

Tristan MAUFFREY

A PROPOS D'ODES ET DE BALLADES EN CHINE ANCIENNE :  
PEUT-ON PARLER D'UNE POESIE HEROÏQUE ?

Dans un ensemble de contributions à l'étude de l'héroïsme sous différentes formes littéraires, il peut sembler utile de considérer cette notion, déjà limitée au statut de notion-outil, dans un contexte où sa place n'est pas définie d'avance. Les héros, si l'on prend ce mot tel quel, dans son acception la plus large, sont innombrables dans la tradition littéraire chinoise, et leur efficacité dans la culture populaire, encore aujourd'hui dans une certaine mesure, montre leur longévité comme objets de référence traditionnels et de ré-appropriations successives. Mais s'il est entendu que ce mot n'a de sens que dans un contexte, attaché à des manifestations orales et écrites marquées culturellement et situées historiquement, c'est bien des documents et non des personnages que nous devons partir ; il s'agit alors d'interroger les catégories qui sont élaborées dans une culture à partir d'occurrences discursives spécifiques et des configurations théoriques qu'elles dessinent, et d'aborder le problème de leur traduction transculturelle.

Cette question de la traduction est première dans une approche anthropologique des pratiques poétiques de la Chine ancienne ; elle permet en effet de proposer une réflexion critique et méthodologique sur les catégories d'interprétation que nous manipulons dans cette étude commune de textes appartenant à des contextes formels et culturels très différents, autour des formes de l'héroïsme. Plutôt qu'une approche comparative à proprement parler, c'est cette perspective critique qui oriente la présente contribution, afin de faire ressortir dans leur particularité et leur contingence les catégories qui sont à l'œuvre entre « héroïsme », « poétique » et « genre ».

Ma perspective est donc un regard extérieur, celui d'un non-sinologue et le propos se veut, dans la logique du séminaire commun dont il est issu, une réflexion théorique et méthodologique plutôt que l'étude d'un spécialiste. C'est de cette façon que nous tenterons d'aborder différemment le problème du rapport entre héroïsme et poésie chantée en adoptant de manière critique une lecture de quelques poèmes anciens chinois avec des attentes fondées sur certaines représentations de la poésie héroïque européenne, particulièrement latine et grecque. L'objectif de la démarche est bien sûr de mettre en évidence les présupposés théoriques qui animent cette lecture et de proposer une approche empirique des riches problèmes d'interprétation que permet de poser la question des catégories de l'héroïsme. Pour cela, je suivrai d'abord plusieurs sinologues qui ont repris dans des optiques différentes ce problème de la définition d'un équivalent chinois des textes européens anciens auxquels on rattache souvent la figure du héros. Les limites épistémologiques que dessine l'approche notionnelle orienteront ensuite la réflexion vers les questions pratiques posées par les catégories poétiques qui organisent la réception et les usages de deux types de poèmes anciens en Chine. Un exemple précis illustrera enfin, selon le principe des communications de ce séminaire, plusieurs enjeux d'interprétation mis en valeur par cette quête paradoxale de l'héroïsme poétique.

L'idée directrice de la démarche est donc celle d'un parcours critique qui commence par une question décentrée par rapport à la culture littéraire chinoise, puisque l'on se réfère régulièrement à une attente comparative ; mais c'est pour prendre comme guide de lecture un ensemble de notions problématiques liées à celle de « poésie héroïque », en tentant de les faire jouer dans l'interprétation, à la fois pour montrer quelques présupposés implicites

de notre lecture et pour les replacer dans la perspective d'une approche anthropologique des pratiques poétiques anciennes.

#### Y A-T-IL DES GENRES HEROÏQUES EN CHINE ?

Poser cette question du genre à partir de la catégorie, même purement opératoire, de poésie héroïque revient à assumer notre présupposé théorique comme celui d'un regard extra-culturel et lui-même culturellement marqué, et à postuler la cohérence de la notion d'héroïsme. Or on ne trouve pas dans ce cas ce que l'on cherche en Chine ancienne : un « récit fondateur », notion tout aussi marquée culturellement et floue conceptuellement, et en particulier quelque chose qui se rapproche de l'épopée – encore un terme qui englobe de multiples objets et pratiques, ce qui lui permet d'ailleurs de prétendre à une certaine apparence de possible universalité. Pour préciser l'attente d'un « regard du dehors », on ne trouve pas alors de texte, dans la culture centralisée de la Chine antique sur laquelle se fonde la tradition lettrée postérieure, qui joue un rôle comparable à celui de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*, par exemple, c'est-à-dire qui objectivent la transposition – et c'est ce phénomène qui pose problème – d'une performance poétique plus ou moins narrative vers un support écrit à partir duquel il servira de référence (auquel on se référera pour produire notamment d'autres types de discours). C'est dire aussi que des pratiques orales caractéristiques de cultures minoritaires appartenant au monde sinisé ou périphériques ne sont pas insérées directement dans cette culture écrite centrale. Et c'est enfin préciser qu'il n'y aura pas non plus, évidemment, de pratique de composition personnelle et écrite dérivée de ces textes encore associés, même artificiellement et de manière fictive, à une précédente performance orale, de manière comparable à l'entreprise de Virgile dans *l'Enéide*, et qui s'inscrivent en diachronie dans la catégorie du genre littéraire. Ces remarques font ressortir plusieurs présupposés à l'œuvre dans l'imprécision des notions en jeu dans cette attente « du dehors ». Il s'agit en effet de *textes* dont on attend qu'ils soient *plus ou moins narratifs*.

Si c'est le texte qui est au cœur du sujet, ce ne doit pas être au nom d'une prévalence *a priori* de l'objet culturel écrit sur une pratique non écrite, mais au contraire parce qu'il peut être considéré comme un élément donné à étudier parmi bien d'autres occurrences d'une pratique culturelle. Il se prête alors à une réflexion critique qui puisse prendre en compte tout ce qui n'est pas dans le texte, à savoir ce qui le relie à des performances en amont et en aval de son écriture, son statut et les conditions de sa réalisation comme texte. Le rapport essentiel et complexe qui associe certains types de textes poétiques à leurs « origines orales » va ainsi être au centre d'exemples que nous allons développer. Quant à la dimension narrative, elle ne constitue pas non plus une catégorie universelle en soi, et fait donc ressortir par défaut une partie des questions soulevées par la notion de poésie héroïque, puisqu'elle est implicitement associée à la construction non seulement de situations mais aussi et surtout de personnages héroïques en diachronie<sup>1</sup>.

Si nous laissons provisoirement de côté la question de la fabrique du héros en tant que telle pour suivre le fil de la narration, la question d'un genre héroïque en Chine ancienne apparaît toujours assez fermée. En effet, les grands romans classiques en prose qui relaient à partir du XIV<sup>e</sup> puis du XVI<sup>e</sup> siècles plusieurs traditions de récits littéraires se situent dans la lignée d'une pratique purement orale ininterrompue depuis la Chine médiévale, celle des conteurs. Mais cette fabrique-là de narration héroïque n'est pas fondée directement sur une

<sup>1</sup> Les catégories d'« héroïsme » et d'« action » sont liées entre elles d'une manière culturellement marquée, et leur fonction comme catégories poétiques (notion de récit) ou axiologiques (notion de valeur) ne sont pas toujours les mêmes ; François Jullien propose, par le contraste théorique, une mise en perspective épistémologique de telles notions dans le contexte culturel qui leur donne sens, notamment dans F. Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1998, p. 56-59 et 224-234.

pratique poétique antique. En effet, celle-ci est globalement très peu narrative au sens où on l'attend, et souvent de forme brève. C'est pourquoi nous suivrons quelques lectures de certains types de poèmes dans lesquels on pourrait attendre un « contenu héroïque », ou une « forme héroïque » plus marquée que dans d'autres, afin de revoir les présupposés théoriques de départ en fonction des questions soulevées par les formes chinoises.

Prendre en compte, comme telles, les attentes d'un regard « du dehors » en quête d'héroïsme universel, c'est tenter de comprendre les présupposés et les implications de l'emploi de ce mot. En effet, cette notion, même préalablement définie et délimitée, oriente la réception (ou plutôt la construction) d'un objet culturel du côté chinois, si multiforme et spécifique soit-il, qui puisse être mis en regard avec son modèle traditionnel européen. Car c'est bien un modèle qui est d'abord élaboré, et les usages académiques de l'adjectif « héroïque » inscrivent des textes, par tel ou tel aspect caractéristique, dans un ensemble universel présupposé sans toujours expliciter les enjeux de la démarche. Un certain type de comparatisme a ainsi tenté de définir les particularités et les conditions d'existence d'un héroïsme chinois, à partir de l'idée partagée que les genres « héroïques » européens n'ont pas leur équivalent direct dans la tradition chinoise. Pour la sinologue Marie Chan, par exemple, il y a une tradition poétique héroïque chinoise dans la mesure où il y a des poèmes chinois qui prennent pour sujet des hommes poursuivant par leurs actions une destinée honorable ; l'enjeu pour elle est l'étude des moyens spécifiques par lesquels la tradition poétique chinoise, à l'écart des genres européens, prend en charge les exploits militaires et la valeur individuelle qui peut leur être associée<sup>2</sup>. Or cet effort théorique, en cherchant à affranchir la notion d'héroïsme d'une certaine vision, elle-même tout à fait critiquable, du modèle de l'épopée comme récit d'exploits guerriers par lesquels des « héros » recherchent la gloire, place toujours plus nettement le débat sur le plan du « contenu héroïque ». En expliquant que la rareté des descriptions d'exploits guerriers et l'accent mis sur les sentiments du « héros » en dehors de l'action, dans les poèmes qu'elle prend pour exemples d'une poésie héroïque chinoise, n'empêchent pas ces poèmes de relever d'un « esprit héroïque » et d'une poésie de l'éloge, Marie Chan reprend à son compte des attentes nettement ethnocentrées. Elle montre que des poèmes chinois traitant de sujets « héroïques » communs à différentes cultures peuvent permettre de définir un « mode héroïque chinois » différent du « mode épique » par des caractéristiques telles qu'un point de vue distancié au lieu d'être descriptif, une mise en scène des sentiments plutôt que des actions, une attention prêtée aux personnages féminins ou encore un ton mélancolique qui n'exclut pas la poésie de l'éloge. Ces conclusions ne sont cependant pas destinées à construire un mode héroïque spécifiquement chinois, dans la mesure où elle compare dans un deuxième temps les poèmes chinois avec différents poèmes « héroïques » européens anciens, dont *Beowulf*, afin de montrer la cohérence et la récurrence de principes héroïques non épiques. Mais en proposant un modèle « élégiaque » de la poésie héroïque, dont les caractéristiques sont décrites par rapport au modèle épique, Chan continue à se fonder sur une étude de contenu des textes pour les réintégrer dans un vaste ensemble redéfini, celui

<sup>2</sup> M. Chan, « Chinese heroic poems and European epic », *Comparative Literature*, Vol. 26, n° 2, printemps 1974, p. 142-168. L'auteur entend par là comparer les occurrences textuelles de quelques exploits attribués à des « héros » qui traversent l'histoire et les genres chinois, entre contes populaires, histoires officielles ou poèmes anciens notamment ; elle suit en cela l'ouvrage de J. Liu, *The art of Chinese poetry*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1962, qui propose quelques figures traditionnelles et populaires d'héroïsme chinois. Cet ensemble d'études comparatistes se fondent, tout en le critiquant, sur l'ouvrage ancien de C. M. Bowra, *Heroic poetry*, Londres, Mac Millan, 1952, qui postule l'existence de critères objectifs de définition d'un mode poétique héroïque commun à différentes cultures, dont le paradigme est en grande partie redevable à la lecture que fait Bowra des poèmes homériques. C'est cette norme que contestent Marie Chan et C. H. Wang (voir ci-après), pour rattacher à l'ensemble « poésie héroïque » une partie de la tradition poétique chinoise.

de la « poésie héroïque » ; en cela elle montre que toute démarche similaire suppose d'essentialiser l'héroïsme poétique. C'est ce à quoi concourent de nombreux usages de ce mot, et cela revient à chercher ailleurs (en Chine) ce que l'on définit *a priori* à partir de catégories culturellement marquées en leur donnant une extension universelle, alors même qu'elles organisent des ensembles de textes de manière plus ou moins arbitraire à l'intérieur d'une culture. Si cependant cette démarche présente plus d'un intérêt, c'est notamment en posant comme préalable à une telle réflexion la nécessité de remettre en perspective les distinctions génériques non seulement entre deux cultures différentes, mais aussi à l'intérieur d'une même tradition poétique, en montrant comment un comparatisme différentiel peut renouveler une approche schématique et linéaire des catégories poétiques.

Les questions soulevées par Marie Chan et l'articulation de la tradition poétique chinoise avec un paradigme épique, selon la conception essentialiste d'une poésie héroïque qu'elle suppose, donnent lieu chez un autre sinologue, C. H. Wang, à une autre formulation de la question de la narration<sup>3</sup>. Là où Chan se fonde sur une démarche thématique et comparative, Wang pose le problème d'une poésie épique chinoise en termes plus fonctionnels, mais toujours en se situant dans une perspective structuraliste. Ce qui est alors essentialisé dans cette tentative de définition d'un « héroïsme chinois », c'est un mode épique comme vision du monde : se demander pourquoi des « éléments épiques » présents, selon l'auteur, dans la tradition chinoise, ne sont pas agencés en un grand récit, c'est déjà supposer à ce « mode épique » un équivalent dans cette culture. Or Wang propose de voir dans la tradition poétique chinoise la prévalence d'un modèle de civilisation qui, au lieu de valoriser la gloire militaire et la vertu guerrière, mettrait en avant le processus même de civilisation. Ainsi, il y aurait bien en Chine une « perception épique de la réalité » mais la narration de l'action héroïque laisserait la place à la construction d'un modèle de valeur fondé sur l'accomplissement de l'excellence culturelle et sur la critique des valeurs de l'héroïsme guerrier, avec comme figure le légendaire roi Wen de la dynastie des Zhou. C'est en effet dans le *Shijing*, ou *Livre des Odes*, que Wang voit en particulier d'abord cette valorisation de la pacification civilisatrice à l'œuvre. Ce texte canonique, compilation des poèmes les plus anciens de la tradition chinoise dont il sera question plus loin, contient notamment un ensemble de poèmes qui, bien que tout à fait à l'opposé d'un récit épique par leur forme – des poèmes courts et séparés les uns des autres – et par leur contenu – la description de l'action civilisatrice du souverain, et celle du remplacement de la dynastie Shang par son fils, le roi Wu, ne laisse pas de place à la narration d'exploits guerriers – peuvent à ses yeux être considérés comme un équivalent des « récits fondateurs » européens par l'autorité textuelle qu'ils acquièrent et le discours axiologique qu'ils supportent. Ce qui se joue dans ces poèmes est en effet l'affirmation du bien-fondé de l'établissement de la dynastie actuelle, celle des Zhou, au détriment de la précédente, par la supériorité morale que cette lignée avait acquise et qui lui avait gagné le mérite du mandat céleste. Ce discours (si on le prend comme tel) de justification et d'explicitation *a posteriori* d'un déplacement de l'équilibre du pouvoir correspond donc, selon Wang, à l'affirmation d'un « héroïsme culturel » au lieu d'un « héroïsme martial », dont le roi Wen serait la figure par la valeur civilisatrice et morale de ses actes, au lieu d'exploits guerriers. Cette affirmation est déterminante, pour Wang, dans l'histoire de la poésie chinoise par la posture morale qu'elle suppose et par le principe de l'ellipse de la bataille. La référence traditionnelle que constitue le *Shijing*, de ce point de vue aussi, souligne l'intérêt de la façon dont Wang aborde la question de la narration et son rapport avec les valeurs politiques et

<sup>3</sup> C. H. Wang, « Towards defining a Chinese heroism », *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 95, N° 1, janvier-mars 1975, p. 25-35.

morales qui sont agencées dans la construction anthologique de ces textes. Mais ces remarques restent fondées sur les présupposés d'une cohérence entre une « vision épique », avec une thématique et une structure, et la référence à un modèle générique exogène ; la question de la valeur de l'action ne peut être lue comme un simple contenu, et dissociée ainsi des fonctions et usages propres à un type de textes. Tenter de lire, dans ces poèmes séparés et dont la logique narrative ne semble pas première, l'équivalent d'un récit épique par la portée culturelle de son contenu, c'est probablement superposer des catégories d'interprétation, et les notions de style poétique comme de style de pensée ne suffisent pas pour adapter à un contexte culturel différent cette articulation entre narration poétique et action héroïque.

Si l'on tente, de fait, de délimiter une catégorie de poèmes chinois anciens qui puisse se définir comme poésie héroïque, on ne trouve pas de catégorie équivalente, mais on est surtout amené à remettre en cause le rapport entre figure de l'héroïsme et narration. Il ressort encore une fois que le lien implicite entre la notion de poésie héroïque et une certaine idée (réductrice) du récit épique est sous-jacent et oriente notre représentation en posant une dimension narrative de la poésie héroïque qui ne va pas forcément de soi. Or cette configuration différente des formes et fonctions de la poésie en Chine ancienne mène à une remise en cause des catégories d'analyse habituelles, à un déplacement des limites entre les genres et à une adaptation des notions utiles.

Si les formes poétiques en Chine ancienne sont majoritairement brèves, cela n'exclut cependant pas *a priori* toute dimension narrative. Mais le théoricien qui tente de décrire de l'extérieur cette poésie à partir d'une opposition entre poésie descriptive et poésie narrative semble rester en dehors des cadres conceptuels efficaces pour l'ordonner. La disproportion qui est alors manifeste entre le peu de poèmes « narratifs » existant et tous les autres invite le sinologue à reconsidérer ces catégories, et à prendre en compte leurs interférences, leur caractère largement transversal et non exclusif dans un même poème. La catégorie à laquelle mènent alors le caractère bref des formes poétiques, l'importance de la description, ainsi qu'une très importante tradition critique et herméneutique chinoise qui accorde à la parole poétique une valeur de révélateur des sentiments et de la disposition d'esprit véritable, est le lyrisme. Cette notion floue déjà dans un contexte européen serait le mode poétique chinois par excellence, s'il faut une notion d'ensemble. C'est ainsi que la sinologue américaine Dore Jesse Levy propose d'utiliser les notions de lyrisme et de narration non comme des catégories d'analyse permettant de définir des genres distincts, mais comme deux pôles théoriques, deux modalités poétiques qui fonctionneraient ensemble et non de manière exclusive<sup>4</sup>.

L'objectif de Levy est donc d'adopter une perspective critique sur les catégories théoriques occidentales ; elle prend pour cela en considération un ensemble empirique de textes poétiques relevant selon elle de la poésie narrative, dont elle souligne l'importance culturelle à partir, notamment, du *Shijing* et des ballades de l'époque Han. Ces textes poétiques dessineraient un aspect fondamental de la poésie chinoise au sens où ils associeraient de manière partiellement explicite la fonction expressive et la fonction didactique du poème qui alimentent la tradition critique chinoise. L'intérêt de la démarche vient du fait que cet ensemble de textes ne forment pas un genre dans la tradition chinoise, et ne peut être défini par des caractéristiques structurelles ou stylistiques. L'enjeu de Levy est donc de redéfinir le binôme lyrisme / narration selon des données propres à la tradition chinoise, et ici comme deux tendances jouant l'une par rapport à l'autre, deux « modes de présentation » d'un sujet, entre lesquels se construit l'énoncé. En apparence, cette étude des

<sup>4</sup> D. J. Levy, *Chinese narrative poetry: the late Han through T'ang dynasties*, Durham, Duke University Press, 1988.

textes selon ces deux points de vue qui peuvent correspondre à des catégories critiques chinoises a notamment le mérite de déplacer la notion de narration. Mais en construisant celle-ci sur le paradigme chinois de l'historiographie au lieu du paradigme occidental du récit épique, en reprenant l'idée d'une opposition entre tradition poétique chinoise, par essence lyrique, et tradition poétique européenne avant tout épique donc narrative, cette approche semble montrer d'utiles limites. Une lecture comparative suppose dans cet exemple une redéfinition des outils théoriques et un usage relatif des catégories d'interprétation ; l'approche générique peut alors être remplacée par une attention aux phénomènes énonciatifs et aux enjeux culturels propres à chaque tradition poétique. Mais elle s'appuie ici sur des catégories de lyrisme et de narration qui sont toujours essentialisées, mais à un autre niveau, celui qui permet de conceptualiser et d'opposer deux paradigmes culturels, et qui révèle les attentes théoriques de la démarche à partir de présupposés notionnels et génériques comme celui de la poésie épique.

La richesse potentielle d'une telle démarche critique, cependant, et le problème logique évident qu'offre inmanquablement toute redéfinition des catégories utiles à partir d'une langue, invitent à prendre en compte à la fois les catégories des différentes cultures en jeu dans la comparaison, ainsi que le caractère arbitraire que revêt probablement toujours le choix d'un paradigme universaliste. La réflexion de type générique à laquelle reviennent d'une manière ou d'une autre ces différentes approches peut, consciente de ses présupposés notionnels, se combiner à une approche plus pragmatique des fonctions de poèmes comparables entre eux par les questions que posent leurs usages. Il peut être intéressant de considérer ces poèmes selon les différents usages qui en sont faits dans les contextes qu'ils supposent, sans s'en tenir à une approche générique globale, mais en déplaçant cette question générique pour étudier dans le même mouvement les valeurs qui sont construites par la tradition critique chinoise et prêtées à ces textes ou discours.

#### COMMENT PEUT-ON PARLER DE POESIE HEROÏQUE ?

L'hétérogénéité des notions critiques d'une culture à l'autre incite même le non-sinologue à reprendre les catégories indigènes plutôt qu'à chercher à ordonner en genres et à lire le grand corpus de la poésie ancienne chinoise selon ses propres critères extérieurs. Or ces catégories sont elles-mêmes l'enjeu de débats théoriques et classificatoires dans la tradition lettrée chinoise, et sont donc des notions opératoires et problématiques plus que des délimitations fixes entre les ensembles de poèmes transmis. C'est le rapport problématique de ces catégories avec les usages que les textes permettent qui est utile dans notre perspective, mais celle-ci se fonde sur des critères qui sont culturellement marqués. Si les notions provisoires que nous attachons à l'idée de « poésie héroïque » ne constituent pas notre horizon épistémologique, elles servent au moins d'ancrage nécessaire à notre démarche. Il s'agit donc de prendre pour objets des poèmes liés d'une manière ou d'une autre à une origine collective et orale, dans la mesure où celle-ci joue un rôle dans la valeur commune de référence et d'autorité que les usages de ces textes attribuent à des figures et à leurs actions. Pour reprendre, ainsi, la posture de l'observateur extérieur qui, selon le titre de cette contribution, s'intéressera à des formes plutôt brèves de poésie pouvant être lue comme héroïque, que lira-t-on comme « odes » ou comme « ballades » dans le domaine chinois ?

Ces termes sont en effet, en langues occidentales, en mesure à la fois d'illustrer une attente notionnelle ou générique et de représenter de manière aujourd'hui traditionnelle de grandes catégories chinoises de la poésie. L'« ode », c'est d'abord, dans une tradition de la réception occidentale, le *shi* ; d'un point de vue historique, le mot est donc marqué comme adaptation linguistique d'une forme poétique qui est au fondement de la tradition poétique

chinoise. Le *shi*, bien que pouvant être un signifiant au spectre sémantique assez large et une catégorie flexible d'une époque et d'une pratique à l'autre, renvoie d'abord au *Shijing*, le *Livre des Odes*, premier ouvrage poétique écrit en langue chinoise. Cet ouvrage, à l'origine de toute la tradition poétique écrite chinoise et à l'influence multiple et essentielle à différents niveaux culturels dans toute la culture lettrée postérieure, est un *jing*, c'est-à-dire un canon, l'un des classiques compilant des matériaux différents de manière ordonnée, en l'occurrence des poèmes donnés comme issus d'un choix parmi ceux des époques les plus anciennes. Les mots employés en langues occidentales pour désigner cet ouvrage oscillent donc entre livre, classique ou canon pour *jing*, et poèmes, vers ou odes pour *shi* ; mais c'est ce dernier mot qui semble intéressant puisqu'il fut choisi par les premiers traducteurs français et anglais et qu'il souligne à travers l'étymologie grecque le caractère chanté de ces poèmes. L'origine orale prêtée à ces poèmes anciens anonymes dont la compilation, antérieure à la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., est elle-même un processus long, compliqué et mystérieux, est primordiale. La référence de l'écriture poétique chinoise, le modèle et la source de cette tradition lettrée de l'écrit est donc d'abord la notation d'une chanson ou d'une récitation orale, la tradition d'un enregistrement officiel d'une parole marquée émanant au moins partiellement du peuple, de la collectivité anonyme ; les *shi* du *Shijing* sont donnés comme la trace écrite d'une performance, même si le mot peut par la suite désigner une poésie écrite par opposition à d'autres types de poésie « à chanter ». Ces *shi*, répertoriés et agencés progressivement dans le Classique selon une logique historique difficile à connaître précisément, sont classés en fonction de leur usage supposé ; ils ne sont donc organisés, dans les éditions d'époque Han (II<sup>e</sup> siècle av. – II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) dont nous sommes tributaires, ni selon leur forme ni par thèmes – et pour cause, ils sont caractérisés par une grande diversité de structures, même si le mètre fondamental est le tétrasyllabe. Quant à leur aspect thématique, il ne suffit pas à expliquer cette classification, même s'il peut donner lieu à la reconstruction d'effets de cohérence par le jeu des poèmes entre eux<sup>5</sup>.

C'est donc probablement selon un contexte de performance, une situation d'énonciation supposée que ces *shi* sont rassemblés dans la compilation traditionnelle, et cette classification peut nous paraître encore la plus appropriée, bien qu'elle ne réponde alors pas aux critères d'élaboration de genres au sens littéraire, et même précisément pour cette raison. Or la logique traditionnelle de description et ordonnancement de ce matériau en fonction d'une performance première et d'une origine orale s'appuie sur des présupposés implicites<sup>6</sup> ; si l'on suit cette logique, les textes ainsi mis en ordre sont qualifiés d'après certaines caractéristiques d'une collecte organisée de chants. Le sinologue français Jean-Pierre Diény a montré dans une étude déjà ancienne les limites de la connaissance que nous pouvons fonder sur la présentation traditionnelle de cette collecte<sup>7</sup>. Les documents auxquels il se réfère décrivent des versions différentes d'une activité de collecte officielle

<sup>5</sup> Ainsi, la thèse de Marcel Granet sur les *Fêtes et chansons anciennes de la Chine* a fait date dans la sinologie en proposant en 1919 une approche anthropologique des chansons populaires du *Shijing*, considérés comme les traces de performances villageoises relevant de pratiques et d'une morale antérieures à l'influence de la culture écrite du nouvel ordre centralisé. M. Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Albin Michel, [1919] 1982.

<sup>6</sup> Ces *shi* sont classés selon quatre parties qui sont les Airs des pays (*Guo feng*), les Petites odes (*Xiao ya*), les Grandes odes (*Da ya*), et les Hymnes (*Song*) ; les catégories utilisées dans les traductions ne sont pas fixes, et ne correspondent pas, on le voit, aux catégories dont il est question plus haut, mais dessinent traditionnellement une partie de chansons populaires, deux parties de poèmes de cour et une dernière partie de poèmes religieux.

<sup>7</sup> J.-P. Diény, *Aux origines de la poésie classique en Chine, étude sur la poésie lyrique à l'époque des Han*, Leiden, Brill, 1968.

organisée par les souverains de la dynastie Zhou, dont les principes communs reviennent à la théorie d'une attention particulière que ceux-ci portaient à la chanson populaire, révélatrice des sentiments réels du peuple notamment à l'égard de son souverain. Le jeu de correspondances supposées alors entre morale du peuple et vertu du souverain, l'effet civilisateur attribué parfois au retour des chansons vers le peuple une fois adaptées par les musiciens officiels, sont des éléments récurrents de l'interprétation du *Shijing* et particulièrement de la partie des *Airs des pays*, mais Diény montre qu'il n'est pas possible pour nous d'évaluer le rapport que cette tradition d'une collecte signifiante entretient avec l'élaboration concrète du *Shijing*, même si l'activité d'interprétation de la parole populaire renvoie à de nombreuses pratiques réelles. Il y a donc dans cette tradition le présupposé implicite d'un lien transparent entre la valeur herméneutique de la chanson populaire et son enregistrement graphique, c'est-à-dire sa mise par écrit selon le modèle d'une collecte officielle quasiment ethnographique.

La façon dont les discours critiques anciens et les usages du canon constituent cette matière en enregistrement d'une parole orale ne permet pas une véritable problématisation de cette écriture. Il semble que les théories politiques d'interprétation de la parole poétique comme révélatrice de la pensée, voix et morale du peuple aient mené à cette idée d'une objectivation par l'écrit d'un point de vue collectif, sans prise en compte des questions soulevées par les modalités de cet « enregistrement ». Ou plus exactement, cela révèle le présupposé d'une relative transparence de la parole écrite dans la transcription, et de la possibilité même de cette expression de « parole écrite » collective, sans considération suffisamment critique pour le processus alors à l'œuvre et pour la différence radicale de statut entre un discours oral, qui est un ensemble d'occurrences en situation, et une fixation singulière à travers un code graphique en lui-même signifiant. Plus précisément, les caractéristiques désignées par la suite comme typiques d'une pratique poétique originellement orale sont critiquables dans cette perspective (répétitions, irrégularité rythmique, onomatopées par exemple) ; elles ne permettent pas de tenir compte du changement de statut et non seulement de support d'un énoncé.

Ce qui est alors associé de manière transparente dans cette tradition interprétative, c'est la forme poétique chantée puis notée et une expression d'un locuteur supposé, même fictif (la voix du peuple), ce qui fait de nouveau signe vers la notion exogène de lyrisme. On voit alors que la tradition d'un lien entre une pratique populaire chantée et son enregistrement écrit à usage officiel par l'intermédiaire de l'élite lettrée a pour effet la réutilisation d'un « contenu » objectivé et doté d'une valeur significative par son origine chantée et populaire. Mais au-delà ou en-deçà des interprétations récurrentes de cette transmission en termes politiques et moraux, c'est une « matière » rendue disponible pour de nouvelles performances qui est ainsi produite, constituée ; la classification renvoie peut-être également à ces différents registres d'exécution de morceaux dont la musique a probablement été réécrite, mais aussi dont les paroles sont, encore une fois, l'objet d'une transposition. Du « contenu » de ces textes, ce qui ressort le plus n'est pas une thématique héroïque au sens occidental, et ce n'est surtout pas une poétique de l'action. On peut supposer que tout ce qui dans ces poèmes fait signe vers l'origine supposée de ces *shi* et l'idée de leur performance première est bien plus essentiel, s'il permet à la fois l'interprétation sémantique et textuelle et la ré-interprétation pragmatique et musicale, en plus de donner au *Shijing* une part de sa valeur d'autorité.

Cette valeur du chant populaire, sa plasticité et la relation dynamique et renouvelée qui le lie à la culture lettrée (écrite donc) et à ses usages (d'autres textes, d'autres performances) permettent de lire aussi d'autres pratiques et traditions interprétatives et critiques postérieures de la Chine impériale ; celle du *Yuefu* englobe quelques poèmes très différents

les uns des autres et parfois plus narratifs, mais peut-on parler de poésie héroïque dans ces formes ?

Si le mot *yuefu* comme catégorie poétique est habituellement traduit par « ballade », les poèmes désignés comme tels ne permettent pas, de nouveau, de définir un genre avec ses caractéristiques formelles ou fonctionnelles. Ce qualificatif renvoie d'emblée, encore une fois, à un paradigme qui est celui de son origine supposée. *Yuefu* signifie en effet « Bureau de la musique », et la fondation de cette institution (à l'histoire compliquée) est attribuée à l'empereur Wudi de la dynastie Han, à la fin du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., avec comme vocation la collecte de chansons populaires, leur adaptation aux usages de la cour et la composition de musiques rituelles et officielles. La référence à la tradition antique de la collecte des chansons dans une perspective politique et morale est donc associée à son tour au Bureau de la musique, mais Diény montre là encore la distance qu'il y a entre ce modèle idéologique et les fonctions musicales du *Yuefu*<sup>8</sup>. Bien plus, la sinologue américaine Anne Birrell explique après Diény comment l'histoire du *Yuefu* donne lieu à la fabrication d'une cohérence générique *a posteriori* sous l'effet d'interprétations illusoire qu'elle appelle « mythes »<sup>9</sup>. Ainsi, c'est une réorientation de l'activité du *Yuefu*, créé près d'un siècle plus tôt sous la dynastie Qin, qui aurait été initiée par l'empereur Han Wudi, et l'activité de collecte qui lui est associée serait une référence idéologique au modèle exemplaire de la souveraineté dont il a été question plus haut. Mais surtout, le rapport entre les chansons populaires reprises par le *Yuefu* et les poèmes d'époque Han désignés comme tels ne serait que construit et difficile à montrer, dans la mesure où ce terme ne s'applique à une catégorie de poèmes qu'à partir du V<sup>e</sup> siècle après J.-C. pour les placer dans la continuité de cette tradition populaire. Sont alors désignés comme *yuefu* aussi bien des poèmes anonymes et chantés datés de la période Han que les compositions écrites par des poètes lettrés sur ce modèle, puis aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, sous les Six Dynasties, des poèmes issus du renouveau de ce type de chansons, anonymes ou repris comme imitations savantes. Si, comme l'affirme Birrell, la catégorie poétique du *yuefu* est un anachronisme pour désigner les poèmes chantés de la dynastie Han, qu'elle préfère appeler « les chants populaires anonymes du début de la Chine impériale et leurs imitations littéraires », alors l'usage de ce mot pour relier une pratique postérieure à cette tradition correspond de nouveau à une valorisation de la chanson populaire et de sa portée sémantique. Ce qui fait alors le *yuefu*, cela semble être le présupposé d'une origine populaire ou d'un modèle chanté du poème, parfois rappelés dans le titre. Ce serait donc dans les usages de la chanson « notée » et les performances auxquelles cette notation ou ces récritures sont destinées, d'après le modèle supposé, que la valeur du *yuefu* pourrait être mesurée. Cette caractérisation relativise le mot de « ballade » par lequel il est souvent traduit, et qui peut s'adapter à sa grande variété thématique et formelle. Qu'il soit présenté comme ayant une origine populaire ne permet pas au *yuefu*, nous l'avons vu, de remplir la fonction d'un chant de la collectivité, dans lequel se jouerait un récit emblématique décrivant les exploits d'un personnage devenant une figure, pas plus que pour le *shi*.

#### UN EXEMPLE DE FABRIQUE DE L'HEROÏSME POPULAIRE

C'est dans ce cadre conceptuel que l'on peut lire un exemple-limite célèbre, la *Ballade de Mulan*, qui semble approcher selon une autre perspective notre catégorie de l'héroïsme. Le mot « ballade » ici correspond à *shi* (ou à *ci*, qui désigne par la suite un genre de poésie à

<sup>8</sup> J.-P. Diény, *Aux origines*, p. 15-16 puis 89-90.

<sup>9</sup> A. M. Birrell, « Mythmaking and Yüeh-Fu: Popular songs and ballads of early imperial China », *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 109, N° 2, avril-juin 1989, p. 223-235.

chanter) et inscrit le poème dans une tradition textuelle qui fait signe vers une tradition orale mais ne nous permet pas de penser précisément un récit primitif ou des pratiques antérieures à ce texte. Cependant, la figure qu'il construit peut être perçue comme une figure héroïque de la culture lettrée et populaire en Chine.

La *Ballade de Mulan*, ou *Mulan shi*, est un poème célèbre classé parmi les *yuefu* anonymes d'une dynastie du Nord de la Chine (et datant probablement du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.). Il est relativement long, même si cela ne correspond jamais qu'à environ trois cents caractères, et sa matière en fait un exemple de *yuefu* en apparence assez narratif. Il « raconte » en effet, si l'on adopte cette perspective narrative, l'histoire d'une jeune fille qui prend la place de son père lorsque le souverain proclame la conscription pour combattre à la frontière. Après des années de combats glorieux, elle est récompensée par le souverain puis rentre dans sa famille où, délaissant son équipement militaire, elle reprend ses vêtements féminins. Le « récit » s'achève sur la surprise de ses compagnons lorsqu'ils comprennent seulement à ce moment qu'elle est une femme. La cohérence d'ensemble du récit et la séquence de différentes étapes chronologiques font particulièrement ressortir cet aspect narratif, malgré les difficultés d'interprétation de certains passages. Mais cette logique narrative apparente ne doit pas pour autant orienter la lecture au point de remplacer d'autres logiques du poème dont elle ne permet pas de rendre compte. Le contexte implicite des éléments de ce récit est celui de la dynastie des Wei du Nord (386-534), d'origine étrangère puisqu'il s'agit d'anciens nomades des steppes sinisés qui sont à leur tour en guerre contre les peuples limitrophes de l'espace chinois. La dénomination du souverain, comme Khan et comme Fils du Ciel alternativement, reflète notamment cette double appartenance culturelle. Dans ce contexte politique, le récit du voyage de Mulan à cheval vers le front, en passant par la vallée du Fleuve Jaune qui représente le centre historique et culturel de l'espace chinois à ses origines, a la valeur moins d'un récit du voyage que d'une matérialisation en discours de cet enjeu politique et culturel. D'un point de vue axiologique, le thème central du travestissement, qui assurera en partie son succès à l'histoire du personnage de Mulan, sert une logique d'ensemble qui est celle d'une transgression provisoire du code social suivie d'un retour de la jeune fille dans sa famille et à sa place traditionnelle ; le principe de piété filiale prévaut donc au début et à la fin, et la transgression permet la réalisation d'exploits reconnus par le souverain, mais ceux-ci sont donnés comme un ensemble, et ne font aucunement l'objet d'un récit ou d'une description. Enfin, dans une perspective plus formelle, la cohérence narrative semble en fait portée par la juxtaposition d'épisodes inégaux en longueur et en précision, puisque certains vers construisent des ellipses temporelles autour desquelles se constituent quelques scènes. Ce qui, à ce propos, est considéré comme typique d'un poème d'origine orale et populaire participe de ce procédé de juxtaposition : l'irrégularité métrique (puisque les vers sont majoritairement des pentasyllabes, mais que certains sont présentés comme heptasyllabiques) et narrative (avec l'utilisation de l'ellipse), l'usage de l'anaphore et la répétition d'une même structure syntaxique dans des vers consécutifs, l'utilisation de caractères répétés comme onomatopées (le poème commence par un vers de syllabes sans sens à valeur d'icônes sonores), par exemple. Or ces éléments ne suffisent pas en soi à caractériser ce poème comme transcription d'une performance orale d'origine populaire, puisqu'ils peuvent aussi bien correspondre au matériau habituel d'un texte écrit dans la logique de cette tradition, éventuellement comme support en vue de futures performances. En revanche, ils peuvent être considérés comme constitutifs d'une diction particulière, dans ce registre poétique du *yuefu*, où le rapport, même fictif, à l'oralité serait moins une rémanence d'une énonciation première qu'une modalité de l'énonciation future, potentielle, à partir du texte écrit. Si le texte ne peut pas être un simple enregistrement, il combine dans une forme poétique

souple et par l'intermédiaire d'une diction marquée, spécifique (comme on parle à propos de la Grèce ancienne d'une diction épique), les éléments signifiants qui constituent alors la ballade de Mulan, mais la logique de l'ensemble n'est pas seulement narrative. De la même manière que l'écriture chinoise intègre des mots étrangers, comme le *Khan*, au domaine culturel chinois sinisé, la forme et la diction marquée du *yuefu* insèrent ces épisodes dans la culture lettrée, mais cela en tant que chanson populaire. Le poème ne raconte donc pas les exploits d'une héroïne, Mulan, mais les construit et situe dans un réseau signifiant où l'exemplarité ne se réduit pas au récit d'actions glorieuses. La notion d'héroïsme peut sembler décalée quand on tente de la comparer à ce type de textes poétiques et à leurs usages. Plutôt qu'à la mise en scène d'un héros présenté comme tel ou à la narration d'exploits, on peut voir dans cet exemple de *yuefu* la construction d'une figure à travers un dispositif qui rend possible son exemplarité effective et son intégration dans un système culturel à plusieurs niveaux, de l'éventuelle performance chantée à partir de ce support (dans un contexte de cour) à la référence au texte écrit et compilé. Que Mulan ait eu un modèle historique ou non est alors une question bien rhétorique, puisque cette figure est constituée comme héroïne exemplaire dans la tradition à partir du moment où elle est inscrite en *shi*.

Si cette brève approche de la *Ballade de Mulan* peut jouer le rôle d'un exemple intéressant pour notre propos alors qu'il s'agit également d'un cas-limite, c'est comme support d'une approche problématique des notions de genre poétique et de narration, à partir des questions que soulève la quête d'un « héroïsme poétique chinois ». La figure de Mulan, dès lors qu'elle est constituée en figure textuelle, et quelle que soit son origine, est inscrite dans un réseau de discours différents qui semblent se fonder sur un rapport traditionnellement défini à l'oralité et à la collectivité, même si le poème est dissocié d'une performance première ou future qui pour nous restent virtuelles. Cela permet peut-être la ré-appropriation de la figure par d'autres types de discours, avec leurs formes, enjeux et énonciations propres, et « Mulan » donne lieu après ce texte à la production de quantités d'œuvres à travers l'histoire culturelle chinoise, qu'il s'agisse de chansons, de pièces de théâtre, de films muets ou même de films d'animation. Ces discours ne sont pas seulement des versions différentes d'une même histoire donnée, mais plutôt des énoncés différents destinés à de nouvelles performances avec leurs propres enjeux. Celles-ci seraient rendues possibles par une figure inscrite dans une tradition textuelle spécifique, une figure à laquelle on a donné une place dans un système de références poétiques et dans un répertoire culturel. C'est peut-être là la destinée d'un « héros » littéraire, et c'est dans cette perspective que nous nous contenterons alors d'en parler.

BIBLIOGRAPHIE

BIRRELL, Anne, « Mythmaking and Yüeh-Fu: Popular songs and ballads of early imperial China », *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 109, No 2 (avril-juin 1989), p. 223-235.

BIRRELL, Anne, *Popular songs and ballads of Han China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.

CHAN, Marie, « Chinese heroic poems and European epic », *Comparative Literature*, Vol. 26, N° 2 (printemps 1974), p. 142-168.

DIENY Jean-Pierre, *Aux origines de la poésie classique en Chine, étude sur la poésie lyrique à l'époque des Han*, Leiden, Brill, 1968.

LAN Feng, « The female individual and the empire : A historicist approach to Mulan and Kingston's Woman warrior », *Comparative Literature*, Vol. 55, No 3 (été 2003), p. 229-245.

LEVY, Dore Jesse, *Chinese narrative poetry : the late Han through T'ang dynasties*, Durham, Duke University Press, 1988.

WANG, C. H., « Towards defining a Chinese heroism », *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 95, N° 1 (janvier-mars 1975), p. 25-35.

Pour la traduction française du *Shijing* :

*Chen King [Shijing] (Le Livre des poèmes)*, Texte chinois avec double traduction en français et en latin, traduit par S. Couvreur, Sien Hien, Mission catholique, 1896, repr. Taichung, Kuanchi Press, 1967.

Pour les traductions de la *Ballade de Mulan*, on peut se référer, parmi bien d'autres proposant des choix de traduction et d'interprétation différents, à celle de John Frodsham, en anglais, dans John Minford et Joseph Lau, *Classical Chinese literature : an anthology of translations*, volume 1, New York, Columbia University Press, et Hong Kong, Chinese University Press, 2000, ou à celle de Bertrand Goujard disponible en ligne, en français : [http://home.tele2.fr/labyrinthes/ballade\\_mulan.htm](http://home.tele2.fr/labyrinthes/ballade_mulan.htm)