>;  
Certains, renonçant aux émoluments, vinrent labourer la terre,  
D'autres, dépoussiérant leurs bonnets<sup>21</sup>, vinrent occuper une charge.

21-28:

昔	西	漢	之	標	季
余	播	遷	之	云	始
違	利	建	於	海	昏
創	惟	桑	於	江	汜
同	河	濟	之	重	世
踰	班	生	之	十	紀
或	辭	祿	而	反	耕
或	彈	冠	而	來	仕

29-42:

A l'ère Long An<sup>22</sup> des Jin,<sup>23</sup>

<sup>16</sup>-Cette dynastie s'étend de -206 à +8 et la capitale était localisée à Chang'An. Vers -48, avec l'avènement de l'empereur Yuandi, la dynastie commença à décliner; les eunuques et les favoris contrôlèrent de plus en plus le pouvoir. Bai Shouyi, pp.153-160 et Charles Hucker, *China's Imperial Past*, p.128 parlent de cette période de déclin. C'est peut-être à la suite de tous ces troubles que la famille Shen décida d'émigrer vers le sud.

<sup>17</sup>-C'est le nom d'un district de la commanderie de Yuzhang, dans la province du Henan actuel.

<sup>18</sup>-Le début du SS100 est une postface écrite par Shen Yue et qui relate les noms et les occupations de tous les Shen depuis l'antiquité. Shen Yue y parle d'un de ses ancêtres, Shen Rong, qui sous l'empereur Guang Wu(25-57) décida de migrer vers le sud et quitter Hai Hun. Là, à Wuxing au Zhejiang, ils s'adonnèrent à la culture du mûrier. Référence: SS p.2443.

<sup>19</sup>-Ce sont là les noms de deux fleuves de Chine. Mather p.179 traduit comme suit: There, like the successive generations of the Ho and Chi' et Jackson traduit, p.9:'Equaling the Ho's and Ch'i's double generations'. Comme note, il indique qu'il n'a pas été capable de localiser cette allusion. Je n'ai pas trouvé autre chose, et je préfère traduire par 'périodes successives'.

<sup>20</sup>-Le caractère *ji* 紀 signifie "période de dix ans". En cet intervalle de dix fois dix ans ou cent ans, Jackson p.9 et Mather p.179 note 18 pensent qu'il s'agit des deux lettrés Ban Biao(3-54) et Ban Gu(32-92) dont la durée de vie fut presque de cent ans, si on additionne les âges des deux. Je conserve cette hypothèse. J'ai déjà parlé de ces deux lettrés au chapitre 1. Ils composèrent tous les deux des *fu*.

<sup>21</sup>-Le binôme *tan guan* 彈冠 signifie "prendre une charge officielle" ou 'accepter un poste officiel'. Le lettré au repos dépoussiérait alors son bonnet. Okamura p.65 cite plusieurs endroits dans les *Histoires officielles* où cette expression est utilisée, entre autres le HS.

<sup>22</sup>-Il s'agit de la première période dynastique de l'empereur An Di(396-418)des Jin de l'est, soit de 397 à 402, les Chinois divisant les règnes de chaque empereur en périodes de durée variable. Comme on commence à compter la première période dynastique d'un nouvel empereur la deuxième

Les difficultés et les soucis abondèrent dans la destinée de l'univers,  
 Le monde se livra à des luttes comme le déferlement des vagues;  
 Le peuple perdit (le rythme) des saisons et regarda (autour de lui) comme des loups.  
 Il faisait de longs pas dans les champs de chanvre en désordre des territoires  
 formant les *jing*<sup>24</sup>,  
 Exposés au soleil comme les herbes folles au carrefour des routes.  
 Les grands domaines<sup>25</sup> étaient vides mais ne pouvaient héberger personne,  
 Les cieux favorables<sup>26</sup> étaient loins mais à qui s'en plaindre?  
 Mais, à l'époque de ma jeunesse, mon grand-père paternel<sup>27</sup>  
 Vécut les difficultés de cette époque remplie d'épines,  
 Il quitta cette principauté en danger, où (il n'y avait) que de l'embarras et de la  
 frayeur<sup>28</sup>,  
 Rechercha des terres paisibles où aller et s'y rendit.  
 Il commença à rechercher un emplacement aux Terres Rouges<sup>29</sup>,  
 Il s'enferma et se barricada dans la cour, vivant en paix;

29-42:

逮有晉之隆安  
 集艱虞於天步  
 世交爭而波流  
 民失時而狼顧

---

année de son avènement, c'est donc en 397 que celle-ci commença. Durant cette période chaotique, plusieurs rébellions eurent lieu dont en particulier celle de Sun En de 399 à 402 qui voulait ébranler le pouvoir de la famille régnante des Jin dirigé par les Sima. La rébellion avorta en 402. Shen Yue parle de cet événement auquel furent mêlés le grand-père et les grands oncles de Shen Yue dans le SS100, p.2453. Bai Shouyi en parle p.194 et Otto Franke, *Geschichte des Chinesischen Reiches*, vol.2 p.129. Shen Yue fait ici référence à ces événements.

23-Shen Yue veut parler ici des Jin de l'est(317-420).

24-Le *jing* 井 que j'ai laissé ici tel quel désigne un territoire divisé en neuf parcelles égales, représentées par ce caractère à base idéographique. Ce système ancien fut proposé à nouveau par Mencius qui le trouvait approprié. Mencius dit : "Le *jing* est un *li* carré, quadrillé en 9 cases de 100 *mu* chacune. Celle du milieu est le champ public; les 8 autres sont laissées en propre jouissance à 8 familles, qui assurent ensemble la culture du champ public..." traduit par L.Vandermeersch, *La formation du Légisme*, p.88. Un *mu* selon le dictionnaire Ricci p.27 des appendices vaut 6,144 ares.

25-Je traduis le binôme *da di* 大地 par les "grands domaines" car à cette époque, les terres étaient occupées par de grands propriétaires terriens un peu comparable aux *latifundia* de l'empire romain.

26-Obi Koichi dans son article *Notes textuelles pour les poèmes rassemblés de Shen Yue* 沈約文集考証 (其一, 賦) p.59 mentionne que toutes les éditions de la dynastie Ming ont le caractère *hao* 昊 qui signifie "ciel clair", "ciel d'été", "brillant" au lieu de *min* 旻 qui signifie "automne". Ce caractère doit être une erreur de copiste et le caractère *hao* devait être là à l'origine et c'est celui-là que je conserve car il s'accorde mieux avec le sens de ce passage. Le LDFH ch.20 p.6a a aussi le caractère *hao*.

27-Il s'agit de Shen Linzi (377-422), le grand-père de Shen Yue, dont l'histoire est racontée dans le SS100 pp.2452-2460.

28- Mather p.180 traduit ainsi: "Fled an "endangered state", "afflicted and alarmed".

29-D'après Mather p.180, c'est un des endroits au nord de la capitale Jiankang. Le dictionnaire Ciyuan mentionne qu'à l'époque Chunqiu cet endroit faisait partie du district de Wu. *Zhu fang* 朱方 "les Terres Rouges" est aussi mentionné dans un texte de l'antiquité, la *Chronique de maître Zuo* 左傳 : "à la vingtième huitième année du roi Xiang:...Qing Feng se réfugia à Wu, et Juyuan de Wu lui donna les Terres Rouges. 襄二八年...奔吳, 吳句餘予之朱方."



延亂麻於井邑  
 曝如莽於衢路  
 大曠遠而靡容  
 旻天皇祖之誰  
 伊逢時艱之弱  
 違危邦而孔棘  
 訪安土而窳驚  
 肇胥宇於移即  
 掩閑庭而朱方  
 息

43-52:

Survint le lever impétueux du visage du dragon<sup>30</sup>,  
 Et alors, se confiant au vent, il déploya ses ailes.  
 Il s'empara de la ville impériale et se dirigea vers le sud,  
 Se promenant et préparant son chemin afin de déployer librement sa force.  
 Il changea les portes splendides<sup>31</sup> et commença à innover,  
 Il se gagna une haute estime<sup>32</sup> et s'installa dans ce lieu.  
 S'appuyant sur l'arrangement uniforme de sentiers reposants,  
 Il regarda le cours droit et clair des eaux de la Huai.<sup>33</sup>  
 Sa poussière odoriférante imbibant l'air fut projetée au loin.  
 Le Dao universel néglige les hauts et les bas.<sup>34</sup>

43-52:

起翼轅力啓植平直遠隆  
 鬱矯南騁來徙脩清悠  
 鬱而而以而之而其  
 之風邑衢扉衡陌流浸  
 顏憑皇脩華高逸淮塵  
 龍憑皇脩華高逸淮塵  
 值乃指駕遷張傍面芳世

<sup>30</sup>-Le binôme *long yan* 龍顏 "Le visage du dragon" signifie l'empereur. Quant au caractère *yu* 鬱, un des sens est "impétueux". C'est ce sens que je retiens ici. Il s'agit, comme le fait remarquer Mather, p.181, de la fondation de la dynastie des Liu Song (420-479) par Liu Yu.

<sup>31</sup>-Jackson p.10 traduit le binôme *hua fei* 華扉 par "flowered door". 華美 "Portes splendides" signifie d'après le dictionnaire Ricci "splendide", "magnifique".

<sup>32</sup>-Le caractère *zhang* 張 est pris dans son sens verbal signifiant "étendre", "déployer", et par extension "se gagner"; les deux caractères *gao heng* 高衡 sont pris comme objet, le premier étant adjectif se rapportant à *heng* 衡 qui signifie "balancer", "peser" mais aussi "estimer".

<sup>33</sup>-Rivière qui prend sa source au Henan et qui se déverse dans le Yangzi pas très loin en aval de Nankin.

Quatre générations<sup>34</sup> se sont succédées jusqu'à aujourd'hui,  
 Couvrant cent ans jusqu'à mon obscure personne.  
 Je me plains du fait qu'il est difficile de garder une vieille hutte;  
 De même que le vent suivant la pluie<sup>35</sup> (emporte) les enveloppes des pousses de bambou.  
 Certains détruisent les mauvaises herbes et coupent leurs jujubiers,  
 D'autres quittent l'ouest et retournent à l'est.  
 Au début, certains habitaient à Baishe<sup>36</sup>;  
 Ensuite, d'autres logèrent temporairement avec femmes et enfants à Bo Tong.<sup>37</sup>

53-60:

綿	四	代	於	茲	日
盈	百	祀	於	微	躬
嗟	弊	廬	之	難	保
若	實	籜	之	從	風
或	誅	茅	而	翦	棘
或	既	西	而	復	東
乍	容	身	於	白	社
亦	寄	孛	於	伯	通

### Troisième section: Obligations officielles et rêves de réclusion (v.61-76).

61-76:

Traçant la ferme résolution<sup>38</sup> de toute ma vie,  
 En vérité, j'avais l'intention de voyager seul<sup>39</sup>,

<sup>34</sup>-A partir de son arrière-grand-père jusqu'à lui soit: 1° Shen Mufu, 2° Shen Linzi (377-422), 3° Shen Pu (416-453) et 4° Shen Yue lui-même. Le commentaire d'Okamura mentionne que celui de Lei et Lin fait erreur et qu'il s'agit ici d'une allusion au *Mémoire sur les rites* 禮記 qui parle des quatre dynasties que sont les Yu, les Xia, les Yin et les Zhou. Shen Yue a peut-être voulu faire une allusion à ce texte, mais cela n'empêche pas que c'est de la famille de Shen Yue qu'il s'agit en premier lieu.

<sup>35</sup>-Le *Shuowen* donne pour le caractère yun 實 le sens de yu 雨 "pluie".

<sup>36</sup>-Baishe est un district ou quartier à l'est de Loyang au Henan actuel. Le fait que cette ville est à l'ouest par rapport à l'endroit où écrit Shen Yue serait en accord avec le parallélisme et reprendrait l'idée que certains membres de sa famille aurait résidé à l'ouest avant de migrer à l'est.

<sup>37</sup>- C'est le nom d'un reclus qui vécut sous la dynastie Han dont le nom est Liang Hong. Jackson garde cette explication. Mather ne traduit pas ce vers. Je pense qu'il s'agit plutôt d'un nom de lieu, faisant parallèle avec le vers précédent.

<sup>38</sup>-Okamura rapproche ce passage d'un vers des *Neuf changements* 九辯 des *Odes du Pays de Chu* 楚辭. L'expression *geng jie* 耿介 signifie "ferme résolution"; le vers suivant utilise cette expression: "I alone am staunch and will not follow them, wishing to take as my guidelines the pattern taught by the Sages". 獨耿介而不隨兮願慕先聖之遺教 (traduit par D.Hawkes, op.cit., p.214. Le texte du *Chuci* est à la page 131 de l'édition de Wang Fuzhi.

<sup>39</sup>-L'expression *du wang* 獨往 est relevée par Okamura, p.67. Le commentateur Li Shan donne une explication de cette expression qu'Okamura a retenue pour son commentaire: "Les lettrés des fleuves et des mers, les hommes des montagnes et des ravins, qui n'accordent pas d'importance au monde d'ici bas, qui scrutent les dix mille êtres, ceux-là sont voyageurs solitaires. 江海之士, 山谷之人, 輕天下, 細萬物而獨往者也." Ce passage est aussi traduit par Mather p.181. Okamura cite aussi un commentaire de Sima Biao: "L'expression *du wang* signifie suivre

Je pensais aux reclus et j'en chérissais le souvenir,  
 Je regardais donc vers les rizières de l'est<sup>41</sup> et y étendais mes pensées.  
 En premier, j'avais oublié mes sentiments et me conformais aux choses;  
 Je suis vainement attaché par une bride à ce monde terrestre.  
 Ying (Qu) soupirait souvent (en pensant à) "la ceinture de soie",<sup>42</sup>  
 Lu (Ji) proférait des paroles contre<sup>43</sup> le "filet de l'univers".<sup>44</sup>  
 Mes affaires sont comme un gros bouillon<sup>45</sup> et non encore maîtrisé;  
 Mes ambitions sont sans cesse dans la tristesse<sup>46</sup> et je manque de vivacité.  
 Ma route va bientôt se terminer et elle est encore plus escarpée.  
 Et mes sentiments, alors que le soleil couchant s'obscurcit, deviennent encore plus  
 prononcés.  
 Je prends soin de mon cœur comme d'une orchidée,  
 Et combien immense est ce désir!<sup>47</sup>  
 Je chante "Retournerai-je à la maison?"<sup>48</sup> mais je m'arrête, contraint.

---

l'inclination de la nature et ne pas suivre les soucis du monde. 獨往任自然不復顧世 " Okamura, p.67.

<sup>41</sup>-D'après Mather, p.182, l'expression signifie la vie rustique. Il cite une lettre de Ruan Ji à Jiang Ji qui parle des rizières de l'est. Tao Qian l'emploie aussi dans le *Fu sur le retour* au vers 57: "Je grimpe vers les rizières de l'est en sifflant allègrement. 登東皋以舒嘯"

<sup>42</sup>-Mather p.182 et Jackson p.13-14 identifient ce personnage comme étant Ying Qu 應璩 (190-252), le jeune frère de Ying Chang, un des sept maîtres de l'ère Jian An(196-220). Le dictionnaire Ci yuan donne un poème de Xie Lingyun, WX26 p.369, *Poème sur la première sortie hors de la commanderie*: 初去郡 " Je pris la ceinture de soie à l'ère Yuan Xing(402) et je la quittai à l'ère Jing Ping(423-424) 牽絲及元興解龜在京平 ". Le commentaire de Li Shan explique: "L'expression "ceinture de soie" signifie débiter comme fonctionnaire; l'expression 解龜 signifie quitter le fonctionariat. 牽絲, 初任, 解龜, 去官也." Li Shan cite aussi un fragment d'un poème de Ying Qu, l'auteur dont parle ici Shen Yue, où il parle aussi de cette ceinture de soie: " Sans vraiment en saisir (les implications), je pris la ceinture de soie rouge et occupai trois charges successives 不悟牽朱絲三署來襄尋 ". Cet extrait est traduit par Mather p.182. Mais ce qui est important ici, c'est que cette ceinture signifie "débiter comme fonctionnaire". Ying soupirait donc depuis qu'il avait commencé ses charges de fonctionnaire.

<sup>43</sup>-La conjonction *yu* 於 s'emploie aussi dans le sens de "contre". C'est le sens que je lui donne ici.

<sup>44</sup>-Le poème de Lu Ji intitulé *Poème écrit sur la route vers Loyang* 赴洛道中作詩 il dit: "Quelqu'un me demanda: où allez-vous? Je suis enlacé dans le filet de l'univers. 借問子何之, 世網嬰吾身 ". Ce passage est aussi traduit par Erwin von Zach p.451: "Man frag mich, wohin ich ginge. (Und ich antworte:) "durch die Netze der Welt bin ich eingefangen worden."

<sup>45</sup>-Okamura, p.67 suggère *Les entretiens* de Confucius 論語, chap.18: "A gros bouillons, c'est le même flot qui nous emporte tous. Qui pourrait y changer quelque chose? Vous-même, au lieu de suivre un homme qui louvoie des uns aux autres, ne feriez-vous pas mieux d'en suivre un qui s'est retiré du monde? 滔滔者天下皆是也. 而誰以易之. 且而與其從辟人之士也. 豈若從辟世之士哉." Traduit par Anne Cheng, *Entretiens de Confucius*, p.142. Il y a aussi une traduction de S.Couvreur, p.277-278.

<sup>46</sup>-Okamura p.67 cite deux vers du *Classique de la poésie* 詩經 qui viennent du poème no.145 "澤陂 le long de la digue": " Je ne puis penser à aucune affaire, ni le jour, ni la nuit; mon cœur est sans cesse dans la tristesse. 寤寐無爲, 中心惓惓". Le texte est dans Karlgren, p.354. Traduit par S.Couvreur, *Cheu King*, p.151.

<sup>47</sup>-Je garde la traduction de Mather p.182: "Oh, how vast and overflowing is this wish!". Jackson p.12 traduit un peu de la même façon: "Oh, the vastness of this desire!".

<sup>48</sup>-Okamura p.67 donne les *Entretiens* de Confucius, chap.5 comme texte: "Le maître, en voyage au pays de Chen, s'exclame soudain: 'Rentrons à Lu, sans tarder! 子在陳曰歸與歸與.'" Traduit par Anne Cheng, op.cit., p.52 et S.Couvreur p.117. Cependant S.Couvreur traduit 歸與

Je regarde avec affection les montagnes et les pics et je bats des mains.

61-76:

跡 <sup>48</sup>	平	生	之	耿	介
實	有	心	於	獨	往
思	幽	人	而	軫	念
望	東	皋	而	長	想
本	忘	情	於	徇	物
徒	羈	繼	於	天	壤
應	屢	歎	於	牽	絲
陸	興	言	於	世	網
事	滔	滔	而	未	合
志	悵	悵	而	無	爽
路	將	殫	而	彌	峭
情	薄	暮	而	踰	廣
抱	寸	心	其	如	蘭
何	斯	願	之	浩	蕩
詠	歸	歟	而	躑	躑
眷	巖	阿	而	抵	掌

Quatrième section: Le court règne despotique du marquis de Dong Hun (498-501).(vers 77-86).

77-86:

Alors je rencontrai la conduite désordonnée du chef de l'époque<sup>50</sup>,  
 Portant la grande ardeur de son obscurité<sup>51</sup> néfaste.  
 Finalement, tout ne fut pas raconté au sujet de la bataille de (la plaine de) Mu,<sup>52</sup>

<sup>48</sup>-Caractère alternatif pour 迹

<sup>49</sup>-Le caractère alternatif 皋 a été inséré au lieu de 皋

<sup>50</sup>-Mather p.183 précise qu'il s'agit ici du marquis de Dong Hun 東昏 (498-501). Dans la section suivante, on y parle de l'avènement du premier empereur de la dynastie des Liang, Wu Di, en 502. Il serait donc logique qu'après avoir parlé de ses ancêtres dans les sections précédentes, qu'il s'attarde ici à décrire la période qui suivit immédiatement l'avènement de Wu Di. Je suis d'accord avec cette interprétation.

<sup>51</sup>-Le caractère *hun* 昏 qui signifie "obscurité" revient aussi dans le nom du marquis de Dong Hun que Mather p. 123 traduit "obscurity in the East". Shen Yue parlerait ici à mots couverts de ce sinistre personnage qui fit assassiner un nombre très important de personnes. Voir Mather p.123-126 pour plus de détails sur son règne éphémère.

<sup>52</sup>-Dans ce vers et le suivant, Shen Yue revient à des exemples historiques de l'antiquité pour donner du poids à ses propos. *Le Livre des documents* 書經 raconte brièvement la bataille de la plaine de Mu et rapporte la harangue que prononça le roi Wu avant cette bataille où le dernier roi des Shang, le tyran Zhou, fut vaincu par le roi Wu. En voici un extrait traduit par S.Couvreur, p.189-190.: "Le premier jour du cycle suivant..., au point du jour, Cheou amena ses cohortes, qui présentaient l'aspect d'une forêt...; il les réunit dans la plaine de Mou. ...ils s'entre-tuèrent, et la déroute commença. Le sang coulait par ruisseaux..." Cependant, le *Shujing* est assez laconique sur la bataille elle-même; c'est peut-être à cause de cela que Shen Yue mentionne que tout ne fut pas dit au sujet de cette bataille. Voir Bai Shouyi, p.83.

Et en vérité, tout ne fut pas noté au sujet de l'ascension (du mont) Ni,<sup>53</sup>  
 Le peuple aux cheveux noirs<sup>54</sup> avec ses cris,  
 Fut bientôt pendu comme des bêtes et servit d'appât.  
 Ils regardèrent vers la clarté du firmament mais n'y trouvèrent pas d'issue,  
 Même s'ils n'étaient pas destinés au sacrifice, ils furent dépecés.  
 En premier lieu, j'ai soupiré devant des fils de soie, ne discernant rien,  
 A la fin, à partir d'un ensemble <sup>55</sup>, j'en vis les conséquences.

77-86:

逢	時	君	之	喪	德
何	凶	昏	所	孔	熾
乃	戰	牧	所	未	陳
實	升	爾	所	不	記
彼	黎	元	之	喋	喋
將	垂	獸	而	爲	餌
瞻	穹	昊	而	無	歸
雖	非	牢	而	被	敵
始	歎	絲	而	未	睹
終	迫	組	而	後	值

#### Cinquième section: le règne de Liang Wudi(Xiao Yan, 502-549) et éloge de cet empereur (v.87-116)

87-98:

Ensuite, la bienveillance fut léguée par le Ciel,  
 En effet, si ce n'est le peuple, qui donc pouvait-il<sup>56</sup> aimer!  
 Il (le Ciel) envoya un mystique talisman<sup>57</sup> près d'un puit,

<sup>53</sup>-Ici, c'est de la harangue de Tang, fondateur de la dynastie des Shang et vainqueur du tyran Jie de la dynastie des Xia, vers 1766 avant notre ère. La *Géographie universelle de la période Taiping* (976-983) 太平寰宇記 par Yue Shi 樂史 (930-1007), compilée au début de la dynastie Song vers 980 d'après Hervouet, *A Sung Bibliography*, p.128 parle de cet endroit. En voici un extrait, cité dans le ZWDC, p.15382 : "cette montagne est aussi appelée Montagne à la Tête de Tonnerre et cette montagne possède neuf noms, (entre autre) celui de mont Ni, où Tang vainquit Jie, après être monté lui-même sur le mont Ni. 即雷首山, 山有九名, 亦即升爾山, 湯伐桀, 升自爾即此."

<sup>54</sup>-Il s'agit du peuple chinois.

<sup>55</sup>-Je prend ici le caractère 由 適 dans le sens de 由 "à partir de". Ce vers et le précédent utilisent la métaphore des brins de soie qui sont tissés ensemble; au début, ce ne sont que des brins épars, mais lorsqu'ils sont tissés avec art, ils forment de beaux tissus. De plus, c'est seulement alors qu'il est possible de voir le dessin. Shen Yue ne comprenait pas les agissements du marquis qui exécutait de nombreuses personnes. Pour Shen Yue, les agissements du marquis étaient comme des brins épars. Après un certain temps, il comprit que ce règne en était un de terreur inutile.

<sup>56</sup>-Il s'agit ici de l'empereur Wu des Liang.

<sup>57</sup>-Mather traduit un extrait du LS1 concernant ce talisman. Voir p.184. En mars 502, le commandant de l'armée de Qi découvrit un jade gravé, un disque de jade et deux bracelets de cristal en creusant un puit près d'une ville. "L'impératrice Xuan De 宣德皇后 (455-512) loua leur beauté et les appela 符瑞 "talismans de bon augure" 宣德皇后稱美符瑞 " LS p.22. Mather croit que, "since the event is recorded in the basic annals of Emperor Wu of Liang (r.502-549), we must conclude this meant auspicious for the founding of a new dynasty." Et

En vérité, ce fut là le leg d'un mandat spirituel.  
 A l'époque de ses débuts, lorsqu'il descendit pour examiner,  
 Il rencontra les récoltes évidentes des haines accumulées;  
 Apaisant les grands dégats<sup>58</sup> pour ceux d'en bas, submergés,  
 Il dissipa les lourdes vapeurs de la saleté de ceux d'en haut<sup>59</sup>  
 Il n'eut pas le temps pour le repas du matin,  
 Et souvent, cherchait ses vêtements sur son oreiller de nuit.  
 Non seulement (la vertu) s'imposa-t-elle sous (l'empereur) Gui et (le prince de)  
 Xia,<sup>60</sup>  
 Mais aussi (ceux qui avaient la vertu) se démenèrent à l'époque de Xuan et de  
 Xu.<sup>61</sup>

87-98:

尋	天	乎	上	天
固	甚	其	莫	翼
授	翼	於	井	稟
實	稟	之	所	辰
當	辰	之	初	稔
值	稔	之	云	墊
寧	墊	於	下	上
廓	上	於	於	朝
躬	朝	於	於	食
常	夜	於	於	枕
既	夏	於	於	夏
又	軒	乎	軒	項

Shen Yue y voit le mandat qui est ainsi donné au fondateur de la nouvelle dynastie. Je garde cette interprétation.

<sup>58</sup>-Okamura mentionne que l'expression *fang ge* 方割 "grands dégats" existe dès le *Classique de l'histoire*: "les eaux ont crû prodigieusement, et se répandant partout, ont causé de grands dégats. 湯湯洪水方割" Traduit par S.Couvreur, *Les annales de la Chine*, p.9.

<sup>59</sup>- Les dirigeants, dont le marquis *Dong Hun* .

<sup>60</sup>-Le caractère *gui* 媯, c'est un autre nom de l'empereur Shun 舜 (2255-2207). Le SJ36, p.1575 raconte: "Dans les temps anciens, Shun devint un homme du peuple, Yao lui donna en mariage deux épouses, il habita au tournant de la (rivière) Gui, située au Shanxi et ensuite il continua à élever sa famille.昔舜爲庶人時,堯妻之而女,居于媯汭,其後因爲氏姓" D.Knechtges, *Wen Xuan*, vol.2 p.304 note 1 parle aussi de ce nom de Gui lorsqu'il traduit le *Le fu sur la mer* 海賦 de Mu Hua (actif vers 290). Le premier vers est le suivant: "Dans les temps anciens, sous l'empereur Gui...昔在帝媯" WX12, p.163. Le commentaire de Li Shan mentionne aussi que Gui est un autre nom pour l'empereur Shun. Quant au caractère Xia 夏 je crois qu'il s'agit du prince de Xia (auss appelé le tyran Jie), dernier roi des Xia, qui sera vaincu par Tang le Victorieux. Voir S.Couvreur, p.101 sq. Shen Yue remonte ici aux plus anciens souverains de la Chine afin de montrer que certains rois (comme Gui) furent de bons rois; d'autres (comme Jie) furent des tyrans; de même à l'époque de Shen Yue, le marquis de Dong Hun fut un tyran sanguinaire, tandis que l'empereur Wu Di est un bon empereur. Shen Yue, en historien, se plonge dans le passé préhistorique de la Chine pour comparer celui-ci avec son époque. Jackson traduit *Gui Xia* par "the perfidious Hsia(Xia)", p.16; je préfère traduire ces deux caractères comme deux noms différents, ce qui, de plus, satisfait aux exigences du parallélisme.

<sup>61</sup>-Xuan 軒 est le premier caractère du nom personnel de Huangdi, l'empereur Jaune(2697-2598), dont le nom complet est Xuan Yuan 軒轅. Quant au caractère Xu 顓, c'est de son petit-fils, Zhuanxu 顓頊 (2514-2436) qu'il s'agit ici. Dans ces deux vers, Shen Yue retourne dans le lointain passé de la préhistoire chinoise pour s'apercevoir, finalement, que c'était les mêmes problèmes à cette époque lointaine.

99-116:

(En ce qui concerne) sa vertu (celle de l'empereur Wu), il n'y a rien d'assez éloigné qu'elle ne puisse affecter;

(En ce qui concerne) son illumination, il n'est pas d'endroits assez petits qu'elle ne puisse éclairer.

Il amena des bienfaits apaisants dans les domaines abandonnés,

Il répandit un vent bienveillant sur les peuples les plus éloignés.<sup>62</sup>

J'ai ouvert le lointain passé<sup>63</sup> et je réfléchis sur cet éloignement.<sup>64</sup>

J'eus confiance dans le projet royal comme si c'eût été un jade.<sup>65</sup>

Alors arriva la carte tenue dans la gueule (du dragon)<sup>66</sup> durant cette époque prospère,

Et je rencontrai l'époque faste de ce Sage montant;

Je quittai (le poste) de préposé au palais<sup>67</sup> des premiers jours

Et je reçus à cette époque celle de conseiller éclairé<sup>68</sup>.

Je manque les aspirations vigoureuses d'une pierre que l'on jette

Je n'ai pas le port élégant d'une flèche qui vole;

62- Jackson, op.cit. p.16 traduit: "They disseminated good morals to the distant vulgar people " Je préfère traduire par "coutumes éloignées" le binôme *xia su* 遐俗.

63- L'expression *zhong gu* 終古 revient dans les *Neuf chants* du *Odes du pays de Chu*. Le CY cite un vers de *La lamentation pour Ying* de la section *Neuf chants* des *Odes du pays de Chu* où le sens est *zi gu yi lai* 自古以來 "depuis l'antiquité jusqu'à présent". C'est ce sens que je garde ici.

64- Okamura p.67 cite un extrait du *Fu sur le voyage à l'ouest* 西征賦 de Pan Yue, WX p.139, que David Knechtges p.217 traduit ainsi: "Now after long contemplation and distant reflexion, All seems like a turning wheel that never ceases. 超長懷以遐念, 若循環之無賜." von Zach p.150 traduit ainsi: "Ich will die fortwährenden Erinnerungen überwinden, um zu neuen Gedanken überzugehen; denn es ist wie ein unaufhörliches Im-Kreis-Drehen." L'expression *xia nian* 遐念 est traduite par 'distant reflexion' par Knechtges et von Zach par 'fortwährenden Erinnerungen'. Je garde le sens de 'écart', ou de 'éloignement' pour le caractère *xia* 遐. De plus ce sens s'accorde avec le parallélisme.

65- Le jade étant un des matériaux les plus appréciées des Chinois de toutes les époques.

66- L'expression vient du *Classique des Changements*, 7.10a: "La (rivière) He produisit la carte et (la rivière) Luo, l'écriture 河出圖 洛出書." Cité par Mather, p.185 et traduit par Wilhelm/Baynes, *The I Ching*, p.320; ces auteurs expliquent comment fonctionne la carte à partir des 5 éléments, p.309-310. Ces mythes remontent au temps de Fu Xi et de Yu. Ces deux textes évoqués dans les mythes parle des 5 éléments et des trigrammes et Shen Yue en parle ici en référence à l'époque faste qui coïncida avec l'arrivée de l'empereur Wu des Liang.

67- Le binôme *zhong juan* 中涓 a un équivalent: *nei shi* 內侍 que Hucker p.350 traduit par "palace attendant". Hucker décrit ainsi cette fonction, p.350: "Common designation for civil officials with duty stations inside the imperial palace...". Le caractère *zhong* 中 dans ce contexte signifie "palais".

68- Selon Charles Hucker, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, p.522, le caractère *zuo* 佐 désigne des fonctionnaires du 2ième ou 3ième rang à l'intérieur d'une agence, d'où le sens de 'aide'. Mais c'est à un poste beaucoup plus important que Shen Yue accéda au début de la dynastie des Liang. Mather mentionne p.185 que ceci fait probablement référence à sa nomination en 502 ou 503 au poste de *Shang shu zuo pu ye* 尚書左僕射 "Vice-Directeur de la Gauche du Secrétariat Impérial", expression qui se retrouve dans la biographie de Shen Yue LS13 p.235, où le caractère *zuo* 左 signifie "Left, of the Left, Senior" selon Hucker p.522, conviendrait mieux que *zuo* 佐 dans le contexte. Il s'agit ici probablement d'une erreur de copiste. Hucker mentionne aussi que la Gauche avait préséance sur la droite; c'est donc à un poste important que Shen Yue accéda à cette époque.

Je manque les aspirations vigoureuses d'une pierre que l'on jette  
 Je n'ai pas le port élégant d'une flèche qui vole;  
 Alors, j'ai rejeté le corbeau du soleil<sup>70</sup> et mon lot fut une ville;  
 Je me dirigeai vers les fleuves et les montagnes, je les ai pris comme quartier  
 J'aide le dauphin dans les trois devoirs filiaux,<sup>71</sup>  
 Je suis le chef des charges impériales des cent professions.  
 Je suis inquiet des pertes faciles des vils mercenaires,<sup>72</sup>  
 Et je crains pour les faveurs et les traitements qui sont si difficiles à garder!

99-116:

德	無	遠	而	不	被
明	無	微	而	不	燭
鼓	玄	澤	於	大	荒
播	仁	風	於	遐	俗
闢	終	古	而	遐	念
信	王	猷	其	如	玉
值	銜	圖	之	盛	世
遇	興	聖	之	嘉	期
謝	中	涓	於	初	日
叨	光	佐	於	此	時
闕	投	石	之	猛	志
無	飛	失	而	麗	辭
排	陽	鳥	而	命	邑
方	河	山	而	啓	基
翼	儲	光	於	三	善

<sup>70</sup>-Selon Okamura, le binôme *yang niao* 陽鳥 est utilisé par Zuo Si dans le *Fu sur la capitale de Shu* 蜀都賦, WX4 p.58: 羲和假道於峻岐, 陽鳥迴翼乎高標 que von Zach p.48 traduit : "Der Lenker des Sonnenwagens Hsi-Ho sieht sich veranlasst seinem Weg zwischen den Hohen Ästen zu nehmen, und die Sonnenkrähe fliegt um die hohen Berge herum." Knechtges p. 347 vol.1 traduit par 'sun-crow', ce qui revient à la même chose. Le commentaire de Li Shan au WX précise un élément intéressant: "Au milieu du soleil, il y a un oiseau à trois pattes, cet oiseau possède l'essence du yang. 日中有三足鳥, 鳥者陽精" Quant à Xihe, ce nom est mentionné au chap.15, section 6 du *Classique des monts et des mers*, le *山海經* traduit par Rémi Mathieu, *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne*, p.565. D'après ce texte, Xihe est la mère des dix soleils; il est possible que Shen Yue fasse allusion à cette mythologie même s'il ne mentionne pas directement les dix soleils et Xihe. R.Mathieu rapporte aussi plusieurs autres mythes qui se rattachent à Xihe. Par contre, il y a l'allusion au *fu* de Zuo Si qui nous laisse en droit de le supposer. R.Mathieu précise aussi p. 440 que cette mythologie remonte à la dynastie Han, donc à une date relativement tardive et c'est à celle-ci que Shen Yue fait allusion. Mather p. 185 traduit simplement par "migrant sun-bird" et donne comme explication que ces oiseaux du soleil sont des oies, symbole des reclus. Je conserve ici la traduction de "corbeau du soleil" utilisée par Knechtges et von Zach.

<sup>71</sup>-Les trois devoirs filiaux sont Honorer ses parents, obéir à son chef et respecter les aînés. En 507, Shen Yue occupe la charge de précepteur auprès du dauphin. C'est l'explication de Mather, p.185.

<sup>72</sup>-Cette phrase, relevée dans le commentaire d'Okamura p.68, est une allusion aux *Entretiens de Confucius* que Anne Cheng, *Entretiens de Confucius*, p.137 traduit: "Le maître dit: "Ces vils mercenaires, comment peut-on collaborer avec eux au service d'un souverain? Quand ils n'ont pas de postes, ils n'ont de cesse qu'ils n'en obtiennent un, et quand ils l'ont, ils vivent dans la hantise de le perdre; de quoi ne seraient-ils pas capables alors pour le conserver?" 鄙夫, 可與事君也與哉, 未得之也, 患得之, 既得之患失之."



長王職於百司  
 競鄙夫之易失  
 懼寵祿之難持

### Sixième section:désirs d'une vie dans les faubourgs(117-132)

117-132:

Eux, nobles fonctionnaires du temps passé,  
 Rarement ils refoulaient leurs sentiments dans les collines et les cavernes;  
 Comme les (terrasses) Rassemblées et Resplendissantes de Chu et de Zhao,<sup>73</sup>  
 Chaque dépense extravagante essayant de surpasser l'autre:  
 Bâtissant de gros édifices sur l'avenue des Chameaux de Bronze,<sup>74</sup>  
 Unissant leurs grosses portes à la Tour du Nord.<sup>75</sup>  
 Ayant ouvert la lourde barre qui mène au magnifique gynécée,  
 Comment pourraient-ils être envahis par des touffes d'armoise?<sup>76</sup>  
 La succession de (Sun Shu-)Ao<sup>77</sup> se fit sur un territoire aride,  
 (Xiao) He <sup>78</sup> se reposa sur un sol pauvre.  
 C'est en savourant les (paroles des)Sages du passé qu'on fait les mots  
 Assurément, c'est ce qui réjouit mon cœur.

<sup>73</sup>-Okamura ajoute comme commentaire p.68 que ces deux caractères *chu* 楚 et *zhao* 趙 se retrouvent dans le *Fu sur la capitale de l'est* 東京賦 de Zhang Heng 張衡 (78-139)WX 3,p.32: 楚築章華於前, 趙建叢於後 que Knechtges p. 243 traduit : "*First Chu built the Terrace of Manifest Splendor, Later, Zhao constructed the Clustered Terraces.*" von Zach traduit p. 19: "*Das Reich Ch'u baute zuerst den Chang-hua-Söller, worauf das Reich Chao die Ts'ung-Terrasse errichtete.*" La première est une terrasse bâtie par le roi Ling de Chu(540-529)et la deuxième, celle bâtie par le roi Wuling(325-299) de Zhao; cette information vient de D.Knechtges, p.242. Shen Yue a disposé les mots autrement, mais il est clair qu'il a pris ces vers comme modèle.

<sup>74</sup>-Le CY mentionne comme texte le JS : "J'indique la grande porte des Chameaux de bronze de Luoyang 指洛陽高門銅駝". Il s'agit de deux immenses chameaux de bronze placés à l'entrée de la capitale des Han, Luoyang.

<sup>75</sup>-Selon le CY le binôme *bei que* 北闕 est expliqué comme suit:"Dans l'antiquité, (c'était) le pavillon d'entrée du côté nord du palais impérial."Mather p.186 dit ceci: "*Traditionnally the entrance through which special petitions were brought.*" et il traduit:"*Northern Tower*". J'ai conservé cette traduction.

<sup>76</sup>-Le commentaire d'Okamura mentionne un texte perdu, les *Annales définitives des trois villes* 三輔決錄 dont un fragment a été conservé dans un commentaire à la *Lettre du prince Jian Ping* 建平王上書 de Jiang Yan 江淹 (444-505)par Li Shan. Zhang Zhongwei vécut reclus et dans la pauvreté; il n'occupa pas de poste et: "... où il vivait il y avait des touffes d'armoise.所居蓬蒿沒人." Ce texte se trouve au WX 39. Mather traduit ce texte p.186.

<sup>77</sup>-D'après le commentaire d'Okamura, p.68, c'est de Sun Shu-Ao 孫叔敖 qu'il s'agit ici. Le nom de ce ministre de l'Etat de Chu se retrouve dans plusieurs textes. Lorsqu'il mourut, le fils préféra une terre pauvre aux riches terres que lui offrait le roi. Entre autres textes, ce personnage est mentionné dans le HNZ9 p.4, et le SJ119, p.3099-3100. (voir 2e chapitre pour plus de détails). Il s'agit d'un ministre talentueux et Shen Yue oppose la pauvreté de la terre conférée au fils de Sun Shu-Ao à la grande renommée de ce ministre.

<sup>78</sup>-C'est de Xiao He 蕭何 (mort en -193)qu'il s'agit ici. Ministre de l'empereur Gao Zu, Il voulut vivre dans un terrain éloigné. La biographie de ce personnage est aussi racontée dans le SJ 54 p.2019. Le commentaire du *Liezi* ,p.16, chap.18 mentionne aussi que ce personnage est semblable à Sun Shuao.

Je ne désire pas le pouvoir des marchés des villes<sup>79</sup>.  
 Comment pourrais-je trouver la renommée dans un abattoir?  
 J'ai bâti ma maison en chantant "le sans bruit et le sans corps".<sup>80</sup>  
 Je suis chanceux de pouvoir me couvrir du vent et du gel.

117-132:

伊	前	世	之	貴	仕
罕	紆	情	於	丘	窟
譬	叢	華	於	楚	趙
每	驕	奢	以	相	越
築	甲	館	於	銅	駝 <sup>81</sup>
並	高	門	於	北	闕
關	重	扃	於	華	閭
豈	蓬	蒿	所	能	沒
敖	傅	嗣	於	境	壤
何	安	身	於	窮	地
味	先	哲	而	爲	言
固	余	心	之	所	嗜
不	慕	權	於	城	市
豈	邀	名	於	屠	肆
詠	希	微	以	考	室
幸	風	霜	之	可	庇

#### Septième section: description du domaine(133-224)

133-142:

Alors,  
 Je m'approche des limites de la banlieue,<sup>82</sup>  
 J'arrive dans les terres non cultivées;  
 Je tresse le jong gelé  
 Je répare les roseaux d'hiver.  
 Je bâtis mon gîte là où les oiseaux se rassemblent,  
 Construisant là où se croisent les champs et les espaces non-cultivés;  
 Parce qu'ils attaquent les solives, je coupe des arbres,  
 Et vu qu'ils nuisent aux fondations, j'enlève les tanières;  
 Je fais s'écouler les eaux stagnantes des terrains bas et humides  
 Et je comble les trous de la maçonnerie du puits.

<sup>79</sup>-Je crois que Shen Yue rappelle ici Sun Shu-Ao qui remet la place du marché à son état normal à la suite de la mauvaise décision du roi de Chu de créer une monnaie plus lourde pour remplacer l'ancienne, trop légère. Voir plus haut, note 64 et aussi le chapitre 2.

<sup>80</sup>-Le binôme *xi wei* 希微 est dans le *Lao Zi* 14 que F.Houang traduit ainsi, p.47: "Ce n'est pas ton ouïe qui pourrait l'entendre, son nom est Sans-Bruit. Ce n'est pas ta main qui pourrait le prendre, son nom est Sans-Corps 聽之不聞名曰希, 搏之不得名曰微." Le commentaire de He Shangong rapporté dans le ZWDC dit: "Etre sans bruit cela se dit *xi* 希. Etre sans forme, cela se dit *wei* 微." Jackson p.20 et Mather p.187 donnent la même interprétation de ce texte.

<sup>81</sup>-Graphie alternative pour 馬也.

<sup>82</sup>-Je traduis cette section en 4 trimètres. Jackson p.20 utilise la même disposition. Mather au contraire les considère comme étant 2 hexamètres.

133-142:

爾	乃				
傍	窮	野			
抵	荒	郊			
編	霜	茨			
葺	寒	茅			
構	棲	噪	之	所	集
築	町	唾	之	所	交 <sup>83</sup>
因	犯	檐	而	刊	樹
由	妨	基	而	剪	巢
決	滄	洿	之	汀	濛
塞	井	甃	之	淪	坳

143-154:

Je plante des orangers épineux odoriférants près des fossés situés au nord,  
Des peupliers sur la rive sud.

Je déplace des jarres comme cadre de fenêtre dans la salle de l'orchidée<sup>84</sup>  
Et j'égalise les murs avec les murets fleuris.

Je tresse de vieux arbrisseaux pour en faire une porte

Et je prends des panneaux pour en faire une porte à abattants.

Ceci fait, je fais de l'ombrage avec les arbres courbés dans la cour;

Ensuite, je me sers de poiriers odoriférants pour faire une haie.

J'ouvre les salles et les chambres afin de scruter dans le lointain;

J'ouvre la haute galerie et je puis avoir une vue latérale;

J'irrigue les marais et les îlots avec l'eau coulant des gouttières

Jusqu'à ce qu'elle entoure les espaces surélevés sous la salle;

143-154:

藝	芳	枳	於	北	渠
樹	脩	揚	於	南	浦
遷	甕	牖	於	蘭	室
同	肩	牆	於	華	堵
織	宿	楚	以	成	門
籍	外	屏	而	爲	戶
既	取	陰	於	庭	樾
又	因	籬	於	芳	杜
開	閣	室	以	遠	臨

<sup>83</sup>-Le caractère 唾 est une graphie alternative pour 田童

<sup>84</sup>-Le CY mentionne un poème de Zhang Hua (232-300), le *Poème sentimental* 情詩, WX 29 p.646: 佳人處遐遠 蘭室無容光 que von Zach p.532 traduit: "Meine Geliebte befindet im weiter Entfernung; in ihrem duftenden Gemach verweilt sie ohne Schminke und Schmuck". L'expression 'duftenden Gemach' en français 'appartement parfumé' traduit le binôme lan shi 蘭室. L'expression weng you 甕牖 maintenant. Okamura cite un passage du ZZ p.255 où se retrouve ce binôme et il signifie en français: "jarres défoncées utilisées comme cadre de fenêtre" que Liou Kia-hway p.231 traduit: "Yuan Hien (Yuan Xian) habitait dans le pays de Lou, une case dont les tours avaient cinquante pieds de circonférence. Elle était recouverte d'herbe qui poussait. Des herbes folles servaient de battants de porte, avec des branches de mûriers pour axe. Deux jarres défoncées, encastrées dans le mur, closes par des pièces de bure formaient les fenêtres. Le toit dégouttait, le sol était humide."

關高軒而旁睹<sup>85</sup>  
 漸沼沚於霽垂  
 周蔭陌於堂下

155-170:

Ses plantes aquatiques comprennent:

La lentille d'eau<sup>86</sup>, le lys d'eau, l'euryale et les châtaignes d'eau  
 Les fleurs de poireau, les algues, les grands roseaux et le riz sauvage;  
 Des lichens et des roseaux aquatiques,  
 La lentille jaune, le roseau vert  
 Les nénuphars rouges se rassemblent sur les vagues légères,  
 Répandant leurs feuilles verdâtres sur le lac limpide.  
 Ceux qui mangent ces excellents fruits, verront leur vieillesse repoussée,  
 Et (pourront) agiter leur manteau de plume vers la Capitale Pure<sup>87</sup>.

Ses plantes terrestres comprennent:

La tortue pourpre et la lampourde verte,  
 L'achillée sternutatoire et le poireau des montagnes;  
 Les dents de canard et les langues de cerf,  
 Les lèvres de boeuf et les têtes de cochon.  
 Répandues à profusion au côté septentrional du marais du sud,  
 Brillante profusion derrière la salle du nord.  
 Certaines voilent les îlots et couvrent le sol,  
 D'autres s'enroulent aux fenêtres et passent au travers du châssis.

155-170:

其水草則  
 蘋萍芡芰  
 菁藻蓼菰  
 石衣海髮  
 黃荇綠蒲  
 動紅荷於輕浪  
 覆碧葉於澄湖  
 餐嘉實而卻老<sup>88</sup>  
 振羽腹於清都

<sup>85</sup>-Le caractère alternatif 睹 a été utilisé au lieu de 覩.

<sup>86</sup>-Le dictionnaire Couvreur mentionne qu'il s'agissait d'une plante qui figurait dans les offrandes présentées aux ancêtres avant qu'une jeune fille se marie dont le terme de botanique serait *marsilea quadrifolia*.

<sup>87</sup>-Cette expression fait partie de la cosmologie taoïste. La définition du ZWDC p.8253 dit ceci: "C'est le palais du Dieu du Ciel". Dans le *Lie Zi* 62, cité par Okamura, il est question de cette Capitale Pure. Mather p.189 cite un passage de la traduction de A.C.Graham, qui précise que c'est la demeure du Dieu du Ciel, "where the God of Heaven dwells." Mais un autre texte en parle, le *Voyage dans le lointain 遠遊 des Odes du pays de Chu*, mentionné par Okamura. Voici ce texte qui vient de l'édition de Wang Fuzhi p.108: 集重陽入帝宮兮造旬始而觀清都. Hawkes p. 196 traduit ainsi: "Passing through the Bright Walls I entered the House of God, visited the Week Star and gazed on the Pure City." C'est donc d'une capitale céleste qu'il s'agit ici. Quant au manteau à plume, d'après Jackson p.22, c'est pour mieux voler vers la Capitale Pure.

<sup>88</sup>-Ici deux caractères alternatifs ont été pris: 餐 pour 餐 et 卻 pour 去.

其陸卉則  
 紫蟹綠蔬 89  
 天著山韭  
 雁齒麩舌  
 牛脣彘首  
 布濩南池 之陽  
 爛漫北樓 之後  
 或幕渚而 芘地  
 或榮窗而 窺牖

171-184:

Ainsi,

Les jardins et les habitations: ils ont des formes différentes,

Les champs et les vergers: ils occupent des espaces de terre différents:

Li Heng<sup>90</sup> a possédé un boisé d'un millier d'orangers,

Shi Chong<sup>91</sup> a possédé dix mille arbres aux fruits variés;

Les deux montrèrent qu'ils donnèrent place à des goûts exagérés

Et ce ne sont pas là ce qui réjouit mes aspirations modestes.<sup>92</sup>

Je voudrais que s'éparpille en désordre cette densité végétale

Produisant ses verts et rassemblant ses rouges

S'emparant des fenêtres et envahissant les portes.

Une gouttière accueille les gouttelettes d'eau et les recevant dans un coin,

Ouvrant leurs corolles (couleur) de cinabre<sup>93</sup> pour briller dans les quatre coins,

Déployant leur feuillage bleuté dans les neuf directions,

Arrachant les pétales rouges de leurs tiges violacées,

Tenant les blanches étamines de leur vert réceptacle.

171-184:

若乃

園宅殊製

田圃異區

李衡則橘林千樹

89-Le caractère alternatif 蟹 a été utilisé au lieu du caractère 齧.

90- Li Heng 李衡, gouverneur de la commanderie de Danyang, est mentionné dans la *Chronique des Trois Royaumes* 三國志, et le commentaire de Pei Songzhi 裴松之 (360-439) qui cite un autre commentateur, Xi Zuochi 習鑿齒, est traduit par Mather, p.189 : " Li Heng planted one thousand tangerine trees on Ssu (Si) Island...in Lung-yang(Hunan)..."

91-Shi Chong 石崇 (249-300) a vécu sous la dynastie des Jin de l'Ouest; poète, il écrivit un poème repéré par Okamura, p.69 et dont nous avons conservé la préface dans le WX 45, p.641. En voici un fragment: 卻阻長隄前臨清渠. 百木幾於萬株, que von Zach traduit p.843 comme suit: "...bildete ein langer Damm die hintere Grenze, nach vorne ging die Aussicht auf einem reinen Kanal, ringsherum wuchsen ungefähr zehntausend Zypressen..." Shen Yue fait donc ici allusion non seulement aux arbres en quantité très grande, mais aussi au fait que c'est du domaine de ce haut personnage qu'il s'agit. Dans cette même préface, l'auteur du poème mentionne qu'il veut jouir de la liberté après vingt cinq années de fonctionnariat.

92-Jackson traduit: "Is not that which amuses my frugal disposition." p.24. J'ai suivi cette traduction.

93- D'après Mather, p.190, il s'agirait ici de fleurs rouges. Cette interprétation s'adonne en effet avec le contexte, vu que c'est de plantes qu'il s'agit ici.

石並非欲吐羅接開舒抽銜  
 崇豪儉令綠窗雷丹翠紅素  
 則情志紛攢映承房葉英榮  
 雜之披朱戶隅以而於於  
 果所翁四照衢薜附  
 萬所娛鬱  
 株

185-192:

Les oiseaux de ses forêts:

Ils volent, s'arrêtent au rivage, montent et descendent,  
 Leurs cris se répercutent en haut et en bas;  
 Dans les buissons, les moineaux ont plusieurs noms,  
 Les concerts des oiseaux sont changeants et leurs sons s'entremêlent.  
 Certains à queues tachetées et les ailes ressemblant à du satin,  
 D'autres à l'encolure verte et à la tête cramoisie.  
 Beaucoup sont cachés dans les feuilles et disparaissent dans les branches,  
 Soudain, ils se fraient un chemin dans les ouvertures et vont et viennent.

185-192:

其林鳥則

翻泊韻頡頏  
 遺音下上  
 楚雀多名響  
 流嚶雜而綺翼  
 或班尾而絳穎  
 或綠衿而枝藏  
 好葉隱而往  
 乍間關來

193-200:

Les oiseaux aquatiques sont:

Le grand cygne et la petite oie,  
 Le martin-pêcheur et le goéland cendré,  
 La sarcelle d'automne et le canard hivernal,  
 Le grand héron et le petit canard.  
 Traînant de frêles plantes aquatiques de différentes longueurs  
 Ils s'amuse à émerger et à disparaître dans l'eau;  
 Avec leurs ailes, ils suivent le courant et surgissent de l'écume,  
 Avec leurs plumes, ils battent la vague et forment des perles.

193-200:

其水禽則

大鴻小雁

94.-Un caractère alternatif a été inséré: 榮 au lieu de



天狗澤虞  
 秋鷺寒鵝  
 脩鷓短鳧  
 曳參差之弱藻  
 戲瀾澗而輕軀  
 翅抨流而起沫  
 翼鼓浪而成珠

201-208:

Ses poissons comprennent:

La carpe rouge et la brème verte  
 Le petit méné et le grand esturgeon,  
 (Avec) des écailles émeraude et des queues écarlates,  
 De grandes têtes, des fronts élancés.  
 Les petits: ils s'amuse sur les bancs de sable et dessinent des lignes;  
 Les grands: ils jaillissent dans le courant, soulevant une mousse blanche;  
 Ils n'élèvent pas leurs désirs jusqu'aux fleuves et à la mer,  
 Et se contentent de s'oublier dans mon domaine.

201-208:

其魚澤

赤鯉青魴  
 織儵鉅  
 碧鱗朱尾  
 脩顛偃額  
 小則戲渚成文  
 大則噴流楊白  
 不興羨於江海  
 聊相忘於余宅

209- 216:

Dans ses bambous:

Ceux du sud-est sont prospères et exceptionnels,  
 Parmi les neuf trésors<sup>95</sup>, ils sont extraordinaires et tiennent le premier rang;  
 Si on ne les déplace pas de la rivière Qi,<sup>96</sup>

<sup>95</sup>-Les neuf trésors sont les tributs apportés par les neuf provinces de la Chine ancienne. Dès l'époque des Zhou, ces neuf provinces avaient des produits renommés, dont l'un des plus appréciés étaient les bambous de cette région du sud-est. Selon le *Erya*: "Parmi les beautés du sud-est, il y a les flèches de bambou de Guiji 東南之美者, 有會稽之竹前焉." J.Frodsham dans "The Origins of Chinese Nature Poetry", AM (1960), p.86-87 et p.101 traduit un très beau passage du SJ 92, p.1323 où Gu Kaizhi décrit ces bambous avec beaucoup de détails.

<sup>96</sup>-Okamura p.70 donne le *Classique de la poésie* comme texte. A la section *wei feng* 衛風, le premier poème s'intitule *Qi ao* 淇奥 que S.Couvreur traduit p.63: "Voyez ce tournant de la K'i(Qi); les bambous verdoyants sont jeunes et beaux.瞻彼淇奥, 綠竹猗猗." Le CY précise que cette rivière du nord du Henan était anciennement un affluent du Fleuve Jaune. Sous les Han orientaux, à la neuvième année de l'ère Jian An(205 de notre ère), Cao Cao se rendit à l'embouchure du fleuve et fit bâtir une digue. Il arrêta ainsi les eaux de la Qi et les fit couler vers le nord-est, elle se déversèrent dans les eaux de la Wei, et ainsi il put se rendre au chemin des grains. Couvreur fait remarquer que "Ou (Wu), prince de Wei(812-757), s'est perfectionné lui-

Est-il possible de diviser leurs racines jusqu'au Lac de la Musique?<sup>97</sup>  
 À l'automne, les cigales murmurent dans les feuilles,  
 À l'hiver, les moineaux piaillent dans les branches.  
 Vient le vent sous la galerie du sud,  
 Il transporte la neige tombée sur le pavillon du nord.

209-216:

其竹則

東南獨秀  
 九府擅奇  
 不遷植於淇水  
 豈分根於樂池  
 秋蛸吟葉  
 寒雀噪枝  
 來風南軒之下  
 負雪北堂之垂

217-224:

J'examine les traces sinueuses du chemin parcouru  
 Mon premier examen fut de discerner le vrai du faux;  
 A chaque fois que j'ai repoussé la Vacuité et que j'ai essayé de trouver l'Être,<sup>98</sup>  
 Les deux indiquaient une difficulté que je croyais facile (à surmonter).  
 Je n'ai jamais cherché satisfaction à partir de moi-même  
 Et aussi, j'ai rejeté la faute sur les choses et par là augmenté mes liens<sup>99</sup>.

même... Sa vertu s'est développée comme les bambous, qui naissent, grandissent et atteignent enfin toute leur croissance."

<sup>97</sup>-La *Chronique du fils du ciel Mu* 穆天子傳 traduite par Rémi Mathieu raconte les voyages du roi Mu, il y a un endroit où celui-ci s'arrête, c'est le *yue chi* 樂池 du texte de Shen Yue. Le caractère 樂 se prononce *yue* et signifie musique, ou encore se prononce *le* et signifie joie. Mather p.192 traduit 'Pleasant Pond', tandis que Mathieu p.42 traduit 'Le lac de la musique'. Mathieu traduit le passage où il est question de ce lac : " Au jour *geng xu* (273ème), le fils du ciel fit marche vers l'Ouest: il arriva au lac Xuan. Le fils du ciel se reposa sur une rive du lac Xuan. Puis il fit jouer de la musique vaste, l'audition prit fin le troisième jour. C'est pourquoi on l'appela *Yuechi* 樂池 "Le lac de la musique". Le fils du ciel fit alors planter des bambous, aussi appela-t-on (l'endroit) *Zhulin* 竹林 "La forêt des Bambous". " Ce lieu prit donc le nom de *yue chi* à la suite de cette réunion, d'après le texte et selon la traduction de Mathieu. J'ai suivi cette traduction.

<sup>98</sup>-L'Être est ici pris dans un sens taoïste et opposé au non-être. Voir chapitre 2 pour plus d'information sur ces deux termes de la philosophie taoïste. Il y a aussi un concept bouddhiste dans ce vers: la Vacuité. Ce concept réduit la différence entre l'être et les objets extérieurs. Shen Yue réalise ici qu'en essayant de trouver l'être, il a choisi la voie difficile; cette voie s'oppose au concept de Vacuité.

<sup>99</sup>- Jackson, p.28 n.3 parle ici d'une allusion à la vie de Shen Yue; l'empereur aurait demandé à une concubine si elle connaissait des gens dans cette salle et elle aurait répondu: "Non, personne à part le magistrat de la famille Shen". Mather p.192 présente une traduction différente: " But only roused the more attachment by reproaching things." Selon le ZWDC, l'expression *you wu* 尤物 a deux sens principaux: le premier, celui de "personnage remarquable" et le deuxième, celui de "femme d'une beauté remarquable". C'est ce qui fait dire à Jackson qu'il y a un lien entre ce binôme et un épisode de la vie de Shen Yue. Cependant, je ne crois pas que ce sens s'accorde très bien avec le contexte. Je traduis donc *you* 尤 par un des sens de ce caractère, qui est "rejetter la faute sur".



En vérité, c'est ce qui fascina les anciens lettrés  
Et c'est ce que, aujourd'hui, j'essaie d'éviter.

217-224:

訪往塗之軫跡  
觀先識之情形  
每誅空而索有  
皆指難以爲易  
不自已而求足  
並尤物以興累  
亦昔士之所迷  
而今余之所避也

### Huitième section: les vertus du travail des champs(225-244)

225-244:

J'ai remonté jusqu'aux temps reculés de l'empereur Nong <sup>100</sup>  
Et j'ai cherché à comprendre les débuts hésitants de ses premières semences  
Il forma le plan de changer la viande crue par des repas de millet,  
Alors seulement, on l'amassa pour assurer la subsistance (des humains).  
J'ai recherché les anciennes annales concernant les champs divisés en neuf  
parties<sup>101</sup>  
Et j'ai examiné les sentiers des terres dans les premiers écrits;  
Yan (Hui) <sup>102</sup> n'avait comme nourriture qu'un panier de victuailles mais était dans  
la joie,  
Les immenses greniers de Zheng (Tai) <sup>103</sup> sont remplis à ras bord, mais il y a un  
vide.  
Dans un cas, quarante mille *mu* de terre ne suffisent pas,  
Dans un autre, on a cinquante *mu* et il y a excédent. <sup>104</sup>  
(L'un) maintint sa sincérité profonde et restreignit ses pensées,  
(L'autre) fut chanceux d'obtenir les fournitures pour ses salles et ses huttes.  
Je dirige ma vieille charrue dans les terres nouvellement défrichées à l'est,

---

Mather traduit par "reproaching things", expression similaire. De plus cette interprétation satisfait le parallélisme avec le binôme *zi yi* 自己 "prendre comme fin" qui se comprend aussi comme une structure verbe-complément d'objet. J'ai pris *lei* 累 dans le sens de 'lien'.

<sup>100</sup>-Mieux connu sous le nom de Shen Nong 神農 (2737-2698 avant notre ère), cet empereur aurait inventé l'agriculture. Le *Mencius* en parle au livre III, traduction de S.Couvreur p.419.

<sup>101</sup>-Pour le *jing* 井, voir note no.18.

<sup>102</sup>- Il s'agit ici de Yan Hui(521-490) qui fut le disciple de Confucius. Il vécut dans une extrême pauvreté. Okamura cite les Entretiens de Confucius au chapitre 6: *Des disciples*. A. Cheng traduit p.57: "Le maître dit: Hui était d'une grande valeur. Trois bouchées de riz, deux gorgées d'eau, une méchante ruelle-tout ce qu'un autre n'aurait pu endurer n'altérerait même pas sa sérénité. Un homme admirable, en vérité! "

<sup>103</sup>-Okamura cite le HHS 70 qui donne une explication un peu plus détaillée: " Il(Zheng Tai, vers la fin du Ile s.de notre ère), possédait des terres de quatre cent hectares, mais ce n'était pas suffisant pour manger.頃四百而不足 " Shen Yue reprend aussi presque la même phrase, les trois premiers caractères de la phrase que je viens de citer étant les mêmes.

<sup>104</sup>-Le système du champ sacré prôné par Mencius est expliqué de la façon suivante, traduit par Couvreur, p.42: " Tous les officiers, depuis les ministres d'Etat jusqu'aux derniers, doivent avoir un champ sacré (dont les produits servent à faire des offrandes aux esprits). Le champ sacré doit être de cinquante arpents(mou)." C'est peut-être une allusion au champ sacré qu'a voulu faire Shen Yue.

Et je fais traverser graduellement un nouveau fossé au nord  
 Il ne manque pas de nourriture cuite sur les matelats au point du jour,<sup>105</sup>  
 Mais je ne garde pas en mon coeur de soucis pour les grains du matin.  
 Je repousse les objets extérieurs afin de les éliminer tous,  
 Il n'en tient qu'à moi de les avoir accumulés.  
 Pourquoi amasser mille choses?  
 Je n'envie pas les grands tertres (du fief) de Wen Yang <sup>106</sup>.

225-244:

原	農	皇	之	攸	始
討	剛	播	以	云	初
肇	變	腥	之	粒	食
乃	人	命	之	所	儲
尋	井	田	之	往	記
考	阡	陌	於	前	書
顏	簞	食	而	樂	在
鄭	高	廩	而	空	虛
頃	四	百	而	不	足
畝	五	十	而	有	餘
撫	幽	衷	於	庭	念
幸	取	給	之	故	慮
緯	東	畜	之	新	糶
浸	北	畝	之	曉	渠
無	褻	爨	於	朝	蔬
不	抱	怒	以	齊	遣
排	外	物	之	在	余
獨	爲	累	斯	積	墟
安	事	千	陽	之	
不	羨	汶			

### Neuvième section:vue à partir de la villa.(245-316)

<sup>105</sup>-Mather p.193-194 indique un texte de la *Chronique de maître Zuo* à la septième année de la chronique du roi Wen (619 avant notre ère), où il est dit que les soldats en campagne prenaient leur déjeuner sur leurs matelats, avant de partir de nuit, et non au point du jour comme dans le texte de Shen Yue.

<sup>106</sup>- Il s'agit ici de Wen Yang 汶陽, un district du Shandong actuel d'après le ZWDC. Ce district s'appelle aussi Qu Fu 曲阜. Mather et Jackson arrivent à deux explications différentes; le premier indique qu'il s'agit d'un des domaines de la principauté de Lu. Wen Yang est aussi connu sous le nom de Qu Fu et c'est la capitale du Royaume de Lu. De son côté, Jackson traduit "I do not envy the Wen's sunnybank's wastes"(op.cit.p.29.). Dans sa note p.30 il explique qu'il s'agit ici de la rivière Wen située à la frontière des deux royaumes de Qi et de Lu, à l'époque Chunqiu; d'après les *Entretiens* 6.7, cet endroit était regardé comme un lieu neutre pour la retraite. J'opte plutôt pour l'explication suivante: Les *Grandes lignes d'une étude historique de la terre* 讀史方輿紀要 par Gu Zuyü 顧祖禹 (1631-1692), un géographe du début de la dynastie Qing, disent ceci: "Le duc de Zhou fut enfiéffé à cet endroit(Qu fu), et cet endroit devint la capitale de l'Etat de Lu 周公封於此,魯所都也".(Cité dans le ZWDC). C'est donc à un lieu historique important, auquel Shen Yue fait ici allusion, le duc de Zhou étant un personnage important de la dynastie Zhou. Shen Yue ne désire pas un endroit aussi prestigieux et historique que Wen yang (Qu fu).

245-258:

Examinant le sud-est<sup>107</sup>, je laisse mon regard se promener,  
 Arrivé au Petit Tertre<sup>108</sup>, j'y pose le regard;  
 Bien que cette montagne soit une petite butte,  
 Cependant Wen Jing<sup>109</sup> s'y plaisait.  
 S'y pressent les ondulations d'un quadrigé  
 Et y résonnent les modulations des nombreuses flûtes,  
 S'y amassent des formes carrées et rondes qui s'entrecroisent,<sup>110</sup>  
 Épuisant les mers et les continents et les offrant ensemble.  
 Comment une telle autorité pourrait-elle avoir une grandeur suffisante  
 Et abandonner mille pièces d'or comme si c'était un rien?  
 J'essaie de placer ma main sur ma poitrine et de dire:  
 Comment un tel esprit peut-il se dissiper?  
 Bientôt, je percerai les lointaines intentions des humains,  
 Mais ceci ne peut être vu par ceux qui ont des émotions médiocres.

245-258:

臨	巽	維	而	聘	目
即	堆	冢	而	流	眄
雖	蘇	山	之	培	壤
乃	文	靖	之	所	宴
驅	四	牡	之	低	昂
響	繁	筍	之	清	囀
羅	方	員	而	綺	錯
窮	海	陸	而	兼	薦
奚	一	權	之	足	偉
委	千	金	其	如	線
試	撫	臆	而	爲	線
豈	斯	風	之	可	扇

107-Selon le commentaire de Lei et de Lin, reproduit dans Okamura, p.70, il s'agit d'un des hexagrammes du *Yijing* 易經 qui signifie le sud-est.

108-Jackson p.31 précise que la *Chronologie de Shen Yue* 沈休文年譜 p.609 donne l'information suivante: que Xie An admirait les montagnes à l'est de Kuiji et qu'il fit ériger un tertre pour imiter ces montagnes.

109-Il s'agit d'un autre nom de Xie An 謝安 (320-385), un membre d'une des familles les plus influentes des Jin de l'Est. Mather p.195 fait remarquer qu'il a vécu en réclusion jusqu'à l'âge de quarante ans.

110-Le commentaire d'Okamura a relevé un vers du *Fu sur les causes* 機賦 de Wang Yi 王逸 (89-158) qui reprend presque le vers de Shen Yue: "Des formes carrées et rondes qui s'entrecroisent, profondes, mystérieuses, et à la limite du merveilleux. 方員, 綺錯, 微妙窮奇". Le texte a été conservé dans le YWLD 65. Le *Fu de la capitale de l'ouest* de Ban Gu, WX 1, p.7, que Knechtges, p. 129 traduit ainsi: "the patrol roads were laid out like silk squares. 徼道綺錯". Ce binôme est aussi employé dans le *Fu sur la salle des Grandes Faveurs* 景福殿賦 WX11, p.161: 綺錯鱗比, tissé avec de la soie, comme des écailles de poisson...", que von Zach p.177 traduit: "wie Fäden eines Gewebes, wie Fischschuppen;" Knechtges traduit: "interwoven with silk, imbricating like fishscales.." Mather p. 195 traduit: "Amassing shapes both square and round and objects carved and inlaid." Jackson p.30 traduit: "I arranged the squares and circles and they were brilliantly beautiful.". Je garde ici l'idée de tissu dont les fils sont enlacés sur la trame. Le commentaire au *fu* de Ban Gu dit que ces deux caractères, *qi cuo* 綺錯 signifient *jiao cuo* 交錯 "s'entrecroiser". Sauf qu'ici, ce sont les formes carrées et rondes qui s'entrecroisent. C'est le sens que j'ai gardé ici.

將通人之遠旨  
非庸情之所見

## 259-270:

Alors, laissons de côté les sentiments et continuons à regarder:  
Je reconnais le Mont Carré<sup>111</sup> au Gué du Retour;  
Si l'on se dirige vers la longue plage de l'Île aux Canneliers  
(Là) fut formé le dessein de lever la bêche par le puissant Qin.<sup>112</sup>  
Sa route tourna à Wu et il arriva à Yue,<sup>113</sup>  
Ensuite son sentier s'étendit jusqu'à la mer où il atteignit Min.  
Je pense longuement aux Trois Oiseaux,<sup>114</sup>  
Et à ma vieille maison de campagne qui est digne d'être appréciée.  
En réalité, j'ai une phase où j'ai des manques au soir de ma vie  
Et ce n'est pas comme perdre le pas dans la puissance de la jeunesse.  
Comment la rivière de l'est déborderait-elle?  
Seul, je verse des larmes sur ma propre personne.

## 259-270:

聊	遷	情	而	徒	睇
識	方	阜	余	歸	津
帶	脩	汀	於	桂	渚
肇	舉	鍾	於	強	秦
路	榮	吳	而	款	越
塗	被	海	而	通	閩
懷	三	鳥	以	長	念
伊	故	鄉	之	可	珍
實	襄	期	於	晚	歲
非	失	步	於	方	春
何	東	川	之	瀾	瀾
獨	流	涕	於	吾	人

## 271-288:

Je me leurre à vouloir rencontrer des sages d'un âge révolu;  
Souvent, ils se promènent et errent en ce lieu

<sup>111</sup>-Le Mont Carré est, selon Mather p.196, à 20 km. au sud du mont Zhong où Shen Yue avait sa résidence.

<sup>112</sup>- L'empereur des Qin, Qin Shi Huangdi, dont il est question ici, est venu jadis sur le territoire de l'actuelle Nankin. Mather p.196 donne une explication détaillée de deux légendes à ce sujet. Qin voulut conquérir cet endroit avant de se diriger vers le sud, c'est pourquoi il a planté sa bêche en guise de possession de ce territoire.

<sup>113</sup>-Ce sont ici deux endroits où passa l'empereur Qin Shi dans sa conquête de la Chine.

<sup>114</sup>-Okamura p.71 a relevé le binôme "san niao 三鳥 les trois oiseaux" dans un poème des *Odes du Pays de Chu*, le 6e poème de la section *Les neuf lamentations* 九歎 dont le titre est *Attristé par la souffrance* : "憂苦, 三鳥飛已自南兮, 覽奇志而欲北. 願寄言於三鳥兮, 去飄疾而不可得" que Hawkes p.294 traduit: "Three birds came flying from the south; I marked their constancy and wished to follow northwards. I wanted the three birds to take a message for me, but they left with a start and I was too late to catch them." Cf.J.Hightower, "Allusion in the Fu of T'ao Ch'ien", p.12:"The three blue birds" sont des messagers de Xi Wang Mu.

Accompagnés de bannières et les rênes égaux  
 Assistés de bateaux-dragons<sup>115</sup> qui longent les bancs de sable.  
 Ou bien ils s'installaient en rangées et composaient des poèmes  
 Ou bien ils distribuaient des gobelets et se reposaient en discutant.  
 Mais le lit à rideaux de soie floche un matin devint un désert mystérieux,  
 Le Mausolée de l'Ouest, soudain, devint vert et clair.<sup>116</sup>  
 Je regarde la salle des Vents d'Automne<sup>117</sup> et longuement je soupire  
 Mais à chaque fois, ce lieu élevé me réjouit.  
 Au début, ce sont les cloches qui tintent,  
 À la fin, on retrouve la libre allure des poissons et des dragons;  
 Certains, cérémonieux, gardent leurs rangs  
 D'autres boivent leurs forfaits sans aucun calcul<sup>118</sup>  
 Les nobles présents sont: Bing, Wei, Xiao et Cao,<sup>119</sup>

<sup>115</sup>-Bateaux ayant probablement comme figure de proue un dragon.

<sup>116</sup>-Ce vers et le précédent sont une reprise d'un texte de Lu Ji 陸機 (261-303) WX 60 p.837, *Lamentation pour l'empereur Wu de (la dynastie) Wei* 弔魏武帝文, relevé par Okamura, p.71 : "悼總帳之冥漠, 怨西陵之茫茫, je suis peiné de voir que le rideau de soie est devenu un désert obscur et je murmure contre l'abandon du Mausolée de l'Ouest". von Zach p.1041 traduit ainsi: "Die Mädchen trauerten darüber, dass das Paradebett leer blieb (dass Ts'ao Ts'ao nicht mehr erschien), und bedauerten, dass in den fernen Westbergen sein Grab nur in die Höhe reigte [ohne dass er daraus zum Vorschein kam].". Alors que von Zach traduit *sui zhang* 總帳 par "Paradebett", en prenant le tout décrit par la partie, soit les rideaux qui recouvrent le lit, Mather prend le binôme au sens propre et traduit p.197 : "Gauzy curtain". Il cite un passage important des *Nouveaux propos mondains* 世說新語 de Liu Yiqing, où le commentaire cite un texte qui provient des *Dernières volontés et testament de l'empereur Wu des Wei* (Cao Cao), où Cao Cao ordonne que l'on place son lit à baldaquin sur son tertre funéraire, la Terrasse des Moineaux de bronze. Dans sa lamentation, c'est ce que Lu Ji se rappelle: "...et j'ai vu les dernières volontés et le testament de l'empereur Wu des Wei." (WX 60, p.834. von Zach a donc bien traduit en utilisant le mot "Paradebett". (voir chapitre 2 pour plus de détails sur les implications intertextuelles des textes mentionnés ici.)

<sup>117</sup>-Le binôme *shang biao* 商飈 signifie "vent d'automne" et ce sens se retrouve dans un poème de Lu Ji, *Les mauves autour (du jardin)* 園葵, et von Zach p.533 traduit le binôme *shang biao* par "unwirtlichen Wirbelsturm". C'est ce sens qu'a gardé Jackson p.34 de sa traduction. Le deuxième sens, c'est celui où il faut ajouter un caractère à l'expression, et alors *shang biao* réfère à *shang biao guan* 商飈館, la "salle des Vents d'automne". L' *Histoire des Qi du sud*. 南齊書 dit: "Au neuvième mois de la cinquième année de l'ère Yongming, (septembre 487), il (l'empereur) sortit de la salle des Vents d'Automne et monta se reposer avec un groupe de dignitaires...". Mather donne aussi ce sens au binôme.

<sup>118</sup>-Okamura p.71 cite un texte de Liu Xiang, *Le jardin des propos*, 說苑 où il y a une phrase qui explique l'allusion de ce vers: "魏文侯, 與大夫飲酒... 曰飲不嚼者, 浮已大白. 文侯飲而不盡嚼. Le marquis Wen de Wei buvait du vin avec son grand ministre...et dit: "Celui qui ne finit pas son verre, il doit payer." Le marquis Wen but et ne put finir son verre." L'expression *fu bai* 浮白 signifie "faire payer quelqu'un qui ne vide pas son verre de vin d'un seul trait".

<sup>119</sup>-Okamura donne un vers du *Fu de la Capitale de l'Ouest* de Ban Gu où il y a exactement cette énumération, WX 1 p.6 et que Knechtges traduit, p.125 traduit: "To the left and right within the court and audience hall, there are the posts of the court officers, Xiao, Cao, Wei, and Bing." Xiao He 蕭何 a occupé des charges administratives sous l'empereur Gaozu de -206 à -193; Cao Shen 曹參 de -192 à -190; Wei Xiang 魏相 de -67 à -57 sous l'empereur Xuan et Bing Ji 邴吉 sous le même empereur de -57 à -55. Cité dans Knechtges p.124. L'information est dans le HS 39. Ce sont tous des personnages qui ont occupé de hautes charges administratives.

La parentée de lignée royale: le marquis Wu de Liang <sup>120</sup> et Dan, duc de Zhou. <sup>121</sup>  
Tous, comme le gel et le brouillard, sont disparus et ont été détruits;  
Avec le vent et les nuages, ils ont pas été éparpillés et dispersés.

271-288:

謬	參	賢	於	昔	代				
亟	徒	遊	於	蘇	所				
侍	綵	旄	而	齊	轡				
陪	龍	舟	而	遵	渚				
或	列	席	而	賦	詩				
或	班	觴	而	宴	語				
總	帷	一	朝	冥	漠				
西	陵	忽	其	蔥	楚	122			
望	商	飄	而	永	歎				
每	樂	愷	於	斯	觀				
始	則	鐘	石	鏘	鉉				
終	以	魚	龍	瀾	漫				
或	升	降	有	序					
或	浮	白	無	算					
貴	則	丙	魏	蕭	曹				
親	則	梁	武	周	旦				
莫	不	共	霜	霧	而	歇	滅		
與	風	雲	而	消	散				

289-300:

Je regarde au loin le terrain de la tombe du prince feudataire Sun <sup>123</sup>  
Et je recherche le legs martial de ce valeureux hégémon;  
En réalité, il reçut (le pouvoir) du dernier empereur des Han <sup>124</sup>

<sup>120</sup>-Jackson a traduit *Liang Wu* 梁武 en rajoutant *di* 帝, "empereur", ce qui donne comme traduction "l'empereur Wudi des Liang", empereur régnant à l'époque où Shen Yue écrit son *fu*. Mather traduit *Wu* 武 par *Wu hou* 武侯, soit le marquis Wu, chef de l'Etat de Wei, un des Royaumes Combattants issus du partage de l'Etat de Jin en -403 en trois Etats: Wei, dont il est question ici, Han et Zhao; la capitale de l'Etat de Wei était à Liang (le Liang du texte). Son nom est Bi Ji 畢擊 et il gouverna l'Etat de Wei de 386 à 371 avant notre ère. Je suis d'accord avec cette seconde interprétation, car ensuite Shen Yue parle de Dan, duc de Zhou. Il est d'après moi fort probable que Shen Yue cite ici deux personnages célèbres de l'antiquité, cela satisfait le parallélisme et, de plus, c'est ce qu'il fait normalement. Il ne s'agit donc pas de l'empereur Wu des Liang, tel que traduit par Jackson p.34.

<sup>121</sup>- Dan, duc de Zhou, un des personnages les plus importants de la tradition classique. Son nom est Ji Dan, le frère du roi Wu, qui assumait la régence de l'empire des Zhou entre 1115 et 1104.

<sup>122</sup>-Le caractère 蔥 est un caractère alternatif pour 葱.

<sup>123</sup>-Le prince Sun, c'est Sun Quan 孫權 (185-252). Il s'agit d'un hégémon, c'est-à-dire d'un prince qui étend son autorité sur plusieurs autres princes feudataires. D'après Hucker, p.358, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, depuis la dynastie Zhou, et pendant toute l'histoire de l'empire chinois, c'est un terme non-officiel appliqué à ceux qui prirent le pouvoir de force comme Sun Quan. De 220 à 266 la Chine fut divisée en trois royaumes et Sun Quan (185-252) était le chef de l'un de ceux-là, l'Etat de Wu. Voir Bai Shouyi, p.183. Knechtges, *Wen Xuan*, vol.2, p.373.

<sup>124</sup>-Shen Yue fait allusion ici à des épisodes historiques de la fin des Han. Le dernier empereur de cette dynastie, c'est Xian Di 獻帝 (189-220). Bai Shouyi précise qu'à cette époque, la dynastie

Puis commença le glorieux règne de (la dynastie) Wu.  
 Il se dirigea vers le mont Heng <sup>125</sup> et y fit sa base,  
 Compris dans le territoire entre le fleuve Yangzi et le Han; là, il y bâtit son  
 domaine. <sup>126</sup>  
 Je parle inutilement devant son sarcophage de pierre,  
 Lui qui continua et prolongea les destructions<sup>127</sup> jusqu'à son linceul doré;  
 Négligée et couverte d'herbes, sa tombe n'est plus entretenue, <sup>128</sup>  
 Confondue avec les plaines et les collines luxuriantes.  
 Comment pourrait-il être conscient des grillons et des fourmis, ainsi que des  
 Renards et des lapins,  
 Sans parler des bergers et des chercheurs de foin et de bois de chauffage?

## 289-300:

眺	孫	后	之	墓	田
尋	雄	霸	之	遺	武
實	接	漢	之	後	王
信	開	吳	之	英	主
指	衡	岳	而	作	鎮
苞	江	漢	而	爲	宇
徒	徵	言	於	石	槲
遂	延	災	於	金	縷
忽	蕪	穢	而	不	脩
同	原	陵	之	廡	廡
寧	知	蠶	蟻	之	與
無	論	樵	芻	之	與

狐 兔  
牧 豎

## 301- 316:

Lorsque je regarde les montagnes de l'est et que je laisse mon regard errer,  
 J'ai le cœur affligé et blessé et je ne suis pas dans la joie;

---

Han n'existait que nominalement, Cao Cao à partir de 196, un des hégémons, menant le pays à sa guise. Toute cette période à laquelle Shen Yue fait allusion est racontée dans le roman classique *Les trois royaumes*.

<sup>125</sup>-Mather donne comme seule indication que ce mont est au Hunan. Le commentaire de Okamura donne un extrait du *fu de la Capitale de Wu* 吳都賦 de Zuo Si où il est question du mont Heng. Le texte est au WX 5 p.65: "指衡岳以鎮野. Knechtges p.377 traduit : "The people point to Mt. Heng as their wilderness buttress." Il est possible que Shen Yue ait voulu faire allusion à ce *fu* de Zuo Si qui décrit les splendeurs de la capitale de l'Etat de Wu.

<sup>126</sup>-C'est ici tout le territoire de Wu qui est évoqué par Shen Yue, et qui représente la Chine du sud, dirigée alors par Sun Quan. Celui-ci était le chef de tout le moyen et le bas-Yangzi, ainsi que la région au sud de celui-ci.

<sup>127</sup>-Mather traduit ce vers comme suit p.199: "He still pursues his long death sleep within his golden shroud", et Jackson p.35 traduit: "Consequently delayed disaster to the gold thread." Je garde le sens de 'désastre' ou 'calamité' qui est le sens du caractère *zai* 災. C'est ce sens que lui donne Jackson.

<sup>128</sup>-Okamura p. 72 rapproche ce vers d'un extrait de la *Lamentation sur le tombeau du 2e empereur de la dynastie des Qin*, 弔秦二世賦 de Sima Xiangru, SJ p.3055: "蕪穢而不脩兮" que Burton Watson, *Records of the Grand Historian...*, p.322 traduit : "Now his grave mound is untended...". Mis à part la particule finale qui n'est plus employée à l'époque de Shen Yue, les caractères sont exactement les mêmes que dans le vers de Shen Yue, sauf le premier. On peut donc parler ici d'une citation.

En effet, c'est le vieux jardin de l'héritier précédent,<sup>129</sup>  
 En réalité, il s'agit des restes des fondations du Parc aux Vues Etendues.<sup>130</sup>  
 L'arrangement des boisés est surplombé par les canneliers,  
 Les herbes bien disposées sont surmontées par les angéliques.  
 A la Terrasse du Vent, s'empilent les avant-toits,  
 Au Pavillon de la Lune, se succèdent des chapiteaux,  
 Mille piliers se dressent, hauts,  
 Cent pieux qui se soutiennent.  
 Les noirs timons avancent dans les bois,  
 Les rames d'orchidée battent l'eau;  
 Il fallut plus de trois ans avant de terminer les travaux,  
 Et soudain, deux douzaines d'années ont passé depuis.<sup>131</sup>  
 Tout est maintenant d'un désordre généralisé et dispersé dans l'immensité,<sup>132</sup>  
 Il n'y a pas de différence entre le temps passé et le temps présent.

301-316:

睇 心 蓋 實 脩 列 風 月 千 百 阜 蘭 躑 忽 咸 非	東 懷 昔 博 林 草 臺 樹 櫨 拱 輶 檻 三 夷 古	巖 愴 儲 望 則 則 累 重 捷 相 林 水 齡 紀 漫 今	以 而 之 之 表 冠 翼 栢 業 持 駕 嬉 而 以 之	流 不 舊 餘 以 以	目 怡 苑 基 桂 芳 樹 芝
--	---	--	---	----------------------------	--------------------------------------

133

<sup>129</sup>-Mather p.200 a identifié qu'il s'agissait ici de l'héritier de la dynastie des Qi(479-502), le prince héritier Wen Hui, et que l'empereur fit vendre lorsque Wen Hui mourut en 493, à cause de l'attitude ostentatoire du prince.

<sup>130</sup>-Il s'agit ici du Parc aux Vues Etendues identifié par Mather p. 200 . Le ZWDC p. 2100 donne comme explication : "Nom d'un parc. A 5 li à l'extérieur de la Porte des Poiriers, située au sud de la capitale Chang An." Ce parc fut donné en cadeau au prince Li, héritier du trône et fils de l'empereur Wu (-140--87) des Han. Le HS 63 raconte les événements liés au Parc Panoramique. Voir Mather p.200 et HS 63 pp.2742-2747. Pan Yue fait aussi allusion à cet événement dans son *fu sur le voyage à l'ouest*, WX 10 p.134, vers 256-263 traduit par Knechtges p.201-202 et par von Zach p.143-144.

<sup>131</sup>-Shen Yue composa son *fu* vers 510, ce qui nous ramène donc vers 486, date à laquelle aurait été édifié la villa, soit vers 483.

<sup>132</sup>-Okamura p,72 cite un passage du *Fu sur le voyage à l'ouest* de Pan Yue(247-300) qui reprend le binôme *dang di* 蕩滌. Knechtges p.211 traduit par 'swept away'.

<sup>133</sup>-La police de caractères a le caractère 業 au lieu de 山業, mais c'est une graphie équivalente .



Dixième section: voyage céleste daoïste et description des pics  
(v.317-351)

317-332:

Je regarde à nouveau vers les confins du nord-est,<sup>134</sup>  
J'aperçois une haute résidence sur ce col;  
Même si elle est confondue jusqu'à ne pas laisser de démarcations  
En réalité, à travers les enseignements des anciens, elle peut être maintenue.  
Au début, avalant des vapeurs rougeâtres et crachant le brouillard,  
À la fin, je m'élève jusqu'au firmament et mon ombre est renversée.  
Je conduis ma voiture sur le sentier courbé de la vapeur de l'arc-en-ciel<sup>135</sup>  
Qui flotte dans le long cours du fleuve céleste.<sup>136</sup>  
Pointant l'Etang Céleste<sup>137</sup>, je m'y repose un peu,  
Et apercevant la Terrasse de Jade<sup>138</sup>, je galope librement dans les hauteurs.  
Ce ne sont pas des propos allègres afin de me louer,  
(Mais) j'espère que je serai invité dans le monde des esprits.  
Il n'y a que le pic du mont Zhong<sup>139</sup> retiré et solitaire  
Qui annonce la ville impériale et se dresse, altier.  
En effet, ce qui est respecté par ceux qui recherchent les grades  
Est rempli du vent et de la pluie qui crachent l'humidité.

317-332:

回余眸於艮域  
覲高館於蓀嶺  
雖混成以無跡  
寔遺訓之可秉

134-Okamura p. 72 cite un passage du *Classique des changements* où le caractère *gen* 艮, le 4e trigramme qui, redoublé, signifie le nord-est.

135-Le binôme *ci ni* 雌蜺 est utilisé dans les *Odes du Pays de Chu* à la section *Les sept recommandations*, 七諫 d'après Okamura p.72. Cependant, le binôme qui se retrouve dans ce texte, c'est *ci ni* 雌霓. Cependant le caractère *ni* 霓 de ce binôme est un caractère synonyme du *ni* 蜺 du texte de Shen Yue. Hawkes p.254 traduit ce binôme par '*the pale woman rainbow*'. Mather p.202 traduit par '*double rainbow*', car il explique que l'arc-en-ciel féminin est '*the fainter partner of a double rainbow, whose colors are a mirror image of the other.*' Wang Yi, dans un commentaire au neuvième poème des *Neuf textes*, 九章 dont le titre est: *Je m'attriste sur les tourbillons venteux*. 悲回風 dit: "Les caractères *ci ni*, c'est la vapeur, (le halo) extérieure de l'arc-en-ciel. 雌蜺, 虹外暈也." Ce commentaire et le texte même peuvent être retrouvés à la page 98 de l'édition de Wang Fuzhi. Je traduis cette expression en suivant le sens donné par le commentaire de Wang Yi par "vapeur de l'arc-en-ciel".

136-Le fleuve céleste, c'est la Voie Lactée.

137-C'est l'endroit où le soleil se lève. Cette expression est aussi attestée dans le *Li Sao*, vers 28, WX 32 p.455: "余馬於咸池兮" que Huang Shengfa p.28 traduit: "Je laissai mon cheval à Xianchi". Il donne comme explication pour ce lieu qu'est Xianchi: "l'étang où le soleil se baigne." Son explication est la traduction du commentaire de Li Shan. Hawkes, p.89 donne une explication sur le binôme *xian chi* 咸池 en se référant au HNZ 3. Ce binôme, c'est une constellation qui correspondrait à l'Aurige.

138-L'expression *yao tai* 瑤臺, 'Terrasse de Jade', est un binôme aussi utilisé dans le *Li Sao*, WX 32 p. 456: "望瑤臺之偃蹇兮" que Huang Shengfa p.34 traduit: "Je vis le Yao Tai dans les lointains superbes".

139-Le mont Zhong (qui signifie 'cloche') est situé au sud-ouest de la capitale Jian Kang, près du domaine de Shen Yue. Ici, Shen Yue revient à la réalité pour un moment avant de décrire les montagnes à la façon de Sima Xiangru.

始 粲 霞 而 吐 霧 140  
 終 陵 虛 而 而 倒 影 141  
 駕 雌 蜿 之 之 漣 卷  
 泛 天 江 之 之 悠 永  
 指 咸 池 而 而 一 息  
 望 瑤 臺 而 而 高 騁  
 匪 爽 言 以 以 之 可 請  
 冀 神 方 之 之 隱 鬱  
 惟 鍾 皇 都 而 而 作 峻  
 表 蓋 望 秩 之 之 所 宗  
 含 風 雲 而 而 吐 潤

333-350:

Leur apparence est la suivante:

Elevés et imposants,  
 Les hautes branches effleurent le soleil,<sup>142</sup>  
 Hauts et grands, imposants monts,  
 Des roches tombées, empilées jusqu'aux étoiles,  
 Pics escarpés,<sup>143</sup> montagnes dangereuses,  
 Ici en dépressions, là, planes,  
 Plats, solides, appuyés et couchés,  
 Aux apparences étranges et à l'aspect extraordinaire,  
 Versants solitaires, enfoncés horizontalement  
 Des cavernes profondes avec des couloirs obliques,  
 Un millier de *zhang*<sup>144</sup>, dix mille *ren*<sup>145</sup>,  
 Trois fois entourés, neuf fois étagés,  
 Encerclant les provinces et les villes,  
 Rejoignant les faubourgs et les terres incultes,  
 Des vapeurs blanches les encerclent au soir,  
 Des brouillards blanchâtres les enroulent au matin,  
 De près, chaque pic est de couleur différente,  
 De loin, j'aperçois une centaine de pics tous bleus-verts.

140-Le caractère 粲 est un caractère alternatif pour 食

141-D'après Obi Koichi, "Notes textuelles pour les poèmes rassemblés de Shen Yue: 1) Fu 沈 休 文集考証其一賦", op.cit., p.61 et l'édition du palais de 1740 des *Vingt-cinq histoires dynastiques* 二十五史 emploient le caractère 景 au lieu de 影. Mather opte aussi pour cette correction, ce qui peut changer le sens du vers; j'adopte aussi cette correction mais je garde le sens de "ying ombre" pour ce caractère.

142-Okamura cite un texte semblable dans le *Li Sao*, WX 32 p.455: "折若木以拂日兮" que Huang Shengfa p.28 traduit: "De l'arbre *ruo* je cueillis une branche, pour ralentir la course du soleil." Le commentaire du Wen Xuan donne comme explication que *ruo mu* 若木, c'est l'endroit où le soleil se couche.

143-Okamura mentionne un *fu* de Sima Xiangru, le *Fu sur le Seigneur Vacuité* où le binôme *cen yin* 岑峯 du texte de Shen Yue se retrouve au milieu de plusieurs autres qui font que le texte de Shen Yue ressemble beaucoup à celui-ci. Ce sont des vers à 4 caractères, et qui comportent une accumulation d'épithètes qui décrivent les montagnes et qui ont tous le radical *shan* 山, montagne. Le texte de Sima Xiangru est dans le SJ p.3004 et dans le WX 7 p. 102. Knechtges, vol.2, p.55 traduit ce binôme: "*Peaked and pointed*". von Zach p. 104 traduit par: "*an imposanten Gipfeln*".

144- Mesure qui correspond à environ dix pieds.

145 Mesure qui correspond à environ huit pieds.

333-350:

其爲狀也則

巍峨崇峯  
 喬枝拂日  
 嶢嶢疑峯  
 墜石堆嶂  
 岑峯肆岬  
 或坳或平  
 盤堅枕臥  
 詭狀殊形  
 孤嶂橫插  
 洞穴斜經  
 千丈萬仞  
 三襲九州  
 宣繞郡邑<sup>146</sup>  
 款跨郊垆  
 素煙晚帶<sup>147</sup>  
 白霧晨縈  
 近循則一巖異色  
 遠望則百嶺俱青

Onzième section: évocation des empereurs des Jin de l'est (v.351-364)

351-364:

En regardant les vestiges des tombes de deux dynasties (précédentes),<sup>148</sup>

J'observe les derniers décombres de leurs tombeaux:

Cheng (Di)<sup>149</sup> fut renversé par des gens cruels et serviles,

Kang (Di)<sup>150</sup> rentra son collet face à des usurpateurs,

<sup>146</sup>-Le caractère 宣 est un caractère alternatif pour 畎

<sup>147</sup>-Le caractère alternatif 煙 a été inséré au lieu de 烟

<sup>148</sup>-Je traduis par 'de' et non 'des' ; l'énumération des empereurs qui suivent concernent les Jin de l'est(317-420), suivie de la dynastie des Liu Song(420-479), puis de celle des Qi (479-502) et enfin celle des Liang(502-557). Si Shen Yue parle de deux dynasties, il doit s'agir des Jin de l'est et des Liu Song. C'est ainsi que le comprend Mather, p.204.

<sup>149</sup>-Cet empereur a régné de 325 à 342, son nom est Sima Yan 司馬衍. En effet, sous les Jin de l'est, c'est la famille des Sima qui dirigeait la Chine. Dans *l'Histoire des deux Jin et des dynasties du Nord et du Sud*, 兩晉南北朝史 Lü Simian 呂思勉 raconte les déboires de ces empereurs faibles et fantoches. Wolfgang Eberhardt, *A History of China*, University of California Press, 1950, p.156 note : " Not a single ruler of the Eastern Chin (Jin) dynasty possessed personal or political qualities of any importance." L'empereur Chengdi, raconte Lü Simian, p.145: "...confia des charges à Zhao Yin et Jia Ning; ils prirent la conduite( des affaires) et ne se conformèrent pas aux lois, et rendirent (l'empereur) soucieux..." Ceci montre que l'empereur n'avait qu'un pouvoir limité à cette époque et que les grandes familles menaient les affaires en luttant entre elles.

<sup>150</sup>-L'empereur Kang Di 康帝 régna de 342 à 344. Jeune frère du précédent, son mandat fut éphémère.

Mu (Di)<sup>151</sup> garda une attitude respectueuse dans la salle du trône,  
 Jian (Wen Di) <sup>152</sup>laissa voguer ses sentiments avec les mystiques et les libres  
 penseurs,  
 Lie (Xiao Wu Di) <sup>153</sup>buvait avec excès et fut mené à la ruine,  
 An (Di) <sup>154</sup>oublia ses sentiments et fut respecté.  
 Est-elle brave et étonnante cette lignée ancestrale  
 Pour que sa grandeur ait traversé le Ciel et empiété sur la terre?<sup>155</sup>  
 Seule la succession guerrière des (empereurs) sages et cultivés  
 Permet peut-être à la paix généreuse d'avoir lieu.  
 (Face) aux vertus honorées dans le monde où je vis,  
 Je regarde avec admiration les possessions laissées (par eux) et je cache mes  
 larmes.

351-364:

觀	二	代	之	榮	兆	
賭	摧	殘	之	餘	隧	156
成	顛	沛	於	虐	豎	
康	斂	衿	於	虛	器	
穆	恭	己	於	巖	廊	
簡	遊	情	於	玄	肆	
烈	窮	飲	以	致	災	
安	忘	懷	而	受	崇	
何	宗	祖	之	奇	傑	
威	橫	天	而	之	陵	
惟	聖	文	之	續	武	
殆	隆	乎	之	可	至	
余	世	德	之	所	君	
仰	遺	封	而	掩	淚	

## Douzième section:Description de rites du pays de Chu (365-376)

365-376:

L'esprit et la salle des ancêtres ne sont pas Un,  
 Les divinités et les édifices sont à distance;

151-L'empereur Mu Di 穆帝 régna de 344 à 361. Quoique plus long, le règne de cet empereur ne fut pas mieux que les autres. Fils aîné de l'empereur Kang, il monta sur le trône à l'âge de deux ans. Le binôme *yan lang* 巖廊, est d'après le ZWDC p.4473 une expression qui fut remplacée plus tard par *chao ting* 朝廷, "salle du trône", "salle d'audience".

152-Cet empereur qui régna de 371 à 372 seulement, était un rêveur et un mystique.

153-L'empereur Xiao Wu Di 孝武帝 régna de 372 à 396. Son nom posthume est Lie Zong 烈宗, "ancêtre éclairé". C'est ce nom qu'utilise ici Shen Yue. Lü p.277 raconte : " ...il buvait toute la nuit..."

154-Le dernier empereur mentionné dans cette énumération, c'est An Di 安帝, fils du précédent, régna de 396 à 418. Mather précise p.205 que les histoires le décrivent habituellement comme déficient mental.

155-Le ton ironique de Shen Yue est ici évident devant cette lignée impressionnante par ses malheurs!

156-Deux caractères alternatifs ont été insérés dans ce vers: 賭 au lieu de 覩 et 隧 au lieu de 遂.

Sur les nattes sont répandus (des peaux) de poulains rouges  
 Dans les grandes salles coule le vin de cannelle;  
 Ils font descendre l'Empereur Pourpre de sa Tour Céleste<sup>157</sup>  
 Et invitent à la cour les deux dames des îlots de (la rivière) Xiang.<sup>158</sup>  
 Des parfums d'orchidée flottent dans les branches de canneliers<sup>159</sup>  
 Et ils font venir le shaman Wuyang<sup>160</sup> du Chu du sud;  
 Ils lèvent des baguettes (à tambour) à manche de jade,  
 Et tiennent le riz dédié aux sacrifices et assaisonné au fagarier  
 En transes, face au vent, ils entonnent des chants<sup>161</sup>  
 Et brisent le roseau couleur d'agate et attendent longuement.

365-376:

神	寢	匪	一				
靈	館	相	距				
席	布	駢	駒				
堂	流	桂	醕				
降	紫	皇	於	天	闕		
廷	二	妃	於	湘	渚		
浮	蘭	煙	於	桂	棟		
召	巫	陽	於	南	楚		
揚	玉	桴					
握	椒	糈					
况	臨	風	以	浩	唱		

<sup>157</sup>-L'empereur pourpre, *zi huang* 紫皇, c'est le deuxième plus important de la triade des dieux taoïstes, les deux autres étant l'empereur de jade, *yu huang* 玉皇 et l'empereur céleste, *tian huang* 天皇. L'explication est dans le TPYL à la section 659 et elle rapportée dans le ZWDC.

<sup>158</sup>-Okamura p. 73 rapporte que les *Biographie des femmes célèbres* 列女傳 de Liu Xiang 劉向 (-79--6) explique le binôme *er fei* 二妃. Ces deux dames, ce sont les deux filles de l'empereur Yao(2356-2256), qui furent données à Shun (2255-2206). Elles moururent entre les rivières Jiang et Xiang et on suivit depuis la coutume de les appeler les déesses de la rivière Xiang. Le troisième des *neuf chants* du *Chuci* a comme titre *La déesse de la rivière Xiang* et fait référence à cette légende. Le quatrième poème de cette série parle aussi de cette déesse et s'intitule *La dame de la rivière Xiang*. Le commentaire de Wang Yi, édition de Wang Fuzhi p.31 parle aussi de ces déesses et donne la même explication que les *Biographies des femmes célèbres*. Que le *Chuci* en ait parlé, ceci contribua sûrement à la renommée de cette légende. Ce poème a été traduit par Hawkes pp.106-107.

<sup>159</sup>-Shen Yue rappelle ici le quatrième poème du *Chuci* mentionné à la note précédente qui se lit comme suit: "桂棟兮蘭橈, édition de Wang Fuzhi p.33. La traduction de Hawkes p. 108 est la suivante: "with beams of cassia, orchid rafters". Les "branches de canneliers" *gui dong* 桂棟, c'est le même binôme que dans le texte de Shen Yue.

<sup>160</sup>-Le nom de ce shaman est mentionné dans un des poèmes des *Odes du Pays de Chu*, *Le rappel de l'âme*, composé probablement par Song Yu. p.141 de l'édition de Wang Fuzhi: "帝告巫陽對曰有人下". Ce vers est traduit ainsi par Hawkes p.224: "The Lord God said to Wu Yang: There is a man below..." Hawkes p. 231 donne comme explication concernant ce shaman: "Wu Yang was evidently a divine shaman or Shaman Ancestor, whose life-restoring powers make him an appropriate choice as soul-summoner in this poem." Wang Yi, le commentateur, dit ceci: "Wu Yang, c'est un esprit shaman de l'antiquité."

<sup>161</sup>-Le binôme *hao chang* 浩唱 "entonner un chant" se retrouve aussi dans le *Chuci*, au sixième poème des *Neuf chants*. Voici deux vers de ce texte: "望美人兮未來, 臨風况兮浩唱" que Hawkes traduit comme suit p.112: "I watch for the Fair One, but he doesn't come. Wildly I shout my song into the wind." Shen Yue a réarrangé ce texte et fait un 'travail de la citation'.

折瓊茅而延佇

Treizième section: Bouddhisme et réclusion (v.377-396)

377-396:

Avec respect, je considère:

Le chemin vers la Vacuité<sup>162</sup> est distant et lointain

Les traces du (Bouddha)<sup>163</sup> sont éloignées et distantes.

Mes pensées subissent des ouragans très effrayants

Ma vie n'est qu'un amas de bulles.<sup>164</sup>

Je retourne vers le chariot merveilleux du Véhicule Unique<sup>165</sup>

Et je m'initie à la Porte Mystérieuse du *Trividya*.<sup>166</sup>

J'espère me vider l'esprit et me défaire de tous les liens

Je dois éviter les hommes pour ensuite avoir l'esprit ouvert.

Certains construisent leurs chevrons près de la base des falaises

D'autres ouvrent leurs treillis aux bouts des branches.

<sup>162</sup>-Le caractère *kong* 空, "vacuité", en sanskrit *śūnyā*, est un terme important du Bouddhisme, et c'est celui qui sert de base au Bouddhisme tel qu'il fut introduit en Chine. Pour plus d'information voir la section du Bouddhisme du chapitre 2. Il y a aussi une bonne discussion dans Joseph Needham, *Science and Civilisation in China*, section 15 'Buddhist Thought', p.404. D'après William Soothill et Lewis Hodous, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, p.276, London 1937, réimpr. de 1987, : "The doctrine that all phenomena and the ego have no reality, but are composed of a certain number of skandhas or elements, which disintegrate...The underlying reality, the principle of eternal relativity, or non-infinity, i.e. sunya, permeates all phenomena making possible their evolution." Selon cette explication, les dix milles êtres de la cosmologie taoïste, toutes les choses viennent sur la terre, existent seulement pour périr. Le principe de vacuité imprègne toutes les choses et tous les êtres, permettant leur évolution. Ici Shen Yue est en train d'introduire la doctrine du Véhicule Unique. voir note... à ce sujet.

<sup>163</sup>-Le caractère *shen* 神, 'esprit', 'divinité' signifie dans un sens bouddhiste le Bouddha lui-même dont les traces, c'est-à-dire l'existence même remonte à plusieurs siècles avant notre ère.

<sup>164</sup>-Okamura p.73 donne comme source pour le binôme *ju mo* 聚沫, "amas de bulles", et indique qu'il vient du *Soutra de l'enseignement de Vimalakīrti* 維摩詰所說經 (en sanskrit *Vimalakīrti nirdeśa sūtra*) *Taishō* 14, chap.2 p. 539b. La phrase où se retrouve le binôme est traduite ainsi par Charles Luk, *The Vimalakīrti Nirdeśa Sūtra*, Boston, Shambala, 1990, p. 18: " (en parlant du corps humain) *all wise men do not rely on this body which is like a mass of foam, which is intangible...*". Etienne Lamotte dans *L'enseignement de Vimalakīrti*, Louvain, publications de l'université de Louvain, 1962, p.40 traduit cette expression par "boule d'écume". Shen Yue affirme ainsi l'inexistence des dharmas( pris ici dans le sens de "objet", "choses").

<sup>165</sup>-La doctrine du Véhicule Unique, *yi sheng* 一乘, est exposée dans le *Soutra du Lotus de la vraie foi*, 妙法蓮華經 (en sanskrit *Saddharma puṇḍarīka sūtra*) *Taishō* 9 p.13c, traduit par Léon Hurvitz, *Scripture of the Lotus Blossom of the Fine Dharma*, New-York, Columbia University press, 1976, p.73. Ce sutra utilise une parabole pour faire comprendre le Véhicule Unique. Voir chapitre 2 de cette thèse. *Yi sheng* ou en sanskrit *ekayāna*. D'après Soothill, p. 1, c'est le Mahāyāna (ou Bouddhisme mahayaniste) qui contient la loi finale du Bouddha et non le Hinayana (petit Véhicule), qui est un stade premier du Bouddhisme. Le Bouddhisme qui est entré en Chine c'est le Mahayana. Pour une discussion, voir J.Needham, pp.406 sq. et Eric Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p.34 sq.

<sup>166</sup>-Le *trividya*, ou en chinois *san da* 三達, ce sont les trois claires conceptions. D'après Soothill, p.66 les 3 sont :1) l'impermanence des choses 無常 ;2)l'univers est rempli de peines 苦 ;3)il n'y a pas de soi 無我 .

Leurs appartements sont obscurs et remplis de vignes et de lierres,  
Les bords de leurs toits sont obscurs et garnis de branches de sapin et de  
genévriers.

Puisqu'ils ont accédé au principe interne des choses<sup>167</sup> par un refus total  
Alors, ils ont oublié leurs désirs face à la faim et la soif.

Certains grimpent dans les branches, seuls, au loin  
D'autres montent sur les nuages qu'ils foulent très haut.  
Parce qu'ils réparent leurs (toits) de chaume et par là se font un nom,  
À plus forte raison ils regardent vers la Vacuité<sup>168</sup> comme un  
Moyen d'exprimer leurs caractéristiques.  
S'ils sont capables de s'oublier eux-mêmes en ce jour  
Alors comment leurs coeurs pourraient-ils désirer une récompense à venir?

377-396:

敬	惟	遠	乘
空	路	邈	達
神	蹤	遐	累
念	甚	驚	豁
生	猶	聚	根
歸	妙	軫	末
啓	玄	於	兼
欲	息	於	飢
必	違	以	遠
或	結	而	蹈
或	開	於	高
室	闍	於	以
檐	梢	於	於
旣	得	於	於
固	忘	於	於
或	攀	獨	於
或	陵	高	於
因	葺	以	於
猶	觀	以	於
得	忘	於	於
豈	期	於	於

Quatorzième section: dernière évocation des désirs de retraite (v.397-416)

397-416:

Le Ciel m'a gratifié d'une grande vertu  
Et je suis redevable de ces faveurs sans limites;

<sup>167</sup>-Je prends le caractère 理 au sens bouddhiste. Soothill p.359 donne le terme sanskrit, *siddhanta*, et donne comme définition "principe directeur", "loi fondamentale", "élément essentiel". Mather a traduit par *truth*. J'ai préféré traduire par "principe interne des choses".

<sup>168</sup>-Ce terme important, je l'ai mentionné plus haut, revient encore ici, car c'est celle-ci à laquelle Shen Yue aspire.

J'ai reçu le titre élogieux de "Vénérable Sire"<sup>169</sup>  
 Et ils ont préparé des cérémonies et des festivités dans les écoles supérieures.  
 Je n'ai pas le port élégant des rares coursiers<sup>170</sup>  
 Et je n'ai pas l'autorité officielle d'une tablette de jade;  
 Ayant accepté anciennement des faveurs des vieux seigneurs,<sup>171</sup>  
 Souvent, je ne suis pas fidèle à mon souverain actuel;  
 Je lève la tête vers les nombreux exemples des vieux à leur retraite  
 Et je demande à me cacher au soleil couchant.  
 Je suis peiné de recevoir une charge alors que je désire me retirer;  
 Cependant, je l'ai reçue pour le palais du dauphin.<sup>172</sup>  
 A cette époque, je parlais de retourner vers ma modeste hutte,  
 Pour passer des jours de loisirs à voler dans les airs;<sup>173</sup>  
 Je plaçai mes sentiments dans le terre Pure<sup>174</sup>  
 Et je tournai mon cœur vers la méthode pour atteindre le Bouddha.<sup>175</sup>  
 Les bêtes se fient à leurs chemins et ne sont pas effrayées  
 Les poissons croissent dans les étangs et ne sont pas capturés  
 Je changerai mon chemin perdu de ses vieilles ornières,  
 Prenant au sérieux mes dernières réflexions sur la lumière qui s'en vient.<sup>176</sup>

397-416:

天假余以大德

169-Titre qu'un vieillard se donne lui-même. Par exemple, dans la *Chronique de maître Zuo*, 4e année du duc Yin (718 avant notre ère): "Shi Jie envoya un messenger prévenir le prince de Chen et lui dire: "la principauté de Wei est bien petite. Votre vieux serviteur a plus de 80 ans; il est incapable de faire quelque chose. 石碣使告于陳曰衛國偏小,老夫耄矣,無能爲也." Le texte chinois vient de l'édition de S.Couvreur p.28.

170-Allusion possible à Yang Xiong, les *Discussions modèles*, 法言 rapporté par Okamura, p.74: "Un cheval qui est de la rareté de Ji (un cheval célèbre de l'antiquité), est de la classe de Ji; un homme qui a la rareté de Yan Hui, est de la classe de Yan Hui. 晞驥之馬,亦驥之乘也,晞顏之人,亦顏之徒." D'après Okamura le caractère xi 晞 est une ancienne graphie pour le caractère xi 希. L'on a alors un binôme semblable dans les deux textes.

171-Shen Yue a vécu sous trois dynasties différentes et a reçu des grandes faveurs sous ces trois dynasties, surtout sous la dernière, la dynastie des Liang.

172-Mather fait remarquer p. 209 que Shen Yue a obtenu en 507 le poste de *shao fu* 少傅 'jeune tuteur' du prince Zhao Ming, mieux connu sous le nom de Xiao Tong 蕭統, le compilateur du *Wen Xuan*.

173-En ces débuts d'une nouvelle dynastie, il y a beaucoup à faire et l'empereur désire garder Shen Yue plutôt que de lui accorder la retraite. La lettre à Xu Mian en fait état. Le texte est dans le LS 13 pp.235-236. Traduite par R.Mather p.132-134.

174-Soothill p. 357 définit le binôme *jing guo* 淨國: "The pure land i.e. the Buddha land." Je fais remarquer que *jing* 淨 s'écrit aussi *jing* 淨.

175-Soothill p. 417 mentionne que le binôme *dao chang* 道場 signifie: "Bodhimanda, circle, or place of enlightenment. The place where Buddha attained enlightenment. A place, or method, for attaining to Buddha-path." Ici, c'est le sens de méthode pour atteindre la vérité prêchée par la Bouddha que j'ai conservé comme sens.

176-Le binôme *cu guang* 徂光 signifie "lumière qui meurt" ou "lumière qui arrive". Je garde le sens que Mather lui donne p.210 et je traduis par lumière qui s'en vient en référence à la Terre Pure, que Shen Yue mentionne au vers 412. Jackson p.44 traduit par 'past glory', mais si le verbe du début du vers signifie ici "affermer" ou "s'affermer", le verbe chinois possédant aussi le réflexif à l'intérieur même du verbe, il serait logique de parler qu'il s'affermir dans la conviction qu'il atteindra la Terre Pure, donc qu'il prend au sérieux ses réflexions sur cette Terre. Je ne crois pas qu'il s'agisse ici de gloire passée.



疆稱庠質望主皇則陽謝坊宇翔國場駭綱轍光  
 無嘉上秀令舊今盛夕獲春陋翱淨道莫不去徂  
 之於之於於於於於於於於於於於於於於於於  
 賜夫禮驥珪恩服老軀司職歸日志心墀沼塗念  
 絲老燕希如昔匪休微蒙奉言暇余余依物迷後  
 苛受班無乏邀重仰請勞猶時聊棲歸獸魚旋篤

**Quinzième section: description des variations saisonnières  
(v. 417-436)**

417-436:

Lorsque le soir les arbres ouvrent leurs fleurs,  
 Alors les premières fleurs sont déjà tombées;  
 À certains endroits, il y a des boisés différents où se distinguent le cinabre et le  
 glauque,  
 Soudain, le vent s'en mêle et alors se mêlent le rouge et le pourpre.

Le nénuphar pourpre prospère la nuit,  
 Le lotus rouge se développe à l'aurore.  
 Le vent léger bouge à peine (est à peine perceptible)  
 Mais ses parfums me couvrent

Le vent va et vient plaintivement <sup>177</sup> dans les arbres du jardin,  
 Le manteau de la lune couvre les bambous de l'étang.  
 Les plantes grimpantes font pousser leurs tiges sur les canneliers au bord du toit,  
 Et des fleurs jaunes apparaissent sur les chrysanthèmes de la cour.

La glace est suspendue dans les cavités et encercle les petits îlots (de la rivière),  
 La neige couvre les sapins et recouvre (toute) la campagne

---

<sup>177</sup>-Les trois premiers caractères de ce vers se retrouvent dans la 8e des *neuf lamentations* du *Chuci* intitulée *Pensant à l'ancien temps* 思古, qui dit ceci: "風騷屑以搖樹兮, 雲吸吸以湫戾" que Hawkes traduit p.298: "The wind whistle sadly, swaying the trees, and the scurrying clouds are crooked and curled."



A côté de mes portes, pas de belle dame de Wu, <sup>181</sup>  
 En face de moi, pas de cithare de Zhao. <sup>182</sup>  
 Avec celles-ci, je vais finir ma vieillesse  
 Et à partir de là, terminer mes jours.  
 Seuls les bienfaits de la terre et du ciel n'auront pas été propagés,  
 Et le fonctionnaire qui écrira ma vie n'aura rien à transmettre.  
 Inutilement honoré avec une situation de famille de haut rang,  
 Je ne serai pas soutenu par le pinceau d'un bon historien.  
 J'ai soupiré longuement- que dire de plus?  
 Je suis honteux de n'avoir pas été Un.

## 437-452:

傷	余	情	之	顏	暮				
罹	憂	患	其	相	盜				
悲	異	軫	而	同	歸				
歡	殊	方	而	並	失				
時	復	託	情	魚	鳥				
歸	閑	蓬	華						
旁	闕	吳	娃						
前	無	趙	瑟						
以	斯	終	老						
於	焉	消	日						
惟	以	天	地	之	恩	不	報		
書	事	之	官	靡	述	地			
徒	重	於	高	門	之	筆			
不	載	於	良	史	之				
長	太	息	其	何	言				
羌	愧	心	之	非	一				

181-Le binôme *wu wa* 吳娃 signifie "belle fille de l'Etat de Wu"; cet Etat était renommé pour ses belles filles. Mather p. 213 pense qu'il s'agit de Xi Shi, une femme de l'antiquité, renommée pour sa beauté légendaire. Les *Sept recommandations* de Mei Sheng (voir premier chapitre pour plus d'informations) WX 34 p.477 disent: "使先施徵舒陽文段干吳娃閻姬傅予之徒 Laissez les compagnes comme Xi Shi, Zheng Shu, Yang Wen, Duan Gan, Wu Wa, Lü Ju et Fu Yu..." Il y a aussi une traduction de H.Frankel, *The Flowering Plum...*, p.194. Si Wu Wa est dans cette énumération, il est clair que Wu Wa, ce n'est pas Xi Shi, car les deux sont mentionnées en même temps dans cette liste. Par contre, comme le dit Frankel, les commentateurs ne s'entendent pas sur le fait que ces sept sont des femmes ou des hommes. Par contre, Li Shan mentionne au chap.34 p.477: "Ce sont toutes de belles femmes." J'opte pour cette hypothèse et je suis l'explication de Li Shan, mais comme nous ne sommes pas sûrs sur l'identité de Wu Wa, j'ai traduit d'une façon générale par "belle dame de Wu."

182-Mather p.213 mentionne un texte du HS au chap.66 et qui raconte que le petit-fils de Sima Qian quitta une fonction très haute, et qu'il devint fermier. Sa femme était native de l'Etat de Zhao (un des Etats des Royaumes Combattants) et jouait de la cithare; les domestiques de la maison chantaient et battaient des mains en l'entendant.

## Appendice II: Etymologie et sens les plus anciens du caractère

Les sens les plus anciens viennent du radical, la partie gauche de ce caractère, *bei* 貝, qui signifie "coquille". Le dictionnaire Karlgren explique ainsi le caractère *fu*: "*piwolpiu-fu* impôt, taxer (*Classique de l'histoire*); contribution (*Chronique de maître Zuo*); donner, distribuer (*Classique de la poésie*); ...déclamer (*Classique de maître Zuo*)..."<sup>183</sup> Kyril Ryjik donne l'explication suivante de la partie gauche du caractère: "Représentation d'un coquillage, principalement de *cyprea moneta* dont le nom tamul est *cauris*, et qui servait de monnaie (encore au début du siècle au Bengale et en Afrique)."<sup>184</sup> Ce caractère s'est aussi combiné à d'autres, et tous ont à la base l'idée de "argent", "monnaie", "valeur monétaire" ou "richesse monnayable"<sup>185</sup>.

Le *Dictionnaire explicatif des caractères* 說文解字, compilé sous la dynastie Han par Xu Shen (30-124), donne comme explication du caractère *fu* 賦: "Le caractère *fu* (est un synonyme) du caractère *lian* 斂 (qui signifie "impôt", "recueillir") 賦斂也."<sup>186</sup> Le commentateur Duan Yucai 段玉裁 (1735-1815), phonologue et étymologiste, ajoute:

Le chapitre "les grands ministres" du *Zhouli* (*Le cérémonial des Zhou*) (dit): "Avec les neuf impôts, on ramasse les biens et les richesses". Les recueillir se dit *fu*. Ce caractère signifie aussi rassembler (les impôts).<sup>187</sup>

周禮宰,以九賦斂財,斂之曰賦,班之亦曰賦,經傳中帆言以物班布與人曰賦.

183-Bernard Karlgren, *Grammata Serica Recensa*, Stockholm, Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, 1940, réimpr.1972, p.47.

184-Kyril Ryjik, *L'idiote chinois*, Paris, Payot, 1983, p.275.

185-Ibid.p.275.

186-Xu Shen et Duan Yucai (1735-1815), *說文解字注* (*Shuowen jie zi zhu*), *Commentaire au shuowen jiezi*, Shanghai guji chubanshe, 1981, p.282.

187-Ibid.p.282.

Les *Printemps et automnes de maître Lü* 呂氏春秋 de Lü Buwei, le *Cérémonial des Zhou* 周禮 édité par Confucius ainsi que l'*Histoire des Han* 漢書 de Ban Gu emploient tous le caractère *fu* dans les deux sens: celui dont l'équivalent est "shui" 稅 qui signifie impôt, et celui qui signifie "mettre", "placer" ou "offrir". Ce caractère en plus de signifier, dans son sens le plus ancien, "richesse monnayable", avait aussi celui d'offrir, donc de "faire étalage". Voici l'explication de Yves Hervouet:

Le sens le plus ancien du mot *fou* semble être "impôt", fixer un impôt". Mais en même temps, le *fou* a eu très anciennement le sens de "donner,distribuer". (Cf.Karlgren...) C'est sans doute à partir de ce sens de "donner,distribuer" que vient l'emploi de réciter une poésie, de la déclamer, c'est-à-dire de la donner devant un auditoire."<sup>188</sup>

Hervouet avance l'idée plus générale de "réciter une poésie... devant un auditoire" et cette fonction se rapproche de celle qu'aura ce genre littéraire sous les dynasties des Han. Les deux sens sont utilisés dans le *Commentaire de maître Zuo* 左傳 aux *Annales des Printemps et Automnes*, 4ième année du duc Xiang (568 avant notre ère): "Tseng (Zeng) ne fournit aucune contribution au ministre de la guerre (de Tsin) 鄆無賦於司馬."<sup>189</sup> Par contre, le sens de "chanter" ou "déclamer" revient aussi:

Le prince de Tcheng(Zheng) offrit un repas à Tchao Meng (Zhao Meng) de Tsin(Jin)...Tchao Meng dit:"Sept officiers accompagnent le prince pour honorer Ou(Tchao Meng). Je les prie de chanter tous pour mettre le comble à la faveur du prince, et aussi pour que je voie leurs sentiments.

鄭伯享趙猛...趙猛曰:七子從君,以寵武也.請皆賦以卒君貺,武亦以觀七子之志.<sup>190</sup>

<sup>188</sup>-Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han, Sseu-ma Siang-jou*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p.146.

<sup>189</sup>-Tr. et texte de S. Couvreur, *La chronique de la principauté de Lou*, Paris, Cathasia, 1950, t.2, p.202.

<sup>190</sup>-Ibid.pp.488-489.

Il s'agit donc de textes chantés ou déclamés devant un auditoire, et de plus récités de telle façon que le prince en soit charmé. De plus, il est possible de voir les sentiments de ceux qui les chantent; ces récitations ont donc un but qui sert à attirer l'attention le prince en le divertissant. Le *Commentaire de maître Zuo* utilise à plusieurs reprises ce caractère dans le sens de "réciter" et "présenter un poème": offrir ou réciter un poème, était courant dans l'antiquité chinoise des Royaumes Combattants(403-221 avant notre ère) et c'étaient habituellement des poèmes du *Classique de la poésie* 詩經 .

Vers la fin des Royaumes Combattants, un des textes incorporés dans les *Odes du Pays de Chu* 楚辭, le *Rappel de l'âme* 招魂, attribué à Song Yu et composé entre 277 et 248 avant notre ère<sup>191</sup>, aurait davantage pour Hervouet le sens de "déclamer". C'est aussi le sens que semble lui prêter David Hawkes en traduisant par "tell" le verbe *fu* 賦. "Quand les hôtes sont bien excités, d'un coeur unanime ils déclament des poésies 人有所極, 同心賦些."<sup>192</sup> Que ce soit chanter ou déclamer, le sens ancien des classiques a conservé l'idée générale de "réciter des poésies" devant un auditoire: rencontres entre princes dans le cas du *Commentaire de maître Zuo* et rencontres entre parents pour rappeler l'âme du mort dans le cas du *Rappel de l'âme*.

---

<sup>191</sup>-D'après les recherches de Hawkes, *The Songs of the South*, Middlesex, Penguin Books, 1985, p.223.

<sup>192</sup>-Les *Odes du pays de Chu*, éd.de Wang Fuzhi, 楚辭通釋 *Interprétations du Chuci*, réimpr. de l'éd. de 1709 à Shanghai, Shanghai Renmin Chubanshe, 1975, p.148.