

Vérité et mensonge dans la poésie lyrique chinoise : - Quand le poète s'exprime par une voix de femme “ ”

Baoqing Shao

▶ **To cite this version:**

Baoqing Shao. Vérité et mensonge dans la poésie lyrique chinoise : - Quand le poète s'exprime par une voix de femme “ ”. Journal Asiatique, 2014, 302 (2), pp.511-529. 10.2143/JA.302.2.3055594 . hal-01727131

HAL Id: hal-01727131
https://hal.science/hal-01727131

Submitted on 8 Mar 2018

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

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

Vérité et mensonge dans la poésie lyrique chinoise :
- Quand le poète s'exprime par une voix de femme
中國文學史上的“思婦詩"

Introduction

« La poésie dit les sentiments “詩言志"», dit le *Livre des documents.* Issue d'un des livres pour ainsi dire sacrés de l'orthodoxie confucéenne, l'expression rarement remise en question, paraissait irréfutable. Tout aussi indiscutable semblait être la lecture qui en a été faite par l'auteur de la «Grande préface du *Canon de la Poésie*», texte qui est devenu lui-même un classique, et qui explique ainsi ce qu'il faut en comprendre :

“詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。La poésie est là où vont nos sentiments : ceci reste des sentiments tant qu'il demeure dans notre cœur, mais devient poésie une fois extériorisé sous forme de paroles."

et l'auteur de poursuivre :

“情動於中而形於言 les sentiments se meuvent intérieurement mais se formulent sous forme de paroles."

Plus tard, Lu Ji, dans son *Wenfu* (*Exposition poétique sur la littérature*), en voulant pénétrer davantage dans le mécanisme psychologique de la création poétique, ne dit pas autre chose, en affirmant que “la poésie suit les sentiments et prend ensuite une forme élaborée 詩緣情而綺靡".

Ce que nous remarquons comme point commun dans ces assertions est, dans la théorie confucéenne orthodoxe, l'adéquation qui se doit d'exister entre notre esprit, ou notre cœur d'une part, et la poésie qui se doit être leur expression, d'autre part. Cela doit s'imposer durant la création que pour sa lecture.

Voilà donc une idée qui fait partie du "bon sens" chez les lettrés chinois, en tout cas jusqu'aux dynasties des Sud et du Nord, puisque notre discussion portera principalement sur les quelque huit cents ans allant des Han jusqu'à cette période. Ce choix délibéré s'explique par le fait que c'est pendant cette période qu'on voit émerger et s'affirmer les poèmes qui nous intéressent, à savoir dans lesquels l'auteur prend une voix de femme. En effet, en lisant des anthologies de poésie de cette périodes, un phénomène nous saute aux yeux : un nombre considérable des poèmes semble sortir de la bouche de femmes. Or si, dans le cas de poèmes anonymes, l'on pourrait encore s'étonner un instant que tant de femmes écrivent des poèmes dans la Chine d'alors, une société réputée dominée par les hommes, l'interrogation cède rapidement à l'étonnement dès lors que nous nous trouvons en face d'œuvres clairement identifiées comme de la main de poètes hommes. Alors une série de questions se pose : pour quelle raison ces hommes s'expriment-ils avec une voix de femme ? Voulaient-ils faire passer leurs œuvres pour des créations féminines ? Cherchaient-ils à prêter leurs paroles à une femme, donc leur servir de porte-voix ? Où bien, au contraire, empruntaient-ils la voix aux femmes pour leur propre cause ? Et, dans la mesure où il y a bel et bien une distorsion de

vérité, dans le sens où les paroles dites, ici les vers, ne correspondent pas à la situation ne serait-ce que matérielle de l'auteur, peut-on parler de mensonge ?

Pour une inspection sur cette question, un recueil s'impose. Il s'agit de 玉臺新詠 *Nouveaux Chants pour les terrasses de jade* - (selon F. Martin) ou *New Songs from a Jade Terrace* (selon Anne. Birrell), anthologie de poésie compilée aux 6ème siècle. Le recueil rassemble quelque 650 poèmes (le chiffre varie considérablement selon les éditions, certaines en comptant jusqu'à 120 de plus), allant des Han jusqu'aux dynasties du Sud et du Nord, et tous tournés vers les femmes. Selon différents récits historiques, ce recueil reflète le souci de Xiao Gang, prince Liang, de faire valoir le nouveau style poétique de l'époque – 宮體 ou "style de palais" (F. Martin y voit jusqu'à un « manifeste » en faveur de la poésie[1]), et qui aurait confié à Xu Ling, un lettré de son entourage, la tâche de compiler une anthologie pour exalter le genre. Mais il s'agit bel et bien d'un recueil de poèmes sur les femmes, que d'aucuns appellent poèmes d'amour et qu'on évoque parfois par le terme 豔詩 (poésie sur la beauté) quelquefois, ce qui pourrait paraître un peu ironique, car justement cet amour n'a souvent rien d'éclatant, bien au contraire, car il s'agit souvent d'un genre autrement plus terne, d'amour perpétuellement déçu. Car il faut bien remarquer que ces poèmes sont souvent centrés sur des femmes esseulées, cloîtrées dans leur boudoir, songeant à leur amant ou mari qui ne revient pas.

Dans ce recueil compilé au moins partiellement par des femmes, sur les femmes et destiné aux femmes (ce que laisserait penser sa préface), pourtant, les femmes en tant que auteurs y font pâle figure, leur nombre ne dépassant pas une petite douzaine, représentant à peine 10% environ du nombre total des auteurs, qui est de cent douze. Et parmi ces douze femmes, trois seules étaient contemporaines des compilateurs et sont représentés par vingt-cinq poèmes, tout juste 5% de la totalité des poèmes contemporains. Et encore, elles devraient s'estimer heureuses car, selon A. Berrell[2], rien ne justifierait leur place dans ce recueil, sinon leur « réseau » (il faut sans doute sous-entendre qu'elles ne brillent pas par leur art). Quant aux neuf femmes des époques antérieures, elles sont encore moins bien loties, puisque ne totalisant qu'une quinzaine de poèmes, dont certaines d'origine incertaine, puisqu'elles ne figurent pas dans certaines éditions. Soit une représentation bien en-deçà de 10%.

Voilà une situation qui nous ramène tout droit à notre problématique : nous sommes bien confrontés à une situation d'auteurs hommes qui poussent des complaintes à la place de femmes.

Lawrence Lipking, dans son étude sur les femmes abandonnées dans la tradition poétique[3], utilise le terme de « transposition des genres » (« gender transposition » pour désigner ce genre d'œuvre, terme que nous serons amener à garder. On précise par là que le personnage de ces poèmes lyriques est une femme au lieu d'être l'auteur comme c'est en général le cas dans un poème lyrique.

Ces œuvre, que l'on regroupe en général sous le terme de 思婦詩 (femme qui songe) ou 閨怨詩 (complainte de boudoir) ont une origine profondément enracinée dans l'histoire chinoise. F. Martin l'a fait remonter au *Canon de la poésie* : « La grande majorité des poètes du *Yutai xinyong* sont des hommes, mais qui composent souvent en empruntant la voix des

---

[1] François Martin, « Les anthologies dans la Chine antique et médiévale : de la genèse au déploiement », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 25 / 25, 2003, p. 13–38.

[2] Anne Birrell, « In the Voice of Women : Chinese love poetry in the Early Middle Ages », in *Women, the Book and the Worldly: Selected Proceedings of the st Hilda's Conference, 1993*, D.S. Brewer, 1995, p. 49‑59.

[3] Lawrence I. Lipking, *Abandoned women and poetic tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

femmes : c'est là un héritage du très vieux pli allégorique ..., et qui remonte au détournement des thèmes amoureux dans les Poèmes (*Canon de la Poésie*) »[4]. Si, de prime abord, la notion de 思婦詩 peut sembler plus vaste, en réalité «la femme qui songe» ici désigne un genre de femmes bien défini. Mei Jialing définit la 'femme songeuse' comme une femme qui, cloîtrée dans son boudoir, pense jour et nuit à son mari absent, en attendant son retour[5]. C'est bien ce trait qui caractérise la quasi totalité des œuvres avec transposition de genre. Les poètes hommes prêtent leur voix aux femmes qui expriment leurs soucis et inquiétudes quant aux sentiments de leurs amants ou époux, ainsi que leurs malheurs de femme seule.

Dans son étude sur la place de *Shijing* dans la société des Zhou, Gu Jigang se montre convaincant quand il décrit le cheminement d'un chant populaire dans son acceptation par la haute société et de fait, de son installation comme référence[6]. Selon lui, quand un chant se propage, on finit par perdre l'identité de son auteur ainsi que les circonstances de sa naissance. Une fois qu'un chant a gagné sa place dans la société et qu'on a l'habitude de l'entendre, on ne prête plus attention à son message originel. C'est ainsi qu'un chant d'amour torride (野有蔓草 par ex.) peut être dévié pour être cité dans une discussion diplomatique ! Le mécanisme avancé par lui nous apparaît propre à décrire un cheminement fondamental aux yuefu et semble pouvoir nous éclairer également sur la question que nous nous posons ici. Nous pouvons tout à fait imaginer un tel processus : des pièces du *Shijing* - celles qui étaient au départ probablement chantées par une femme - voient, en se propageant dans la société, cet aspect s'effacer et gagnent par là la statut d'être repris par tout un chacun. Puis, au fur et à mesure qu'ils gagnent en prestige, dès les royaumes combattants et longtemps avant d'être canonisées sous les Han, ces chants sont repris et gagnent le statut d'exemple pour les créations futures. Nous ne serions pas surpris que des lettrés qui étaient familiarisés avec des poèmes classiques avec une voix de femme se sentent autorisés à s'en inspirer plus ou moins librement. Ces inspirations peuvent revêtir des formes très variées. Concernant le Shijing, le quasi abandon de la forme quadrisyllabique dans la poésie des Han empêche des emprunts très ressemblants, mais on trouve des dans les poèmes des Han multiples images ou situations s'apparentant à des œuvres de Shijing. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Le processus est identique pour les yuefu des Han, cette fois avec le prestige dont bénéficient cette nouvelle institution. Ces yuefu ainsi que les poèmes de lettrés qu'ils ont inspirés vont être imités et reproduits dans de larges productions durant les dynasties suivantes. En réalité, tout ceci ressemble à une sorte de canonisations successives : des oeuvres considérées comme classiques sont imitées pour donner naissance à de nouveaux poèmes, lesquels, à leur tour, seront hissés au rang de modèles pour d'autres. Et c'est dans ce processus que les poèmes avec inversion de genres se sont affirmés pour s'imposer petit à petit comme un genre à part.

En effet, les poèmes avec une voix de femmes remontent loin. On aurait tort de croire que le changement de voix est un phénomène tardif, incompatible avec l'origine populaire qui caractérise les premiers chants chinois. Des études sur le Canon de la poésie montrent que sur les cent-soixante pièces constituant les *guofong* 國風, pas loin de cinquante parlent d'une voix féminine (chiffre à prendre avec évidemment toute la prudence nécessaire étant donné

---

[4] François Martin, *op. cit.*

[5] Mei Jialing 梅家玲, « Hanjin shige zhong "sifu wenben" de xingcheng jiqi xiangguan wenti » 漢晉詩歌中“思婦文本”的形成及其相關問題 Taiwan daxue wenshizhe xuebao 台灣大學文史哲學報, N°44, p.123-161.

[6] Gu Jiegang 顧頡剛, « Shijing zai Chunqiu Zhanguo zhong de diwei » 《詩經》在春秋戰國中的地位, in Gu shi bian 古史辯, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1981, p. 309-367.

l'incertitude d'interprétation) dont une douzaine concernent des femmes esseulées. Même s'il n'est pas exclu que certaines pièces soient réellement des créations de femmes, il est plus que probable que pour la majorité d'entre elles, leur auteur est un homme. Il en est de même d'une petite partie de *ya* 雅, peut-être cinq ou six. Le sinologue japonais Kiyoshi Akatsuka 赤塚忠 y voit une sorte de théâtralisation (劇詩), ou jeu de rôles, dans lequel un poète incarne une femme. Cependant, ces affirmations reposent sur un supposé sociologique très général, à savoir une société dominée par les hommes, laissant par conséquent peu de chance aux femmes d'accéder à des tâches nobles comme la création poétique. Mais même si ces thèses peuvent se vérifier, il faut bien remarquer que la vivacité et la richesse des tons des ces poèmes (les femmes qui languissent de l'absence de leur amant ou mari représentent à peine une douzaine, soit un quart, dans cet ensemble) qui tranchent avec la sorte de monotonie mélancolique qui règnera plus tard. Cette richesse de tons incite à penser que leurs auteurs peuvent être d'horizons très larges, y compris des personnages authentiques dans la vie, donc des femmes, au lieu d'être une classe de lettrés monolithique. Il n'est même pas impossible que ceci reste valable pour les œuvres de la partie *ya*.

Quant aux Chants des Chu, la "Dame du fleuve Xiang 湘夫人", - pour ne citer que cette pièce-ci, chant attribué généralement à Qu Yuan (qui aurait repris des chants existant en les améliorant) prête clairement la voix à une déesse.

Les Han constituent un autre moment décisif dans le développement des yuefu mais malheureusement, le nombre de créations qui nous sont parvenues est relativement restreint. Mais les chercheurs de toutes époques sont d'accord pour dire que ce déficit est moins dû à un vrai manque de création qu'au peu de considération dont jouissait ce genre à cette époque. En effet, bien que l'administration chargée des affaires musicales ait vu le jour durant cette dynastie, l'histoire officielle par Ban Gu ne mentionne que 138 pièces de différentes sortes, et encore sans se donner la peine enregistrer les œuvres. Malgré tout, les poèmes collectés parmi la population représente la majorité des yuefu que nous connaissons (Xiao Difei). Il fallut attendre Shen Yue, l'auteur de l'histoire des Song plusieurs siècles plus tard, pour que ces œuvres apparaissent en toutes lettres dans un document officiel. C'est ainsi que le 樂府詩集 *Recueil des yuefu* de Guo Maoqian, compilé sous les Song, n'en contient que 56 pièces. Parmi cet ensemble, la voix de femme, qu'elle soit réelle ou supposée l'être, à quelques rares exceptions près (Shangye 上邪!, You Suosi 有所思, Bai tou yin 白頭吟), est peu audible. Pour d'autres, les yuefu des Han étant pour beaucoup narratifs, c'est le poète qui passe explicitement la parole à une femme (Bingfu xing 病婦行, Shangshan cai miwu 上山采蘼蕪, ...). Par contre, certaines créations de lettrés qu'on peine à identifier clairement comme des voix féminines, vont exercer une influence énorme et leur tonalité pleine de retenue va durablement marquer la poésie ultérieure.

Mais il est vrai que nous nous trouvons dans une période de transition. D'une part, on commence à constater des voix féminines attribuées aux hommes bien identifiés, même si elles sont encore d'un nombre restreint. Si l'on se fie aux *Nouveaux Chants*, sous les Han (avant l'époque Jian'an) il n'y a guère que le Tongsheng ge 同聲歌 de Zhang Heng 張衡, et le Dingqing shi 定情詩 de Fan Qin 繁欽 qui prennent clairement la voix d'une épouse pour exprimer sa fidélité à son mari, tandis que l'attribution de 冉冉孤生竹 à Fu Yi est incertaine, puisqu'il figure également dans les *Dix-neuf poèmes anciens*. D'ailleurs Yu Guanying considère assez artificielle la distinction entre les yuefu et poèmes anciens car ces derniers sont pour la plupart des paroles de yuefu qui ont perdu leur musique ainsi que leur titre[7]. Et étant donné les passerelles nombreuses entre le yuefu et les poèmes anciens, il est en pratique

[7] Yu Guanying 余冠英, *Hanwei liuchao shi luncong* 漢魏六朝詩論叢, Beijing, Commercial Press, 2010.p. 1-16.

impossible de décider si leur premier auteur est un homme ou une femme. Ce qui signifie que, s'il est clairement établi par de nombreux historiens littéraires que les yuefu ont été remaniés par les fonctionnaires lettrés, leur inspiration peut cependant être populaire. Dans ce contexte, les œuvres à l'instar de 同声歌 et 定情詩, composées comme un yuefu par un lettré mais portant clairement une voix féminine, font réellement figure d'exception.

La dynastie des Wei présente la particularité que l'Etat n'assure plus la collecte des chants populaires car, à mesure que l'on assigne à la musique la seule fonction divertissante, on ne voit plus l'utilité de cette pratique dans le gouvernement du pays. Ils n'y voient plus "les plus sages leçons et même une prescience surnaturelle dans ces émanations de l'âme collective"[8] Cependant, le confucianisme est délaissé au profit d'un certain libéralisme d'esprit. C'est dans ce contexte qu'on assiste à un développement sans précédent de yuefu par les lettrés.

A partir des Jin orientaux et en particulier sous les dynasties du Sud, dans une société permissive avec des mœurs bien plus libérales qu'auparavant, un nouveau genre de yuefu s'est imposé, bien plus osé dans l'expression des sentiments amoureux. D'autre part, au lieu du milieu rural, comme il a été le cas par le passé, le yuefu de cette période prennent leur racine dans les villes, où la recherche de plaisirs semble être le besoin premier de toutes les couches de la société[9]. On peut affirmer que son impulsion a contribué largement au développement de la nouvelle poésie consacrée au charme féminin : le style de palais. Or, dans les œuvres de cette catégorie, la moitié concerne les malheurs des femmes languissant de leur bien-aimé[10].

Le processus décrit par Gu Jigang peut s'appliquer parfaitement aux cas des quelques poétesses de l'histoire (Dame Ban 班婕妤 et Wang Zhaojun 王昭君 des Han, pour ne citer qu'elles), dont les œuvres feront de nombreuses émules (Fu Xian 傅玄, Lu Ji 陸機, Femme de Xu Fei 徐緋, etc.).

Cao Pi, l'empereur Wen des Wei, est sans doute l'un des premiers à avoir donné la forme et le ton mélancolique voire définitivement triste à ce genre de poésie, à travers ses poèmes sur la solitude, les adieux, et la veuve. Par la suite, le genre n'a cessé d'alimenter une production prospère. Quant à son frère Cao Zhi, il marque un tournant décisif, ou plus exactement une rupture par rapport aux yuefu des Han (Xiao Difei, p148). Beaucoup de poèmes de ce dernier-ci mettent en scène un personnage féminin. Certains leur prêtent directement la voix. C'est le cas de "Zhongge pian 种葛篇", alors que "Yuanshi xing 怨詩行" est précédé d'une courte introduction.

Maintenant il nous paraît important de nous interroger sur les raisons pour lesquelles des hommes écrivent avec une voix de femme. Tout au long de l'histoire, les critiques ont avancé diverses thèses.

La première que nous présentons peut sans doute être appelée la logique symbolique, dans le sens où l'évocation par un poète de la détresse d'une femme est utilisée un prétexte pour exprimer ses propres malheurs. C'est souvent la voie empruntée par les exégètes de tradition confucéenne, à commencer par le commentateur du *Canon de la Poésie* pour expliquer les œuvres. Les exégètes des Han, trop empressés de propager la bonne morale confucéennes, et trop gênés par les libertés et audaces contenues dans les poèmes populaires, tentent de faire croire à des histoires bien plus vertueuses. Ces auteurs qui se concentrent sur

---

[8] Jean-Pierre Diény, *Aux origines de la Poésie classique en Chine - étude sur la poésie lyrique à l'époque des Han*, Leiden, E.J. Brill, 1968, p. 10.

[9] Xiao Difei 蕭滌非, *Hanwei liuchao yuefu wenxue shi* 漢魏六朝樂府文學史, Beijing, Renmin Daxue 人民大学出版社, 2011. p. 194.

[10] Gui Qing 歸青, « Gongtishi yuanyuan lun erti » 宮體詩淵源論二題, *Journal of Shanghai University (Social Sciences)*, vol. 13 / 3, 2006, p. 70-76.

l'aspect moral de la poésie s'inspirent également de Mencius, qui conseille de prendre largement en compte la vie d'un auteur pour comprendre le vrai sens d'une œuvre. En réalité, des lettrés tentent de suivre cette démarche pour s'exprimer sans prêter son flanc à la critique. Dans une société où l'on risque la disgrâce voire le couperet à tout moment, c'est un subterfuge qui pouvait se révéler nécessaire. En réalité, les femmes servent d'allégories, comme l'affirme Lawrence Lipking (idem, p.132). Le poème de Zhang Heng que nous venons de citer, qui doit servir à proclamer l'envie de l'auteur de servir le souverain, découlerait de la même démarche. La même logique pourrait également expliquer *Le belle fille* 美女篇, poème célèbre de Cao Zhi, si talentueux et pourtant si malheureux et qui, après avoir décrit la beauté exceptionnelle du personnage, précise qu'elle n'a pas encore trouvé son parti, parce qu'elle ne voit pas un sage qui lui convienne.

...
Mais la belle a désir d'une haute vertu :
Rien de plus malaisé que de quérir un sage.
La foule qui pérore à tort et à travers
Ne peut apercevoir l'objet de ses regards.

Pour les commentateurs orthodoxes, le personnage de la belle fille ne saurait être que Cao Zhi lui-même, qui considère n'avoir fonction à la hauteur de son talent. Ainsi, ce serait pour exprimer sa propre insatisfaction que Cao Zhi aurait créé le personnage de la belle fille. Dans son étude *Pastourelles et magnanarelles*, J-P. Diény a exposé en long les arguments de commentateurs confucéens, dont une phrase semble en dire long sur cette vision : « l'intention des poètes n'est pas *seulement* de faire œuvre littéraire ». En fait on se demande s'il ne voulait pas dire plutôt que l'intention est surtout de ne pas de faire oeuvre littéraire. Car si l'objectif est de faire passer un message, la littérature ne sera plus qu'un enrobage. Diény a pointé une contradiction criante dans cette façon d'interpréter le poème :

"Mais la belle a désir d'une haute vertu. Rien de plus malaisé que de quérir un sage." C'est forcer le texte que de lire une allusion à l'impossibilité pour Cao Zhi, membre de la famille régnante, de chercher un autre maître que son frère. ... Sa (la belle) situation diffère donc entièrement de celle de Cao Zhi, dont la valeur, non point méconnue mais trop connue, provoquait la jalousie du prince[11].

Cependant, cet exemple ne devrait nous conduire à la conclusion hâtive que cette approche est fallacieuse dans son ensemble. C'est son recours systématique qui fait faire fausse route. En effet, dans le cas de Cao Zhi, elle peut expliquer beaucoup de poèmes de façon convaincante. Tel *Poème de le femme abandonnée* 棄婦篇, poème très proche du prototype de poèmes à transposition de genre. La femme commence par décrire la splendeur de fleurs de grenadiers, dont elle regrette cependant qu'elles ne donnent pas de fruits. On se doute qu'il s'agit d'une allégorie (nous avons ainsi un double niveau vis à vis du poète) de sa propre situation, vite confirmée par la suite : sans avoir eu d'enfant elle ne compte pour rien. Puis dans la deuxième partie du poème, elle décrit les tourments de sa solitude. Enfin, elle se ressaisit, se met à espérer que les fruits finiront bien par arriver, même sur le tard.

On peut sans doute considérer que c'est une façon pour Cao Zhi de se consoler de sa situation et de se donner du courage. La note optimiste de l'œuvre distingue celle-ci de la tonalité générale de ses créations. *Plantation de puéraire* 種葛篇 qui sont les complaintes d'une autre femme abandonnée, cette fois parce qu'elle a perdu la fraîcheur de la jeunesse, se termine sur un constat d'impuissance.

---

[11] Jean-Pierre Diény, *Pastourelles et magnanarelles : essai sur un thème littéraire chinois*, Genève, Droz, 1977, (« Hautes études orientales »), p.108.

Une autre démarche prendrait le chemin inverse entre l'émotion ressentie par l'auteur et son expression. Les poèmes obéissant à cette logique possèderaient cette spontanéité d'émotion qui conférerait une plus grande authenticité aux sentiments du poète par rapport à la démarche que nous avons exposée plus haut. Certains poèmes de «circonstance» peuvent aussi entrer dans cette catégorie. Il en est ainsi de plusieurs poèmes de Cao Pi, dont «Veuve» et les «Spectacle de séparation de nouveaux mariés sur le rivière Qing».

Prenons le premier de ces poèmes *Veuve* composé à l'occasion de la mort de Ruan Yu, l'un des sept maîtres de Jian'an, en l'année 212. Ce poème décrit les sentiments supposés de la veuve qui aurait préféré suivre le défunt dans l'autre monde plutôt que de devoir supporter la solitude. (Pour être précis cette œuvre est du genre *fu*, mais la distinction nous paraître impertinente et inopérante ici.)

...
Toute la nuit je pense au seigneur,
En une soirée, mon âme y retourne neuf fois.
Triste, je lève ma tête au lointain,
Fixant les astres tournant avec le ciel.
Seule je me retire dans la chambre,
M'apitoyant sur ma solitude.
Que j'aimerais vous suivre au-delà, Seigneur,
Au lieu d'endurer à jamais ma tristesse.

Si l'on examine la chronologie des événements, au moment de la composition de ce poème, on se rend compte que, sans avoir encore accédé au trône, Cao Pi avait déjà été nommé au poste de vice grand-ministre. De par sa position, par rapport à Cao Zhi son frère malchanceux, Cao Pi est ainsi peu susceptible de vouloir comparer sa propre situation à celle de la veuve. Se sentait-il obligé d'écrire ce poème par la circonstance, la mort d'un proche ? Peut-être. Mais si la mort d'un homme célèbre mérite un hommage, la forme qu'il a choisie paraît pour le moins étonnante pour la veuve. Donc on peut présumer que le choix de la forme poétique est délibéré et que la voix de la femme lui convenait particulièrement.

Fils aîné de Cao Cao, Cao Pi devient le premier empereur des Wei après que le dernier empereur des Han lui a cédé le trône. Cependant, la position de prince héritier puis d'empereur ne lui a pas empêché de composer beaucoup de poèmes fortement mélancoliques. Bénéficiant d'un prestige littéraire moindre que son frère, il est cependant un homme de goût sûr et de talent affirmé. Son style simple, mal apprécié de son époque, ne fait que ressortir sa sensibilité très fine vis à vis de l'inconstance de la vie.

Dans une autre de ses œuvres, avec pour titre "Qinghe jian wan chunshi xinhun yu qi bie yishou 清河見輓船士新婚與妻別一首" (Spectacle de séparation d'un couple de nouveaux mariés), il exprime des pensées d'une infinie langueur. Les éléments mobilisés : vent froid, herbes d'automne, grillons, cigales, branches desséchées, etc. font ressentir la fuite du temps, la brièveté de la vie, et que dans ces condition, la vie à deux est vivement souhaitée. Cependant, si le titre annonce clairement la position du poète par rapport aux personnage, Cao Pi ne s'embarrasse pourtant pas d'un récit introductif, comme c'est souvent le cas dans les yuefu. Au contraire, il se met d'emblée à la place de la femme pour exprimer les douleurs de ce moment et les craintes pour le futur :

A peine vous ai-je épousé, que déjà il est temps de se séparer.
Le vent froid couche les herbes d'automne, les grillons sifflent les uns après les autres.
...
Les ans et les jours sont infinis, saura-t-on pour quand seront les retrouvailles ?
J'aimerais tant qu'on soit deux cygnes, à nager côte à côte sur des ondes pures.

Selon Lawrence Lipking, un poète homme, s'il veut pénétrer dans le secret des passions, se doit quelquefois de changer de sexe[12]. Mieux, les personnages féminins, pourtant sortis de l'imagination des hommes, permettent à ces derniers une meilleure connaissance d'eux-mêmes. Leur supériorité vient sans doute du fait qu'elles sont dotées d'une sensibilité plus développée, cultivée dans leur relative passivité de la vie sociale, alors que les hommes sont davantage portés vers l'action, ceci en tout cas dans les sociétés passées et actuelles que nous connaissons. Les hommes en sont certainement conscients. Mais dans leurs moments de malheurs, ils sentent aussi qu'une voix féminine, plus faible, dans une détresse en général plus profonde, est plus à même d'exprimer leurs sentiments, et les poèmes remplissent ainsi mieux leur fonction cathartique.

Cette similarité dans la sentiments entre femmes et hommes est si vraie que, Diény, pour plusieurs poèmes du recueil *Dix-neuf poèmes anciens*, préfère ne pas chercher à savoir si c'est le mari ou la femme qui parle, jugeant le débat futile, et expliquant son indifférence par «l'unité sentimentale du couple »[13]. Autrement dit, le partage des sentiments entre un mari et une femme peut être à un degré si poussé qu'on peut les confondre. Ce qui signifie aussi que le poète homme peut tout à fait partager les sentiments d'une femme en détresse et choisit de ses les approprier.

Cependant, il faut se méfier aussi de cette union qui peut être trompeuse. Car justement un autre point non négligeable est quand l'homme prend son propre désir pour la réalité vécue par la femme. Ainsi, la soif sexuelle est un thème particulièrement chéri par les poètes des dynasties du sud. Ainsi les *Nouveaux Chants* recensent pas moins de trente poèmes évoquant directement un lit déserté, impliquant à chaque fois une femme qui n'en peut mais !

Maintenant que nous avons vu les raisons de ce mode d'expression, nous pouvons jeter un regard sur le mode de production, qui est tout aussi riche d'enseignements.

Comme nous l'avons vu plus haut, le prestige que les Chinois accorde aux classiques les pousse à reproduire des modèles et des clichés. Contrairement à la conception occidentale de la poésie (l'original est toujours préférable à une copie, un faux !), en Chine la poésie n'a pas toujours considéré l'originalité comme la valeur suprême, et la création poétique n'est pas non plus une activité solitaire mais sociale, menée souvent à l'occasion de rencontres, de fêtes, quelquefois sous forme de joutes. Il en découle un phénomène considérable d'imitation comme source d'inspiration et de mode de production et de reproduction plus ou moins à l'identique.

La tradition «sociale» de la poésie remonte au moins jusqu'aux époques de Printemps et Automne, si l'on se fie aux écrits historiques divers, comme l'a fait remarquer F. Martin[14]. Si dans un premier temps, il s'agit surtout de citer des vers à bon escient, entre d'honnêtes gens, en puisant principalement dans le Canon de la poésie, il s'agit rapidement d'en composer ensemble entre des membres d'une même communauté, entre un prince et des hommes de lettres dont il se fait entourer. "Dans le domaine de la création, ce phénomène est si dominant que «la plus grande partie de la production poétique conservée de cette époque voit le jour dans des joutes dont les cours princières ou les salons des grands forment le cadre".

Non seulement les poètes composent en réunion, de plus souvent ils le font à partir d'un sujet commun. Au lieu de l'originalité de l'inspiration, ce qui est attendu est la rapidité d'exécution, la recherche d'expressions rares et de références aux anciens. Cet ensemble de

---

[12] Lawrence I. Lipking, *op. cit*, p. 128.

[13] Jean-Pierre Diény, *Les dix-neuf poèmes anciens*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 125.

[14] François Martin, « Les joutes poétiques dans la Chine médiévale », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 20 / 20, 1998, p. 87–109.

facteurs a largement contribué au phénomène d'imitations dans l'écriture poétique. Comme nous venons de voir, reprendre une idée qui a été développée par un ancien non seulement n'est pas une tare, mais est considéré plutôt comme une vertu, une marque de culture.

C'est un phénomène particulièrement marquant sous les dynasties du Sud et du Nord, et l'anthologie *Nouveaux Chants* peut en constituer une excellente illustration. En fait, selon certains auteurs, les 150 poèmes qui datent des époques entre les Han, les Wei et les Jin ne seraient là que pour servir de transition entre l'ancien et le présent et pour marquer la continuité que constitue le style de palais par rapport aux créations anciennes[15]. En effet, un grand nombre de ces œuvres a fait l'objet d'imitations. Et il est possible d'établir des lignées pour une partie non négligeable d'entre eux.

A partir de cette tradition, il est sans doute possible d'imaginer assez concrètement le phénomène de poèmes à transposition de genre. Nous avons vu que des poèmes de femmes (ou prétendus tels) existent dans le Canon de la poésie, et parmi les poèmes yuefu. Quant aux poèmes anciens anonymes, plusieurs d'entre les dix-neuf laissent une marge d'interprétation. Mais finalement, nous pouvons dire que cela n'a pas beaucoup d'importance, car l'essentiel est qu'ils peuvent être pris comme des voix de femmes et que, par conséquent, les poètes se sentent autorisés à les reproduire. Il est permis de pensé que beaucoup de poètes puissent au moins prétendre à un modèle, et qu'une grande quantité de poèmes est produite de cette manière, dont seule une infime partie, la plus valeureuse, nous est parvenue.

Quant à leur manière de procéder, les imitations des anciens peuvent être de différents ordres, allant de la fidélité servile à la forme, aux mots et à l'organisation générale d'un poème, à une reprise d'une idée générale d'une œuvre existante. Ceci explique que les résultats puissent être différents tout en ayant beaucoup de similitudes, ressemblantes tout en présentant des particularités. Mais d'un auteur à l'autre, il n'est pas rare de retrouver des expressions, des vers, voire des strophes entiers très proches ou «largement inspirés».

Mais pour que des œuvres soient objets d'imitations, il faut encore que les imitateurs retrouvent dans leur modèle des éléments correspondant à leurs propres sensibilités. La situation de leur époque détermine certainement leur choix, tandis que le mode de production massif a contribué aux fortes similitudes entre beaucoup de poèmes. Repensons au poème de Cao Pi sur la veuve, composée à l'occasion de la mort d'un homme proche. Dans les anthologies, il est précisé qu'après terminé son propre écrit, il ordonne à Wang Can et à d'autres courtisans d'en composer à sa suite. Mais cela ne s'arrête pas là. Plus d'un demi-siècle après, Pan An, autre lettré de renom, compose un poème en prose du même nom à l'occasion de la mort d'un ami - Ren Zixian -, tout en rappelant clairement la source de son inspiration.

Mais si les poèmes qui reproduisent des complaintes de femmes sont si nombreux pendant cette époque, c'est incontestablement aussi dû à l'ambiance de mélancolie générale qui y régnait.

Si la mélancolie est une sorte de "valeur sure" dans la poésie chinoise, elle marque particulièrement la période des Wei, des Jin ainsi que les dynasties du Sud et du Nord. (Peut-on considérer comme un signe avant coureur la mode qui a cours durant les Han orientaux et qui, selon Xiao Difei (à propos de "Xielu 薤露" et "Haoli 蒿里") veut qu'on joue des chants funèbres à l'occasion de banquets et de noces ? [16]) Aussi dans la préface à son *Classement de poètes*, Zhong Rong, du 6e siècle, présente-il un ensemble de situations devant inspirer les poètes et qui présente une domination très nette de situations mélancoliques : y figurent des phénomènes saisonniers, des exiles, des malheurs et héroïsme liés à la guerre, des voyages

[15] Chen Enwei 陳恩維, *Moni yu Hanwei Liuchao wenxue shanbian* 模擬與漢魏六朝文學嬗變, Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2010, p. 260.
[16] Xiao Difei 蕭滌非, *op. cit.*, p. 61.

avec leur lot de misères, pour l'homme sur la route ou la femme qui l'attend, etc[17]. Dans ces conditions, les femmes qui sont dans les situations les plus difficiles dans la société sont naturellement ressenties comme pouvant le mieux représenter ces sentiments. Les mœurs libérales aidant, les mélancolies se cristallisent autour de leurs représentations féminines. C'est ainsi que le prince Xiao Gang, le commanditaire des *Nouveaux Chants* et également considéré comme l'un des inventeurs du style de palais, expose clairement les motifs qui lui tiennent à cœur dans la création poétique : Lamentation dans de hautes tours, visage montré avec sourcils froncés. Des pleurs derrières les portes de palais, traces de larmes ruinant le maquillage. Bien que n'étant l'inventeur de ces images, son goût personnel et sa création n'en ont pas moins forgé un style de poèmes qui se conforment à ces caractéristiques.

Promue ainsi, cette mélancolie ne manque pas de s'imposer de manière de plus en plus pressante. Birrell parle d'"obligation" (profound sense of obligatory melancholy[18]) pour expliquer la convention qui règne et les stéréotypes qui en découlent.

Le schéma est quasiment invariable : il s'agit d'une dame délaissée, qui languit de l'absence de son homme mais qui pourtant reste fidèle au sentiment d'amour passé. Mais ceci ne forme que le plus petit dénominateur commun, un ensemble d'autres éléments sont tout aussi invariables.

Par exemple, les héroïnes mises en scène obéissent à un idéal féminin particulier : bien née, dans une maison bien décorée, le boudoir. Des stéréotypes caractérisent les aspects de ces femmes : alors que, durant les périodes antérieurs aux Han et durant ceux-ci, les femmes étaient souvent idéalisées, divinisées (dans les chants de Chu et des chants populaires, ou dans les poèmes des Wei et Jin), la plus part du temps dans les dynasties du Sud et quasiment systématiquement quand il y a transposition de rôle, elles présentent, un visage terne, fané, négligé. Souvent elles négligent déjà la toilette (faute de personnes pour l'admirer), de plus souvent les larmes les défigurent totalement.

Birrell relève aussi le cas de ces jeunes filles de dix ans qui craignant que leur beauté ne trouve pas la place qui lui revienne. La belle d'une dizaine d'années, retient un pan de jupe, avec un sourire timide. Une perle lancée ne saurait se retrouver, qui s'apitoiera sur le malheur de la petite ?)

De la même façon, même dans une situation de parfait bonheur conjugal, le poète se sent obligé d'anticiper une situation de séparation virtuelle pour y glisser une touche de mélancolie. Tel ce poème de Xiao Gang, en réponse à un poème d'un mandarin décrivant le lit de sa femme. Après avoir décrit avec parfaite complaisance les décors somptueux du lit conjugal, qui ne manque pas de laisser imaginer le bonheur du couple qui s'y réunit, l'auteur conclut par ces deux vers qui, dans un autre contexte littéraire, pourrait paraître parfaitement incongrue :

A craindre avant tout une séparation pour affaire militaire,
Tout seule dans mon lit, qui d'autre sur moi pourra s'apitoyer ?

Alors mensonge ou vérité ?

Une analyse des deux notions de mensonge et de vérité semble nous permettre finalement d'évacuer assez rapidement l'idée de mensonge. Et nous nous contenterons de la définition la plus basique de ce terme dans le dictionnaire Le Robert par exemple, comme «Assertion sciemment contraire à la vérité, faite dans l'intention de tromper». Or, si la vérité peut prêter à des discussions multiples, l'intention de tromper ne résiste guère aux faits. Car

---

[17] Cao Xu 曹旭, *Shipin jianzhu* 詩品箋註, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2009, p. 28.

[18] Anne Birrell, *Chinese Love Poetry: New Songs from a Jade Terrace - A Medieval Anthology*, Revised edition (25 mai 1995), Penguin Classics Ltd, 1995, p. 8.

finalement, on se rend compte que les auteurs n'ont visiblement aucun mal à affirmer être à l'origine de ce genre de poèmes. Donc il semble bien que la motivation de ces poètes n'a jamais été de faire passer leurs œuvres comme étant composées par une femme. Par contre, l'étude de la notion de vérité sera assurément plus fructueuse, car il sera question de s'interroger à quel point ces poèmes reflètent (ou pas) les vraies situations de leurs personnages.

Alors quand tant de stéréotypes issus de la convention forment les traits caractéristiques et vraisemblablement laissent peu de liberté à un poète, peut-on parler de vérité ? La réponse serait forcément négative si la vérité est définie comme « adéquation d'un système des signifiés à des référents qui existeraient dans le monde ». Car de fortes distorsions existent. Quand les poètes décrivent l'état d'esprit des femmes, il est évident que souvent ces femmes sont décrites pour correspondre aux idéaux des auteurs. On nous rétorquera que de toutes façon l'objectivité absolue n'existe pas. Certes, mais ce qu'il faut remarquer, c'est leur complaisance dans les descriptions. Leurs poèmes, loin de décrire une réalité, mettent en avant leurs fantaisies. Sans vouloir nier que certains hommes puissent être sincères et ressentent réellement de la compassion pour les femmes, la plupart devait trouver une sorte de réconfort dans leur description, soit parce que leur situation est comparable à la leur, soit qu'ils ont une vie malgré tout un peu plus enviable que la leur. Ensuite, l'attente interminable des femmes met en relief la brièveté de la vie, qui est une des sujets de préoccupations permanentes de l'homme, mais particulièrement de cette époque. Autre preuve qui doit nous convaincre que l'idéal masculin ne devrait pas être perdu de vue, il n'est pas innocent que constater que dans tous ces poèmes, la fidélité voire la soumission des femmes est infaillible. Peu à peu, on ne voit plus de femmes délaissées qui se ressaisissent. Elles acceptent passivement leur sort. Quand bien même une femme sait que son mari court les jupons à l'extérieur, elle ressent à son endroit non pas du désespoir, mais encore de l'amour. Et quand ils décrivent les désirs ou impatiences de la femme, on devine presque la mine lubrique du poète.

Si notre discussion se base sur les périodes des Han, des Wei et les dynasties du Sud et du nord, le phénomène de "transposition de genre" ne prend pourtant pas fin avec ces époques. En effet, durant les périodes suivantes, comme sous les Tang et sous les Song, des auteurs éminents n'ont cessé de s'adonner à cet exercice. Un lecteur moderne, s'il peut encore comprendre des poèmes de cette tonalité de la part d'un auteur comme Li Bai, tel que Yujieyuan 玉階怨 (Regrets des marches de jade), il a certainement beaucoup plus de mal de la part d'un homme comme Ouyang Xiu (œuvres trop nombreuses pour être citées). Ce dernier, grand homme d'Etat et ayant réussi dans la vie de tout point de vue mais n'hésitant pas à se caractériser comme "sentimental 風流", pourrait sans douter illustrer le caractère "androgyne[19]" que d'aucuns prêtent à la culture chinoise et constituer une sorte d'idéal aux générations de lettrés chinois. Cela mérite réflexion.

- Fin -

[19] David R. Mc Craw, *Women and Old Chinese Poetry*, Honolulu, Hawaii, University of Hawai'i Press, 1996.