Benoît Vermander

Lectures du ‹Classique des Odes› (‹Shijing›) à travers les âges : les usages changeants d'un recueil poétique chinois

Le ‹Classique des Odes› [ou encore : ‹Canon› / ‹Classique› / ‹Livre des Poèmes›] (‹Shijing› 詩經)[1] est l'un des « cinq classiques » qui ont formé le socle de la sensibilité, de l'enseignement et du système mandarinal chinois pendant deux millénaires.[2] Leur lecture, leur mémorisation et leur exégèse intervenaient très tôt dans le parcours éducatif. Les façons de se rapporter à la nature, aux ancêtres, au Ciel, aux communautés villageoises et aux princes que ces textes poétiques anciens laissaient entrevoir ont marqué de leur sceau l'ethos esthétique et philosophique des penseurs et des écrivains de langue chinoise.

Totalisant 305 poèmes et un peu moins de trente mille caractères, le recueil regroupe (a) des chants populaires (*feng* 風) regroupés par régions d'origine,[3] (b) des odes de Cour (*ya* 雅),[4] et (c) des odes de nature rituelle et religieuse (*song* 頌),[5] tous suivant des règles prosodiques strictes. Les procédés stylistiques employés (narration : *fu* 賦;[6] analogie : *bi* 比 ; évocation d'un objet de la nature ouvrant vers un sens élargi: *xing* 興[7]) fondent les principes de la stylistique chinoise ; ils seront largement utilisés et commentés au cours des époques ultérieurs (j'en reprendrai l'analyse dans notre quatrième partie). Les textes regroupés sont antérieurs au VIIe siècle AEC, même s'ils

1 On peut traduire aussi ‹ Classique des poèmes ›. Le terme « Odes » a l'avantage d'évoquer que le fait que ces poèmes étaient chantés et accompagnés de musique, encore que cet aspect des choses nous reste assez largement inconnu (voir Partie 4) et que la nature comme la complexité de la performance devaient varier fortement d'un genre et d'un contexte à l'autre. Le caractère shi 詩 renvoie à une parole ou à un discours qui serait émis dans un contexte rituel (le point n'est pas entièrement acquis, et il peut s'agir plus généralement d'une parole « normée » ou qui fasse mémoire). L'usage du terme se précise au fil du temps. Dans la littérature ancienne, le caractère est utilisé seul, et il désigne souvent le recueil des « Odes » déjà constitué. L'ajout du caractère jing 經 est une conséquence de la canonisation étatique du recueil. Voir notamment Shih-hsiang Ch'en, The Shih-ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics, dans : Studies in Chinese Literary Genres, éd. par Cyril Birch, Berkeley 1974, p. 8-41.

2 Les quatre autres sont le ‹ Classique des Mutations ›, le ‹ Classique des Documents ›, les ‹ Annales des Printemps et Automnes ›, et le ‹ Classique des Rites ›.

3 160 Odes, groupées selon 15 royaumes / principautés, correspondant à l'ensemble du territoire couvert par la dynastie des Zhou de l'Ouest (1045-771 ACE).

4 Ces Odes de cour sont divisées en ‹ Petites Odes › (74) et ‹ Grandes Odes › (31), ces dernières centrées sur le triomphe des Zhou sur les Shang (sur la façon antique de comprendre la distinction entre petites et grandes odes, voir 6.1).

5 Pour un total de 40 odes, lesquelles renvoient souvent à des activités sacrificielles. La différence entre *ya* et *song* revient à celle à observer entre chants exécutés à la cour et ceux exécutés dans le temple ancestral.

6 La narration n'est pas un genre séparé de celui de la description, cela parce qu'elle n'est pas conduite pour elle-même mais pour « éveiller les sentiments », insistent plusieurs commentaires ultérieurs.

7 On traduit parfois ce dernier terme par « métaphore ». Nous verrons plus avant pourquoi il vaut probablement mieux s'abstenir de faire usage de cette traduction.

© 2024 Benoît Vermander, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535693-004 | CC BY-NC-ND 4.0

peuvent avoir fait l'objet d'amendements éditoriaux par la suite. Ils sont cités dans les classiques ultérieurs avec une fréquence remarquable.[8]

Dans cette contribution j'esquisserai certains des « usages » qui ont gouverné la lecture des ‹ Odes ›,[9] et je procèderai de façon thématique plutôt que chronologique. La première partie retrace les lignes d'interprétation du recueil suggérées par leur exégète autorisé, le Confucius des ‹ Analectes › ; bonne part de cet héritage sera systématisée par les commentaires officiels ultérieurs, mais on peut découvrir aussi en Confucius un lecteur plu moderne et plus surprenant qu'on ne l'imagine habituellement. La deuxième partie nous transporte au début du vingtième siècle lorsque les ‹ Odes › sont lues par Marcel Granet en fonction de leur *contexte rituel* et du rôle qu'elles y reçoivent, en insérant la lecture dans la découverte ou la redécouverte de la « littérature orale » – approche des plus innovantes mais dont certains présupposés restent sujets à débats. La troisième partie élargit l'approche de Granet et montre comment les ‹ Odes › peuvent être abordées comme un *document ethnographique*, et particulièrement d'ethnographie religieuse. La quatrième partie évoque certaines des lectures qui ont trouvé dans les ‹ Odes › une *norme esthétique*, dans la Chine classique d'abord, au début de l'histoire de leur transmission en d'autres langues ensuite. La cinquième partie prolonge cette analyse en portant l'accent sur la mise à jour de la *rhétorique structurelle* propre aux ‹ Odes ›, une tâche initiée dans la première moitié du 20ème siècle. Enfin, la dernière partie fait un retour à Confucius, non pas celui des ‹ Analectes ›, mais celui de l'auteur-fonction associé à un texte excavé durant les dernières décennies, texte par lequel sera relancée la question de *l'intention* à attacher à la lecture des ‹ Odes ›.

1. Un recueil très tôt encadré par des règles d'interprétation

La tradition voit en Confucius le compilateur du recueil des ‹ Odes ›[10] ainsi que des autres textes canoniques antérieurs à son époque.[11] Dans le même mouvement, elle l'établit comme régulateur de leur lecture. Et, de fait, dans les ‹ Analectes › (lesquelles nous transmettent très vraisemblablement quelque écho des *ipsissima verba* du Maître), Confucius rappelle avec insistance les bénéfices tirés de l'étude des ‹ Odes › :

8 Nombreuses citations dans ces textes fondateurs que sont le ‹ Zuozhuan ›, le ‹ Mengzi ›, le ‹ Xunzi ›, le ‹ Liji ›, le ‹ Lüshi chunqiu › et le ‹ Huainanzi › notamment. Voir Man-jong Ou, Citations of the Shijing in Early Chinese Texts: An Analysis with three Examples, MPhil thesis, London 1995. Il faut noter aussi l'omniprésence des références aux ‹ Odes › dans le ‹ Shuowen jiezi › 說文解字, une œuvre lexicographique de référence rédigée par Xu Shen 許慎 (58-147).

9 Je parlerai des ‹ Odes › pour désigner l'ensemble du poème et écrirai « ode » pour référer à un poème en particulier.

10 L'historien Sima Qian rapporte la tradition selon laquelle il aurait sélectionné environ 300 poèmes d'un ensemble qui en comportait à l'origine aux alentours de 3000.

11 Les parties I à III de cette contribution s'appuient partiellement sur les pages 41 à 46 de mon ouvrage ‹ Comment lire les classiques chinois ? ›, Paris 2022. En mêmes temps, elles en précisent plusieurs éléments et y apportent de nombreux compléments.

Mes enfants, pourquoi donc n'étudiez-vous pas les Odes ? On y trouve de quoi éveiller l'esprit (*xing* 興), de quoi observer (*guan* 觀), de quoi apprendre à socialiser (*qun* 群), de quoi exprimer nos griefs (*yuan* 怨). Au domestique, elles aident à servir nos parents, hors de chez soi à servir le prince. De plus, on y apprend quantité de noms de bêtes et de plantes[12].
(‹ Analectes › 17.9.)[13]
小子！何莫學夫詩？詩，可以興，可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君。多識於鳥獸草木之名。

Les ‹ Odes › sont instrument d'éveil à la réflexion, à l'observation, à la socialisation, au sens du devoir, d'un côté, et répertoire par lequel apprendre à exprimer ses sentiments et à maîtriser la nomenclature des choses, de l'autre …[14] C'est dire aussi que Confucius présente l'enseignement délivré par les ‹ Odes › comme *élémentaire*, avec la pluralité des sens que le terme recouvre :

« On s'éveille (*xing* 興) par les Odes, on s'affermit (*li* 立) grâce au rite, on s'accomplit (*cheng* 成) dans la musique. »[15]
(‹ Analectes › 8.8.)
興於詩，立於禮。成於樂。

1.1 How to do things with thoughts

En même temps, Confucius suggère déjà des interprétations du texte très éloignées du climat que presque spontanément suggèrent ces chants :

« Le sens profond des trois cents poèmes des Odes tient dans ce seul vers : ‹ Rien d'oblique dans [ses] pensées ›. »
(‹ Analectes › 2.2.)
詩三百，一言以蔽之，曰『思無邪』。

J'ai modifié sur un point la traduction de Jean Levi, que j'utilise pour ce fragment : le vers cité par Confucius provient de l'ode 297 (*Jiong* 駉), laquelle met en scène un

12 Apprendre un nom n'est pas simple affaire d'écolier. La maîtrise du nom d'une chose signifie celle de la puissance à l'œuvre dans la chose d'elle-même. Les bêtes et plantes nommées dans les ‹ Odes › sont souvent revêtues d'une signification religieuse ou magique.

13 Ma traduction. (Par la suite, lorsqu'aucune autre ne sera indiquée, la traduction sera mienne.)

14 Confucius émet de nouveau l'idée que l'étude des ‹ Odes › est indispensable pour savoir s'exprimer dans une admonition qu'il adresse à son fils (‹ Analectes › 16.13). Un autre propos attribué au Maître témoigne de la coutume de citer les ‹ Odes › au cours des argumentations publiques, à caractère politique ou diplomatique (‹ Analectes › 13.5). Cette manière de citer, dont témoigne par exemple le ‹ Zuozhuan › chronique historique ancienne qui interrompt son récit vers l'époque de Confucius, s'appliquait tout spécialement au ‹ Shijing › : il fut assez vite résumé par l'adage » couper le passage pour en extirper un sens [*duanzhan quyi* 斷章取義] «, c'est-à-dire : citer hors contexte, pour appuyer les fins poursuivies par l'orateur.

15 Traduction de Jean Levi dans : Les Deux Arbres de la Voie, II, Les Entretiens de Confucius, Paris 2018.

prince dont la pensée est dirigée vers l'élevage et la conduite de ses chevaux. Si le terme « torve » choisi par Levi a le mérite de mettre en valeur la connotation morale attachée à *xie* 邪, la traduction par celui d'« oblique » (proposé par la version du jésuite Séraphin Couvreur (1835-1919) et que j'ai adopté ici) a ses avantages : c'est la direction inflexible des pensées du prince qui conduit les chevaux à – littéralement – « marcher droit ».[16] Le fil interprétatif conducteur choisi par Confucius parle bien d'une « rectitude », mais d'une rectitude tendue vers un but. Aussi peut-on trouver dans la connexion que le poème établit entre la marche des chevaux et la rectitude des pensées du prince l'expression de l'idéal de *performativité* décelée par Marcel Granet (1884-1940) dans les ‹ Odes › (voir plus bas).[17] Si tel est bien le cas, alors la clé interprétative suggérée par Confucius dit mieux et davantage sur les ‹ Odes › qu'il n'est habituellement reconnu ; elle établit une ferme relation entre la rectitude du « désir en acte » et la marche des affaires sociales et cosmiques. Qui plus est, elle implique que la performativité naît d'un ordre analogique inscrit dans la nature même des choses.

Donnons ici le texte entier de l'Ode 297 dans la traduction qu'en offre Séraphin Couvreur en 1896 (une édition souvent reproduite par la suite, et encore largement utilisée de nos jours) ; Sa prolixité se révèle ici secourable :

> 1. Des chevaux grands et gras sont dans les plaines près des frontières. Parmi ces chevaux grands et gras, les uns sont noirs et ont les cuisses blanches, les autres sont jaune pâle ; d'autres sont noirs, d'autres sont jaunes. Pour traîner les voitures ils sont excellents. Les pensées du prince ont une étendue sans limite ; il pense aux chevaux, et les chevaux sont bons.
> 2. Des chevaux grands et gras sont dans les plaines près des frontières. Parmi ces chevaux grands et gras, les uns sont gris-blanc, les autres sont jaune blanc ; d'autres sont roux, d'autres sont noir pâle. Pour traîner les voitures ils ont de la force. Les pensées du prince ont une étendue sans limite ; il pense aux chevaux, et les chevaux sont forts.
> 3. Des chevaux grands et gras sont dans les plaines près des frontières. Parmi ces chevaux grands et gras, les uns sont noir pâle et comme couverts d'écailles, les autres ont le corps blanc et la crinière noire ; d'autres ont le corps roux et la crinière noire, d'autres ont le corps noir et la crinière blanche. Attelés aux voitures, ils marchent sans relâche. L'esprit du prince ne se lasse jamais ; il pense aux chevaux, et les chevaux s'élancent.

16 Bien évidemment, « torve » désigne d'abord un regard ou une tête en oblique, et la différence notée ici n'a à voir qu'avec les connotations prises peu à peu par les deux termes.

17 Il est parfois affirmé que le sens du caractère *si* 思dans cette ode n'est pas « penser » : il s'agirait d'un équivalent graphique de *xi* 兮, simple terme auxiliaire à valeur exclamative – et de fait cet usage est fréquent dans les ‹ Odes ›. Néanmoins les emplacements et la fréquence du terme dans cette ode rende l'affirmation sujette à caution. Surtout, très clairement Confucius lui-même ici donne à *si* 思le sens de « penser ». On retrouve ce sens dans un contexte comparable dans le ‹ Kongzi shilun › (voir 6.2), et là aussi il est clairement marqué, lourds de sens.

4. Des chevaux grands et gras sont dans les plaines près des frontières. Parmi ces chevaux grands et gras, les uns sont gris, les autres sont blanc roux ; d'autres ont de longs poils blancs sur les jambes, d'autres ont les yeux blancs comme les poissons. Pour traîner les voitures ils sont robustes. Les pensées du prince n'ont rien d'oblique ; il pense aux chevaux, et les chevaux marchent.[18]

駉駉牡馬、在坰之野。
薄言駉者、有騂有皇、
有驪有黃、以車彭彭。
思無疆、思馬斯臧。

駉駉牡馬、在坰之野。
薄言駉者、有騅有駓、
有騂有騏、以車伾伾。
思無期、思馬斯才。

駉駉牡馬、在坰之野。
薄言駉者、有騵有駱、
有騮有雒、以車繹繹。
思無斁、思馬斯作。

駉駉牡馬、在坰之野。
薄言駉者、有驒有騢、
有驔有魚、以車祛祛。
思無邪、思馬斯徂。

La réduction effectuée par Confucius – la condensation du recueil entier en un seul vers ! – correspond à un principe herméneutique que nous verrons être appliqué aussi i à chaque poème et groupe de poèmes (voir 6.2). Il est prudent de maintenir une distinction entre ce principe de condensation et l'usage politique ou diplomatique de citations isolées des ‹ Odes › à fins stratégiques et intéressées, usage déjà mentionné en note 14. Notons que, quelques générations plus tard, Mencius (372-289 AEC) témoigne d'une prudence herméneutique bien supérieure à celle de son prédécesseur lorsqu'il déclare :

> Qui argumente sur la base des Odes ne devrait pas utiliser le mot contre la phrase, ni la phrase contre l'intention. Au travers du sens[19], on reviendra à l'intention (originelle), et on y accédera.
> (‹ Mencius ›, 5A4.)
> 說《詩》者，不以文害辭，不以辭害志。以意逆志，是爲得之。

18 Séraphin Couvreur, Cheu King, Taichung 1967 [1896], p. 445-447. Couvreur ne marque pas la versification, et je respecte son parti-pris dans les deux cas (dont celui-ci) où j'emprunte à sa traduction. Une traduction plus sensible à la poétique des ‹ Odes › est offerte par Arthur Waley, The Book of Songs: The Ancient Chinese Classic of Poetry, New York 1960 [cette édition, réalisée par J. R. Allen, réorganise et complète la version originale de 1937].

19 Comprendre : au travers du sens général du passage.

1.2 Entre philosophie morale et moralisation

L'hypothèse par moi avancée selon laquelle Confucius aurait discerné dans les ‹Odes› la force performative à prêter à la pensée comme au poème qui l'exprime reste hasardeuse. Un passage célèbre des ‹Analectes› semble bien lire les ‹Odes› d'abord en termes de philosophie morale :

> Zixia demanda un jour au Maître : « Les jolies fossettes de son sourire aimable, l'œil brillant entre blanc et noir : des broderies sur le support de la soie ». Que peuvent bien vouloir dire ces vers ? ». « D'abord un support, et ensuite on brode », répondit-il. « Alors, les rites viennent après ? » « Ah, s'exclama Confucius, en voilà un qui a bien compris mon propos. On peut commencer à parler des ‹Odes› avec lui ! »
> (‹Analectes› 3.8.)
> 子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮。』何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也！始可與言詩已矣。」

Zixia cite d'abord deux vers de l'ode 57 (‹Shuoren› 碩人), laquelle évoque la beauté de la fiancée d'un prince dans le temps qu'elle arrive à la cour de son futur époux, et il y ajoute un troisième dont la source nous est inconnue. Le visage non apprêté de la jeune fille correspondrait dans cette lecture au « naturel » que vont rehausser l'art du maquillage et la façon de se comporter, de la même manière que les rites parachèvent et rendent opératoire la sociabilité, l'empathie (*ren* 仁) déjà inscrite dans la nature humaine. Le poème fournit matière à philosopher. La leçon livrée par cette interprétation est loin d'être triviale, la lecture du poème illustrant quelques thèses fondatrices, suggérées dans les ‹Analectes›, développées à loisir dans le ‹Mencius› : le rituel n'est pas simple artifice ; la maîtrise des propriétés rituelles implique de travailler à partir d'un « fonds d'humanité » qu'on trouve en chacun ; en même temps, sans ce travail sur l'extérieur qu'est l'apprentissage rituel, les possibilités inscrites dans ce « fonds commun » s'étiolent irrémédiablement.

D'autres passages des ‹Analectes› réduisent la portée du commentaire, et témoignent d'un parti-pris d'aborder les ‹Odes› en termes, d'une part, d'enseignement moral réduit à quelques principes élémentaires, d'autre part (et complémentairement) de jugement politique – blâme ou louange – rendu en forme poétique.[20] La moralisation politique des ‹Odes› sera officialisée et même canonisée dans l'édition et le commentaire qu'en établiront Mao Heng 毛亨 et son fils Mao Chang 毛萇durant la dynastie des Han antérieurs (206 AEC. – 9),[21] édition devenue peu à peu définitive, et à partir de laquelle les ‹Odes› deviendront matière à enseignement et à examen. Cette édition-commentaire et les « petites préfaces » coiffant chacun des poèmes[22] qu'elle comprend effaceront

20 ‹Analectes› 1.15 ; 13.5.

21 Le ‹Maoshi guxun zhuan› 毛詩故訓傳, ou ‹Mao zhuan› 毛傳. Il a été complété ensuite par quleues importants sous-commentaires.

22 La préface accompagnant le premier poème du recueil est appelée « Grande préface [*daxu* 大序] ». On notera qu'elle rejoint d'une certaine façon l'interprétation « performative » de l'adage confucéen que j'ai

de la mémoire collective les trois autres versions du texte que l'on connaissait encore au début de la dynastie Han et dont nous n'avons désormais que témoignages fragmentaires.[23] Très largement consultés jusqu'à aujourd'hui, la traduction et les commentaires lapidaires de Couvreur suivent encore cette ligne confucéenne orthodoxe, et ils le font avec raison en cela qu'ils souhaitent transmettre vers le public occidental la tradition chinoise dominante. Couvreur écrit :

> Cette traduction [...] a pour but de faire connaître l'enseignement donné dans les écoles. Elle est basée sur l'explication complète du ‹Cheu king› qui est entre les mains de tous les étudiants : ‹Le Cheu king pei tcheu› 詩經備旨, publié pour la première fois en 1763, renferme le commentaire de Tchou Hi 朱熹 et la paraphrase de Tcheou Cheng Me 鄒聖【1692年—1762】, surnommé Ou Kang 梧岡.
>
> Parmi les ouvrages consultés, deux méritent une mention spéciale. Ce sont le ‹Recueil d'explications traditionnelles sur le ‹Cheu king› 欽定詩經傳說彙纂, composé par ordre de K'ang hi 康熙 et publié sous le règne de son successeur en 1727, et le ‹Cheu king› de Mao Tch'ang 毛萇 annoté et expliqué, qui fait partie de la collection des treize livres classiques éditée par ordre de K'ien Ioung 乾隆 en 1747.
>
> Le ‹Cheu king› de K'ang hi donne d'abord le texte et les explications de Tchou Hi, puis les remarques de différents auteurs. Les compilateurs impériaux ajoutent souvent un appendice, et enfin l'exposé de leurs propres opinions, qu'ils ont soin d'appuyer, quand ils le peuvent, sur le commentaire Siu 序 attribué à Tzeu Hia 子夏, disciple de Confucius, et à Mao Tch'ang, lettré du deuxième siècle avant notre ère.
>
> Les idées de Tchou Hi y sont plus d'une fois combattues. Elles ne sont donc pas tellement imposées qu'il ne soit jamais permis de s'en écarter. Les divergences sur les points importants sont notées dans le ‹Cheu king pei tcheu› en tête des pages, avec le titre Jugement de la commission impériale, et mises sous les yeux de tous les maîtres et de leurs élèves, comme un supplément ou un correctif autorisé et en quelque sorte officiel.
>
> Le ‹Cheu king› de K'ien Ioung ne donne pas l'explication de Tchou Hi, mais celle de l'ancienne école, qui est souvent en désaccord avec la nouvelle. Outre le texte classique, il contient le commentaire SIU de Tzeu hia et de Mao Tch'ang, les explications Tsien de Tcheng K'ang Tch'eng 鄭康成 (127-200 après J. C.), la paraphrase Chou 疏 de K'oung Ing Ta 孔穎達, descendant de Confucius (574-648) beaucoup de citations tirées des écrits de Wang Siu 王秀, qui vivait vers l'an 240, et d'autres savants très anciens.

suggéré plus haut puisqu'il y est écrit que la poésie détient un pouvoir transformatif, tel celui du vent soufflant sur les herbes. L'interprétation du passage reste difficile, et l'accent porte sur la transformation morale effectuée par des paroles d'admonition, pour autant que ces dernières soient exprimées avec les propriétés requises.

23 Sur les traces mémorielles des versions alternatives des ‹Odes› dans la Chine médiévale, voir Martin Kern, Beyond the ‹Mao Odes›: Shijing Reception in Early Medieval China, dans : Journal of the American Oriental Society 127, N° 2, 2007, p. 131-142.

> Les lettrés de la dynastie actuelle ont aussi publié une volumineuse collection de commentaires sur les classiques. On y remarque une tendance très prononcée à contredire et à réfuter Tchou Hi.
> Malgré cette opposition persistante, le célèbre commentateur tient encore la première place dans les écoles, et pour cette raison, nous avons suivi son interprétation le plus fidèlement possible.[24]

Malgré les divergences entre commentateurs que relève Couvreur, les diverses interprétations qu'il consulte (et qui déterminent lourdement ses choix de traduction) sont toutes de nature, ou bien philosophico-moralisante, ou bien philologique, et, prises ensemble, elles ne quittent jamais le registre d'une lecture essentiellement analogique des poèmes. Dans le choix qu'il effectue, Couvreur reste étrangement actuel puisque son point de vue n'est pas sans rappeler le parti-pris choisi par des sinologues contemporains éminents : on ne saurait lire les ‹ Odes › en dehors de leurs commentateurs. L'intention est néanmoins différente : Couvreur fait preuve de conservatisme interprétatif et aussi politique ; Martin Kern et certains de ses épigones paraissent parfois soucieux de préserver l'intégrité du pré-carré sinologique et d'interdire au profane tout accès « « immédiat » à un texte chinois, quand même ce dernier serait de nature poétique.[25] Encore aujourd'hui, les ‹ Odes › restent enjeu de pouvoir.[26]

1.3 Zhu Xi : de l'auteur au lecteur

Dans le paragraphe cité à l'instant, Couvreur marque les divergences entre l'interprétation la plus traditionnelle (dont il souligne la continuité jusqu'à son époque) et celle livrée par le grand penseur confucéen Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), auteur d'une ‹ Collection de commentaires sur les Odes › (‹ Shi jizhuan › 詩集傳). Le prestige posthume de Zhu Xi aurait dû assurer à sa lecture des ‹ Odes › une autorité tout aussi incontestable qu'à celle réservée à ses interprétations des autres Classiques. D'où viennent donc l'écart et les réserves dont Couvreur se fait le témoin sans mentionner les raisons de cet état de fait ?

24 Couvreur (note 18), p. I.

25 Cette remarque ne retranche rien à l'immense érudition déployée par les chercheurs auxquels il est fait ici allusion. Outre l'étude mentionnée plus haut, voir les contributions suivantes de Martin Kern : « Xi shuai » 蟋蟀 (« Cricket ») and its Consequences : Issues in Early Chinese Poetry and Textual Studies, dans : Early China 42, 2019, p. 39-74 ; The ‹ Odes › in Excavated Manuscripts, dans : Text and Ritual in Early China, éd. par Martin Kern, Seattle 2005, p. 149-193 ; Excavated Manuscripts and Their Socratic Pleasures : Newly Discovered Challenges in Reading the « Airs of the States », dans : Asiatisches Studien/Études Asiatiques 61, N° 3, 2007, p. 775-793.

26 Précision suscitée par cette dernière remarque : dans cet article, je n'aborde pas l'utilisation faite des ‹ Odes › par les tentatives actuelles de reconstituer une variante ou une autre du confucianisme politique. On peut se référer aux enregistrements qu'on trouvera sur YouTube, par exemple : Chinese Confucian ritual 雅乐 song with « Shi Jing » text : « Nan Shan You Tai »《南山有台》, https://www.youtube.com/watch?v=hHe8RBHE8Pg, consulté le 6 août 2024.

L'interprétation offerte par le ‹ Mao zhuan › et ses continuateurs reconnaît le caractère « lascif » (*yin* 淫) de nombre des ‹ Airs des Royaumes › (*feng*), ce pour l'imputer non pas au poète mais au personnage historique auquel chacune de ces odes ferait allusion : le poète n'est donc pas le locuteur, il est celui qui, en prêtant une voix à un personnage, décerne indirectement un éloge ou (pour les textes à connotation lascive) un blâme – un *jugement* dans tous les cas. La version définitive du commentaire offert par Zhu Xi (version qu'il n'établit qu'au terme de long processus de réflexion) prend un tout autre parti : notre penseur isole un corpus d'« odes lascives » (*yinben zhi shi* 淫奔之詩) et reconnaît en leur expression les sentiments même du poète (« le poème dit le sentiment » *shi yan qing* 詩言情). Certaines odes auraient donc bien été écrites par des « personnes lascives [*yinbenzhe* 淫奔者] »… Ce constat oblige Zhu Xi à changer l'interprétation traditionnelle de l'adage confucéen déjà mentionné : le fragment « Rien d'oblique dans la pensée [*si wu xie* 思無邪] » (‹ Analectes › 2.2) ne désigne plus le principe qui aurait régi la sélection des poèmes par Confucius (toute ode choisie par le compilateur serait alors nécessairement morale), comme le voulait la tradition Mao. L'adage s'applique plutôt à l'intention du lecteur : même les odes de caractère lascif doivent être lues avec une intention droite. Si nombre des remarques ponctuelles émises par Zhu Xi (lecteur émérite s'il en est) furent intégrées par les commentaires ultérieurs, le principe énoncé à l'instant continua à susciter une gêne certaine, parce qu'il affectait le statut même du texte classique.[27] L'identification faite par Zhu Xi d'un corpus d'« odes lascives » n'allait s'imposer que vers l'époque du mouvement du 4 mai 1919.

Achim Mittag a très heureusement associé la révolution herméneutique opérée par Zhu Xi à la redécouverte de la dimension musicale des ‹ Odes › qui s'opère vers l'époque du même commentateur.[28] Les érudits d'alors tentaient de remonter jusqu'à la « musique ancienne [*gu yue* 古樂] » tout en étant conduits à constater et déplorer les très étroites limites de pareille entreprise. L'étude des ‹ Odes › au travers de leur histoire musicale conduisait à une « objectivation » du texte, envisagé uniquement au travers du « son (*sheng* 聲) » qui originairement le portait,[29] et ce même texte se trouvait alors radicalement séparé des leçons morales qu'il était censé comporter. L'exégèse des ‹ Odes › finissait donc par être divisée en deux courants s'ignorant l'un l'autre : lecture moralisante ; lecture objectivante. On peut comprendre l'apport de Zhu Xi comme une tentative de tirer les conséquences de la recherche historico-musicale de son époque tout en continuant à faire des ‹ Odes › un « classique », un vecteur d'édification – mais l'édification personnelle et sociale était désormais guidée par l'intention du lecteur et non pas par celle de l'auteur supposé.

27 Sur la réception du commentaire des ‹ Odes › par Zhu Xi, voir Zhao Junjun, Zhu Xi's (1130-1200) Studies of the Odes Revisited: The Early Reception of Shi jizhuan from the Twelfth to the Fifteenth Century, With a Focus on Zhu Xi's Concept of the « Lascivious Odes », thèse doctorale, Erlangen-Nürnberg 2022.

28 Achim Mittag, Change in Shijing Exegesis: Some Notes on the Rediscovery of the Musical Aspect of the ‹ Odes › in the Song Period, dans : T'oung Pao 79, N° 4/5, 1993, p. 197-224.

29 Dans pareille vision, originairement le texte accompagnait la musique, plutôt que la musique le texte.

2. Ritualité, performativité, oralité

Dans sa thèse de doctorat soutenue en 1920, Marcel Granet développa des questions radicalement différentes de celles qui agitaient les Lettrés chinois. Pour lui, les fonctionnaires-lettrés de la Chine ancienne avaient entrepris de moraliser à l'extrême des chants populaires entonnés lors des deux rassemblements annuels (printemps et automne) de communautés locales ou familiales vivant le reste du temps assez isolées les unes des autres,[30] et cela d'abord parce que ces rassemblements avaient un caractère rituel – mais d'un rituel peu conforme aux attentes des réformateurs attachés au renforcement de l'autorité et du décorum étatiques. De ce fait, la moralisation des ‹Odes› participait de celle du rituel dans son ensemble comme de l'affermissement d'une autorité régulatrice.[31] « Le ‹Che King› est devenu un livre scolaire et comme un manuel de morale à l'usage des jeunes gens ; les chansons d'amour elles-mêmes, à condition de ne pas les séparer de leur interprétation allégorique, contribuent à rendre la jeunesse vertueuse. »[32]

2.1 La poésie rituelle comme jeu efficace et vivifiant

En contraste, Granet choisit de traiter des ‹Odes› comme d'« un document propre à l'étude des croyances qui inspiraient l'ancien rituel saisonnier des Chinois ».[33] Au printemps, par le biais de la joute entre les sexes, « se restaurait l'Alliance qui unissait différents groupes locaux en une communauté traditionnelle ».[34] La lecture de ces poèmes nous convainc que les célébrants voient les rites dont les ‹Odes› sont partie prenante dotés d'une efficace. « Ils possèdent l'entière efficacité et la jeunesse sans cesse renaissante des jeux et des rites. [...] C'est cette danse et c'est ce chant qui, faisant tout ensemble s'accoupler les perdrix et, autant qu'il convient, grossir la crue saisonnière, réussiront à faire apparaître tous les signes du printemps. »[35] Pour faire usage d'un vocabulaire qui n'était pas celui de Granet, on dira que le rituel, par ce qu'il fait et par ce qu'il chante, est performatif.

Dans l'examen de la terminologie et des images déployées par des textes que les sinologues lisaient trop rapidement comme des tableautins de soûleries familières, Granet a su retrouver l'élan et les séquences du jeu sacré : « renverser les vases et les pots » fait partie du cérémonial des festins offerts aux Ancêtres ; l'expression « danser sans cesse et tituber » décrit exactement le comportement attendu de ceux que les esprits doivent saisir ; « se lever et se relayer » évoque la danse du relais et le vagabondage des âmes auquel elle introduit ; les « bonnets prêts à tomber » préparent le tournoiement obligé

30 Le travail de Granet portait principalement sur celles, parmi les ‹Odes›, qui témoignent de l'interaction entre garçons et filles lors de ces rassemblement saisonniers, préparatoire aux fiançailles.

31 Voir Marcel Granet, Fêtes et chansons anciennes de la Chine, Paris 1919, p. 6-7.

32 Ibid., p. 15.

33 Ibid., p. 7.

34 Ibid., p. 9.

35 Marcel Granet, La Pensée chinoise, Paris 1999 [1934], p. 57-58.

des chevelures libérées au cours du rituel ; et « la danse sans fin en tourbillon » évoque les mouvements du danseur qui mime le fait d'être emporté par le vent. Les formules traditionnelles offrent au fond le modèle réduit de cet autre modèle réduit que se doit d'être le rite festif :[36] comme dans une construction en abîme, le poème est le modèle réduit de la fête, elle-même modèle réduit de la réalité (indissociablement sociale et naturelle) à laquelle la communauté doit se conformer et dont elle doit en même temps activer le cycle par l'efficace de la fête qu'enchâsse celle du poème.

Ce que M. Granet appelle « la fête » assure donc à la fois le renouvellement du monde naturel et celui de l'univers social. En même temps, la présence en son intérieur du chant-poème la ritualise. L'ode contribue au renouvellement des univers naturels et sociaux mais aussi au déroulement heureux des festivités, ce par la description qu'elle en offre et qui la codifie. La nature, commente encore Marcel Granet, prépare des « jeux vivifiants. On s'entraîne à la vie paradisiaque en imitant les ébats des animaux. Pour se sanctifier il faut d'abord s'abêtir ».[37] De même que les sorciers dansent pour entrer en extase, les Saints enseignent « en sautillant à la manière des moineaux tout en se tapant sur les fesses ».[38] Les jeux du corps que l'imitation des mouvements des animaux inspire (et les évocations des animaux – oiseaux, ours, singes – sont légion dans les ‹ Odes ›) sont source d'assouplissement, de libération, de circulation intérieure des principes vitaux. Le jeu que les ‹ Odes › célèbrent et dans lequel elles trouvent leur vrai statut est processus d'apprentissage physico-psychique par lequel l'homme puise et comprend sa vie à la source et à l'aune des cycles naturels qui la renouvellent perpétuellement.

2.2 L'art de transcrire la chanson, entre oralité et écriture

Edward Shaughnessy constate, pour le déplorer, que nombre de sinologues contemporains (C. Harbsmeier, D. Knechtges, N. Nylan, S. Owen ...) suivent Marcel Granet lorsqu'ils voient dans les ‹ Odes › le produit d'une « littérature orale ». Or, poursuit Shaughnessy, pareille lecture est historiquement connotée : M. Granet tira son inspiration de l'étude de Jean Paulhan sur la poésie populaire malgache, laquelle eut à l'époque un très grand retentissement.[39] Bien entendu, ces mêmes sinologues varient quant à l'appréciation des transformations subies par les ‹ Odes › lors d'un processus éditorial multiséculaire. Il me semble que Shaughnessy émet une critique valide mais de portée limitée quant à ses conséquences lorsqu'il estime que M. Granet a trop accordé aux thèses d'une école de littérature orale alors encore en gestation. En même temps, je suis Shaughnessy sans restriction lorsqu'il montre la précocité du rôle joué par l'écrit dans l'élaboration des ‹ Odes ›. Du reste, le rôle conféré à l'écrit n'est pas exclusif : Shaugh-

36 Voir ibid., p. 60-61.

37 Ibid., p. 419.

38 Ibid., intégrant des citations du ‹ Zhuangzi ›.

39 Voir Edward Shaughnessy, The Origin and Development of Western Sinologists' Theories of the Oral-Formulaic Nature of the Classic of Poetry, dans : Bulletin of the Jao Tsung-I Academy of Sinology / Rao Zongyi guoxue yuan yuankan 饒宗頤 國學院院刊, 2016, N° 3, p. 133-148.

nessy maintient la thèse d'une naissance d'au moins plusieurs des ensembles composant les ‹ Odes › en contexte d'oralité. Il appuie sa démonstration (et suggère incidemment que le corpus a peut-être été fixé à une date plus ancienne qu'on n'osait encore récemment l'imaginer) sur l'analyse comparée des textes poétiques excavés ces cinquante dernières années, et surtout les vingt ou trente dernières.[40] Redisons-le pourtant : l'intuition centrale de M. Granet est pour partie indépendante de ces débats autour de l'oralité. Elle porte très précisément sur la performativité des ‹ Odes › en contexte rituel.

Notons encore la qualité remarquable des traductions offertes par Granet, fidèles dans l'esprit et le plus souvent dans la lettre à l'original tout en s'inspirant largement du style des vieilles chansons françaises telles que les célébrait Nerval. Ainsi, Granet traduit :

C'est la pie qui a fait un nid :
Ce sont ramiers qui logent là !
Cette fille qui se marie,
Avec cent chars accueillez-la !

C'est la pie qui a fait un nid :
Ce sont ramiers qui gîtent là !
Cette fille qui se marie,
Avec cent chars escortez-la !

C'est la pie qui a fait un nid :
Ce sont ramiers plein ce nid-là !
Cette fille qui se marie,
De cent chars d'honneur comblez-la ![41]

維鵲有巢、維鳩居之。
之子于歸、百兩御之。

維鵲有巢、維鳩方之。
之子于歸、百兩將之。

維鵲有巢、維鳩盈之。
之子于歸、百兩成之。
(Ode 12 [‹ Que chao › 鵲巢])

Les variantes verbales introduites par Granet d'un couplet à l'autre suivent exactement celles que l'on trouve dans le chinois. La traduction par « combler » est particulièrement heureuse, rendant bien l'idée d'accomplissement offerte par le verbe final (*cheng* 成). La traduction de Couvreur, bien plus lourde, pourrait apparaître plus exacte en introduisant un singulier pour le caractère *jiu* 鳩 (que Granet traduit « ramier » et Couvreur « tour-

40 Voir Edward Shaughnessy, Unearthed Documents and the Question of the Oral versus Written Nature of the Classic of Poetry, dans : Harvard Journal of Asiatic Studies 75, 2015, N° 2, p. 331-375.

41 Granet (note 31), p. 37.

terelle ») : le nid préparée par la pie est occupé par la tourterelle, c'est-à-dire par la jeune princesse dont on célèbre les noces. Couvreur traduit : « La pie a fait son nid ; la tourterelle le remplit de sa progéniture. » La progéniture de la tourterelle va vite combler le nid encore vide – c'est ce qu'annoncerait la dernière strophe si l'on suit cette interprétation. Néanmoins, Granet a des raisons convaincantes de préférer le pluriel : tout d'abord, la princesse vient avec de nombreuses servantes, à tel point que l'édition de Mao Chang explique que la maison est pleine non pas de la progéniture annoncée mais des suivantes amenées par l'épousée. Et surtout, Granet, fort de ses recherches sur la féodalité chinoise, introduit la note suivante : « Un seigneur épousait en un seul mariage neuf filles de même nom de famille, savoir : une sœur cousine cadette de l'épouse principale et une de ses nièces (fille d'une génération inférieure) plus deux autres groupes de trois femmes de même composition choisies dans deux autres seigneuries mais portant le même nom. »[42] Ce que nous perdons en romantisme, nous le gagnons en information historique … et la vision devient même remarquablement fourmillante.

3. Un document d'anthropologie religieuse

3.1 Lecture sociologique des ‹ Odes ›

Revenons aux prémisses même de l'approche développée par Granet : son approche de la « fête » et des rites qui l'accompagnent se veut rigoureusement sociologique, et elle suit de fait les théories durkheimiennes avec une grande fidélité. Au fond, dans les ‹ Odes › Granet trouve de quoi confirmer les analyses des *Formes élémentaires de la vie religieuse*, non plus à partir d'un matériau australien mais chinois :[43] le temps et l'espace ne sont pas des catégories a priori, elles sont concrètes, situées, expérientielles ; la distinction entre temps, espaces, objets qui sont « sacrés » et leurs correspondants « profanes » fondent le fait social même ; il est possible de repérer les régularités et limites qui déterminent l'autonomie et la subsistance des temps et territoires sacrés (« fête » tenues dans des « lieux saints », Granet s'employant à tracer l'évolution des unes et des autres) ; les rassemblements périodiques dans des « lieux saints » (tenus deux fois par an en Chine ancienne) sont marqués par une exubérance soudaine des relations sociales (et, ajoute Granet, de l'activité sexuelle), laquelle contraste avec l'isolement que connaissent les micro-communautés (familles élargies) le reste de l'année.

Encore que Granet ne note pas le fait, il détient peut-être là aussi la clé de la réinterprétation systématique de ces documents opérée par les Lettrés : s'il faut à tout prix préserver le souvenir des générations passées, il faut aussi dissimuler les origines conjointes de la sacralité et du fait social, justement parce qu'il s'agit de préserver le mystère qui les entoure. Nous serions alors au-delà d'une simple entreprise de moralisation ; elle aurait à voir avec l'assise du pouvoir et son aura.

42 Ibid., p. 37-38.

43 Son ami Marcel Mauss esquissera le même travail, sur un matériau ethnographique et non pas littéraire, pour les Eskimos par exemple : Les Esquimo, dans : L'Année sociologique 7, 1904, p. 225-230.

3.2 L'espace des mythes fondateurs

On peut lire les ‹Odes› comme un document d'histoire sociale et religieuse sans partager toutes les options défendues par Granet ni s'engager dans une entreprise aussi systématique que le fut la sienne. Pour beaucoup d'historiens de la religion chinoise, l'intérêt essentiel est ailleurs : l'ancrage rituel du recueil lui permet de porter la mémoire de figures mythologiques et d'arrangements symboliques largement effacés par ailleurs, tant la tradition lettrée préfèrera (comme ce fut le cas également à Rome) les enseignements de l'histoire à ceux dispensés par le mythe. Ainsi de Houji 后稷 (le « Seigneur Millet ») dont l'Ode 245 (‹Sheng min› 生民) narre les hauts faits : il est né d'une vierge-mère, laquelle avait marché dans les pas d'un géant pour ne pas rester sans enfant ; très tôt, il plante des graines « selon la Voie », et « ses épis étaient lourds, très lourds ; son chanvre et son blé poussaient dru ; les tiges des calebasses étaient remplies de fruits. [...] Il fit descendre des céréales, bénit le millet noir et le millet noir à double grain, la graine germée de millet rose et la blanche. Le millet noir et le millet à double grain se répandirent partout, et il moissonna moult acres. » L'abondance résulta de ce que Houji « inaugura le sacrifice » dont l'observance est continuée par le peuple jusqu'à l'époque où l'Ode se chantait :

> Comment se font nos offrandes [*si* 祀] ? Ceux-ci écorcent le millet sous le pilon, ceux-là le retirent du mortier. Les uns le vannent ; les autres foulent les épis. On le lave avec bruit, et on le fait cuire à la vapeur. Alors on consulte, puis on se purifie. On mélange l'armoise et la graisse ; on offre un bouc aux esprits des chemins. On fait cuire la viande, on la fait rôtir, afin que l'année suivante soit prospère.[44]
>
> 誕我祀如何。
> 或舂或揄、或簸或蹂。
> 釋之叟叟、烝之浮浮。
> 載謀載惟、取蕭祭脂、取羝以軷。
> 載燔載烈、以興嗣歲。

Bien après le temps de la composition de cette ode, l'historien Sima Qian revisite le rôle de Houji, le présentant comme un bon ministre de l'agriculture plutôt que comme un héros culturel : l'Empereur Shun lui avait conféré le titre de « Maître de l'Agriculture », et donné instruction de « planter les semis en égale mesure à travers les cent vallées »[45] ... Le travail de réécriture du mythe effectué par Sima Qian est parallèle à l'entreprise de moralisation du rituel menée par les Lettrés commentateurs des ‹Odes›.

44 Traduction Couvreur (note 18), p. 352. (Le résumé qui précède s'inspire de la même traduction, p. 347-353.)

45 Shiji (Mémoires historiques), « Annales des Zhou », 4-12b.

3.3 La faisane et le vent

Pour évoquer un autre aspect du matériau dont les ‹Odes› transmettent témoignage : c'est M. Granet – lui encore – qui va utiliser les références puisées dans les ‹Odes› pour disséquer le rôle joué par le faisan dans la mythologie chinoise, dans une reconstruction trop complexe pour que je la retrace ici.[46] Signalons simplement le fait suivant :

L'association fermement établie entre le faisan et les énergies montantes du printemps trouve ses expressions les plus vivaces dans notre recueil : l'ode 34 « ‹Pao you ku ye› 匏有苦葉 (Les feuilles de la courge sont [encore] amères) » met en scène une poule faisane qui, à la saison des crues, s'égosille à appeler son compagnon :

C'est la crue au gué où l'eau monte !
c'est l'appel des perdrix criant !
L'eau monte et l'essieu ne s'y mouille !
perdrix crie, son mâle appelant !
(Trad. Granet, note 31, p.102.)

有瀰濟盈、
有鷕雉鳴。
濟盈不濡軌、
雉鳴求起牡。

Le poème est ainsi associé à un terme du calendrier, celui de la saison des crues du printemps, où le principe yang se réveille. Effectivement, c'est la poule faisane, et non son homologue mâle, qui initie le chant amoureux, l'observation du fait pouvant expliquer que la Chine ancienne voyait en la faisane la représentante privilégiée de l'espèce. Corrélativement, lors des fêtes du Printemps et de l'Automne (on a vu que Granet a fait de ces fêtes le Sitz in Leben dans lequel les ‹Odes› étaient interprétées), ce sont les jeunes filles qui initiaient les couplets d'amour chantés en chœurs alternés : par son débordement, le yin appelle le déferlement réciproque et correcteur du yang. Partant de ce constat, M. Granet remonte une chaîne de mythèmes : lorsque les faisans chantaient au printemps ils étaient dits produire avec leurs ailes des sons semblables à des battements de tambour – et le tambour est par nature associé à la danse. La « danse du tambour » propre au faisan appelait alors le tonnerre qui vient au printemps. Cela renforce l'association du faisan avec le feu. Granet intègre alors dans la chaîne des mythes les histoires entrées sur Yu le grand (*Da Yu* 大禹), le dompteur du Déluge, dont la danse rituelle (*yubu* 禹步) appelle précisément le tonnerre. Dans le cas du faisan comme dans celui de Yu le Grand, un débordement d'eau (la saison des inondations au printemps / le Grand Déluge) doit être équilibré par l'irruption du feu et du tonnerre. « Ce vainqueur des Eaux Débordées [Yu le Grand] avait su se rendre maître du Tonnerre. Il était devenu le maître du Tonnerre en dansant aux saisons propices les danses néces-

46 Pour de plus amples développements, voir mon article : Confucius and the Hen-Pheasant: The Enigma at the Center of the ‹Analects›, dans : Dao, 2023, N° 3, p. 351-377.

saires pour assurer à la Nature un cours régulier. Qu'il dansât, muni d'un tambour, la danse de l'ours [...], ou que [...] comme un faisan, il sautillât battant le tambour avec ses ailes, Yu le Grand réussissait à produire une espèce de roulement sourd et discontinu.»[47] Pour reconstituer la chaîne des mythèmes que la tradition confucéenne a contribué à effacer, la lecture des ‹Odes› s'associe à celle de textes qui sont essentiellement narratifs.

On engrange des observations de nature semblable lorsqu'on s'arrête sur l'imagerie du vent dans les ‹Odes›:[48] la plupart des références parlent du vent comme d'un danger, elles l'associent aux désastres météorologiques, et, de ce fait, à la tristesse, la pesanteur. On peut distinguer en plusieurs des poèmes qui développent ce thème les traces de rituels bien documentés, destinés à apaiser les bourrasques (rites *ningfeng* 寧風). Ainsi l'Ode 199 («Quel est donc cet homme?» ‹Herensi› 何人斯), tout en évoquant la mésentente entre deux anciens amis, comporte vers sa fin la mention du sacrifice traditionnel de trois animaux (chien, porc et coq) utilisé en pareilles occasions. Bien moins nombreuses sont les références aux vents propices, auxquels le souverain faisait appel lors des rituels *difeng* 禘風 pour invoquer la grâce de riches récoltes. On en trouve trace, par exemple, dans la très courte ode *Tuoxi* 蘀兮 (85): rythmée par des répétitions de facture rituelle, elle parle du vent qui balaye au loin les feuilles mortes et elle appelle les responsables du chant rituel à entonner ce dernier, que le chœur puisse le reprendre: «Allons messieurs! allons messieurs! / Chantez! et puis nous après vous!»[49] Il faut du reste nuancer l'interprétation un peu hardie que (dans l'article cité à l'instant) Cai et Yeung offrent de l'imagerie du vent dans les ‹Odes›: à lire les poèmes de près, il est difficile de décider si la narration dissimule un chant rituel, ou bien si l'ethos rituel soutient et inspire une courte trame narrative autonome. Mais c'est là après tout une autre façon d'apprécier la ritualité intrinsèque des ‹Odes›, leur ancrage dans un monde où les rites scandent l'existence et sont perçus comme nécessaires à son ordonnance.

3.4 Interroger le Ciel: les griefs du Je

Pour l'historien de la religiosité chinoise, un autre point revêt grande importance: les ‹Odes› témoignent abondamment du caractère *suprême*, *moral* et *personnel* du Ciel (*Tian* 天), la divinité évoquée et invoquée tout au long de leur parcours.[50] On l'évoquer parfois pour adresser une admonition à un tiers:

47 Marcel Granet, Danses et légendes de la Chine ancienne, Paris 1994 [1926], p. 234.

48 Voir Chao Cai et Siu Kwai Yeung, Wind Imagery in Shijing: Sacrificing to the Wind God in Early China, dans: Religions 14, 2023, p. 102.

49 Traduction Granet (note 31), p. 43.

50 Le ‹Shijing› est ici en parfait accord avec le ‹Classique des Documents›, tout en donnant à la relation entre le Ciel et l'humanité un caractère plus vivant, plus dramatique encore.

Le Ciel éclaire, conduit le peuple comme la flûte se joint au sifflet,
La pièce de monnaie s'ajoute à une autre, l'acceptation suit la requête. [...]
Le Ciel auguste est vigilant, vous suit partout où vous allez.
Le Ciel auguste est clairvoyant, il connaît vos dérèglements.
(Ode 254 [‹Ban› 板].)

天之牖民、如壎如篪。
如璋如圭、如取如攜。[...]
昊天曰明、及爾出王。
昊天曰旦、及爾游衍。

En même temps, ses décrets, manifestés par les événements qui sortent de l'ordinaire, sont parfois reçus avec des questions et des plaintes teintées d'une incompréhension à laquelle nulle réponse ne semble pouvoir être apportée :

Ciel auguste et inaccessible, que nous appelons Père et Mère (*fumu* 父母),
Que sans crime ni faute, je doive subir pareilles calamités !
Ciel auguste, vous êtes par trop terrible, Je m'examine sans trouver de crime ;
Ciel auguste, vos sévérités débordent. Je m'examine et ne trouve pas de faute.
(*Ode* 198 [‹Qiao yan› 巧言].)

悠悠昊天、曰父母且。
無罪無辜、亂如此憮。
昊天已威、予慎無罪。
昊天泰憮、予慎無辜。

Même thème dans l'hymne ‹Yunhan› 雲漢 (258) dans laquelle (selon l'interprétation traditionnelle) le roi Xuan 宣 (827-782 AEC), confronté à une sècheresse dévastatrice, se déclare à bout d'expédients : il a offert ses sceptres et ses anneaux de jade, a procédé aux sacrifices en temps voulu, mais le Ciel et les ancêtres n'écoutent pas ses supplications. Il se dispose à offrir son propre corps en holocauste – et son corps, du reste, est déjà dévoré par la sècheresse à l'instar des terres dévastées ... L'hymne s'achève sur la figure du roi les yeux obstinément tournés vers un Ciel qui reste muet. La figure sacrificielle associée à la royauté chinoise antique trouve ici une expression saisissante.

Plus largement, dans les voix qui s'expriment au travers des ‹Odes› on trouve tout à la fois l'expression d'un collectif, une polyphonie de sentiments, d'émotions, d'interrogations., et l'apparition fragmentée d'un *Je* questionnant. C'est en la double émergence dont les ‹Odes› sont le champ que se trouve le point de départ de la poétique chinoise ultérieure : la complexité (parfois même l'ambiguïté) des sentiments qui affleurent, d'un côté ; le balancement entre identité collective et personnelle (l'une et l'autre en recherche de leur pleine expression), de l'autre côté. Ce constat éclaire le Fragment 17.9 des ‹Analectes›, lu plus haut : parce qu'elles nous « éveillent [*xing*] », les ‹Odes› nous apprennent à « exprimer nos griefs (*yuan* 怨) ». Le caractère *yuan* est également rapporté aux ‹Odes› dans un passage du ‹Mencius› (ou ‹Mengzi› 孟子) : Mencius est engagé dans une dispute sur le sens de l'ode 197 (‹Xiao bian› 小弁), censée décrire la tristesse et le ressentiment d'un fils de souverain que son père a déshérité, et notre auteur justifie ainsi le grief (*yuan*) exprimé par le fils:

> Supposons qu'un homme de Yue tende l'arc pour me tirer dessus, je pourrais arguer avec lui en gardant le sourire, et ce pour la seule raison que cet homme n'a aucun lien de parenté avec moi. Mais si mon propre frère tend l'arc pour m'abattre, alors je l'implorerai en pleurant et en criant, et ce pour la seule raison qu'il est si proche de moi. Le « ressentiment » [*yuan* 怨] ressenti dans l'ode [dont nous discutons] [trouve son origine dans] le « sentiment entre proches » [*qinqin* 親親]. Les « sentiments entre les proches », c'est le *ren* 仁 [l'empathie].
> 越人關弓而射之，則己談笑而道之；無他，疏之也。其兄關弓而射之，則己垂涕泣而道之；無他，戚之也。小弁之怨，親親也。親親，仁也。
> (‹Mencius› 6B.23)

En élargissant un peu la leçon, lisons ainsi ce paragraphe : le grief ressenti envers le Ciel ne peut être exprimé que parce que le locuteur ressent être en proximité avec lui. Il en va de même lorsque sont évoquées les relations entre frères (comme c'est le cas ici), entre fils et père, ou bien encore entre époux (cette dernière relation souvent évoquée dans les ‹Odes›). « Le poème dit le sentiment » (Zhu Xi). L'art de faire sortir ses griefs, l'art de faire surgir toute la panoplie des sentiments dans leur entremêlement est inséparable du progressif surgissement d'un *Je* inséré dans un réseau de relations qui le définit comme *sujet* (même s'il se dit souvent sujet opprimé), un *Je* qui désormais va prendre en charge la déclamation poétique.

4. L'établissement d'une norme esthétique

Les lettrés chinois ont identifié dans les ‹Odes› la présence de « six principes », faisant ainsi de la distinction entre airs populaires (*feng*), odes de cour (*ya*) et hymnes sacrificielles (*song*), d'un côté, et de celle entre narration (*fu*), analogie (*bi*) et « évocation » (*xing*), de l'autre, des catégories régulatrices qu'il fallait considérer dans leur ensemble.[51]

Ils ont notamment porté leur attention sur le couple sémantique *bi* et *xing,* les deux termes étant définis l'un par rapport à l'autre. *Bi* correspond donc à l'analogie, à la comparaison direct (« un vêtement de chanvre immaculé comme la neige » [ode 150 ‹Fuyou› 蜉蝣]). *Xing*, littéralement, c'est « l'éveil », et, par extension, le dévoilement du sentiment qui habite le locuteur au travers de l'évocation d'éléments naturels. Dans le ‹Shijing› pour le moins, le procédé *xing* est préférentiellement utilisé dans les tous premiers vers du poème.[52] Ainsi, nous noterons plus bas que l'ode 9 (‹Hanguang› 漢廣) s'ouvre sur la mention d'arbres ébranchés, et par là dépourvus d'ombrage. Ces arbres n'entretiennent pas une relation analogique avec les jeunes filles dont la vertu décourage les sollicitations des jeunes gens, jeunes filles qui apparaissent aux vers suivant. Mais l'impossibilité de trouver repos au bas de ces arbres sans ramures éveille l'idée d'un désir que l'attitude des jeunes filles semble devoir laisser inassouvi.

51 Que les genres littéraires et les catégories rhétoriques aient été ainsi confondus dans les « six principes », n'a pas été sans troubler les historiens de la littérature, tant en Chine qu'en Occident.

52 Voir François Cheng, Bi 比 et xing 兴, dans : Cahiers de linguistique – Asie orientale 6, 1979, p. 63-74.

4.1 Le cœur de la littérature

Le ‹Wenxin diaolong› 文心雕龍, écrit vers 501, est un traité fondateur de la rhétorique chinoise. On peut traduire son titre énigmatique par une phrase complète : *L'esprit littéraire sculpte des dragons.*[53] En « sculptant » lui-même cette expression saisissant, Liu Xie 劉勰 (env. 465-522) attire l'attention sur le « squelette » (*gu* 骨) à partir duquel peut se sculpter un texte fidèle aux normes des classiques : si le squelette fait défaut, le style (*feng* 風) de la composition ne saurait émerger.

> La langue dépend d'une ossature pour sa subsistance, comme l'anatomie humaine est soutenue par le squelette. [...] Si vous coulez et moulez votre travail sur le modèle des classiques, si vous vous élevez et déployez selon les techniques des Maîtres et des Historiens, si vous explorez et faîtes resplendir émotions et transformations[54] [en restant] toujours attentif à la structure de votre composition, alors il vous sera possible de proposer de nouvelles inventions, de peindre ou de sculpter des icônes verbales d'une grande ingéniosité. Comprendre les cadres de base vous permettra d'être inventif sans être chaotique ; mettre en lumière les transformations vous permettra de rendre votre style frappant sans devenir grotesque. Les formes des compositions littéraires sont constantes, les transformations qu'elles permettent sont innombrables.[55]
>
> 辭之待骨，如體之樹骸。[...] 若夫熔鑄經典之範，翔集子史之術，洞曉情變，曲昭文體，然後能孚甲新意，雕畫奇辭。昭體，故意新而不亂，曉變，故辭奇而不黷。[...] 夫設文之體有常，變文之數無方。

Liu Xie consacre le Chapitre trois de son traité aux Cinq Classiques, « massives cloches d'or » dont la résonnance est bien supérieure à celle des sons de grelot émis par les écrits d'auteurs décadents.[56] Ces textes modèlent tout à la fois la nature humaine et

53 Il s'agit d'une approximation. En premier lieu, il faudrait traduire « le cœur-esprit ». Surtout, l'adjectif ici employé (*wen* 文) est un substantif auquel Liu Xie accorde un statut très particulier : le *wen* (l'expression littéraire, la lettre, les Lettres) est l'expression la plus aboutie du pouvoir créateur de la Voie qui régit l'univers. Comme les rayures noires et jaunes du tigre parlent d'un principe d'alternance cosmique, ainsi la littérature parle du monde et du coeur humain, procédant au travers d'un dosage réfléchi des régularités et des particularités – mais le *wen* s'élève à des hauteurs plus élevées que celles trouvées dans l'ordre de la nature, parce que son travail est conscient, qu'il est propre à l'humanité située entre Ciel et Terre.

54 Les « transformations » (*bian* 變) correspondent au passage incessant d'un état des choses à un autre. En mettant en lumière les transformations, l'écrivain dévoile tant l'impermanence des choses que leur solidarité ultime dans le Un.

55 ‹Wenxin diaolong›, ch.28 et début du ch.29. Texte original : Wang, Zhibin 王志彬, éd., 文心雕龍 (*Wenxin diaolong*), Beijing 2012, p. 339, 343, 348.

56 Je résume ici les développements de Liu Xie pertinent pour notre sujet sans en offrir des citations développées. Les chapitres du ‹Wenxin dialolong› sont très courts, et mes résumés allusifs peuvent être vérifiés sur les traductions occidentales suivantes, (dont il vaut mieux comparer les leçons offertes, chacune possédant ses limites) : Li Zhaochu, Wenxin Diaolong: Das literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen, Bochum 2007 ; Vincent Shih Yu-chung, Literary Mind and the Carving of Dragons, New York 1959 ; Siu-kit Wong, Alan Chung-hang Lo et Kwong-tai Lam, The Book of Literary Design, Hong Kong 1999.

l'expression littéraire. Lorsqu'il en vient aux ‹Odes›, Liu retient plusieurs traits : la difficulté d'interpréter ces textes ; la place qu'y occupe le procédé rhétorique *xing* ; la richesse comme la variété du langage ; et surtout un art d'exprimer l'émotion « qui touche jusqu'aux profondeurs du cœur ». Plus loin (ch. 6), reprenant des formules traditionnelles,[57] Liu définit le poème comme « la parole du vouloir [*shi yan zhi* 詩言志] », parole que va prolonger le passage au chant, lequel confère à la précédente toute son ampleur. Comme ses prédécesseurs il accorde une importance particulière au procédé *xing*, par lequel « un petit objet ouvre à une catégorie plus vaste » (ch. 36). Enfin, Liu Xie loue la retenue et la brièveté des descriptions offertes par le ‹Shijing› au regard de l'excessive luxuriance de nombres des poèmes des époques ultérieurs (ch. 46). C'est l'ensemble de ces caractéristiques qui font des ‹Odes› la norme à partir de laquelle la création poétique peut s'épanouir, stimulée et régulée tout à la fois par son modèle.

4.2 Chénier et les ‹Odes›

Jin Lu a attié l'attention sur le goût manifesté par André Chénier (1762-1794) pour les odes du ‹Shijing› qu'il avait pu lire.[58] Il les connaissait par la traduction partielle livrée par le jésuite Pierre-Martial Cibot (1727-1780) publiée au fil des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des Chinois* (Paris/Nyon, 1776-1814, 17 volumes). La traduction de Cibot, par ailleurs excellent sinologue, est souvent embarrassée, voire fautive par endroits. Cibot reconnait lui-même le « ridicule » de l'expression lorsqu'il écrit « la peau de son visage [est] comme la surface de la graisse fondue,[59] son col comme le ver blanc qui se forme dans le bois » tout en implorant son lecteur de bien vouloir tenir compte du décalage culturel qu'il faut ici surmonter. Pareilles notations non seulement ne troublent pas Chénier mais elles déclenchent son enthousiasme : il voit partout les traces d'une « naïveté » qu'il dit à plusieurs reprises être « sublime » ou « admirable » : « un sentiment noble n'est sublime que par naïveté ; un sentiment tendre, c'est par la naïveté qu'il vous remplit les yeux de larmes ; la naïveté d'une plainte la rend déchirante et

57 Celles d'abord prêtées à l'Empereur Shun par le « Canon de Shun (*Shun dian* 舜典) » dans le ‹Classique des Documents›. Le rapprochement entre « poème (*shi*) » et « vouloir (*zhi*) » est repris par le Commentaire Mao et par le ‹Shuowen jiezi›. On le trouve aussi dans le ‹Kongzi shilun›, un texte que nous analyserons en 6.2.

58 Jin Lu, Du goût de Chénier pour la poésie chinoise : essai sur son esthétique, dans : Tangence 68, 2002, p. 103-119.

59 Avec une erreur relevée par Couvreur et Jin Lu : il s'agit en fait de « graisse figée ». La comparaison se trouve dans l'ode 57 (‹Shuoren› 碩人), texte de grande importance puisque c'est à sa lecture que Confucius et Zixia concluent que le rituel travaille à partir du naturel (voir plus haut). Malgré l'admiration que suscite toujours son écriture, l'hymne n'est pas forcément très accessible au lecteur chinois d'aujourd'hui. Les références qui lui sont faites sont souvent accompagnées par une insistance sur le contraste entre les apprêts cosmétiques de la femme ainsi célébrée et le naturel de son sourire, ce dernier dévoilant sa véritable beauté – lecture qui ne correspond pas vraiment à la lettre de l'ode.

nous fait souffrir à l'entendre, et souffrir avec délices lorsque nous pouvons l'apaiser. C'est donc la naïveté seule qui produit en nous des émotions vives, profondes et rapides. »[60]

Par bien des côtés, la lecture de Chénier rejoint, sans qu'il s'en doute, celle des commentateurs chinois : c'est bien un répertoire de « sentiments [*qing* 情] » que les ‹ Odes › sont considérées déployer, et l'admiration qu'elles suscitent tient à la façon dont elles associent authenticité et mesure, caractère allusif et passion véritable. On peut goûter là la naissance d'un langage qui tout à la fois éveille et élève le cœur, exalte et contrôle le sentir. Tous traits que Chénier approxime par le terme de « naïveté ».

5. *La rhétorique structurelle des ‹ Odes ›*

5.1 Texte et corporéité

L'éthos rituel dont témoignent les ‹ Odes › explique sans doute pour partie la fermeté de leur composition : pour que le texte atteigne sa pleine efficacité, sa structure et son rythme doit être solidement établis. Au fil du temps, les schémas relativement simples qu'on trouve dans les ‹ Odes › vont être élargis et complexifiés : des textes de natures diverses, bien plus longs que le sont les poèmes que nous lisons ici, développeront des schémas infra-textuels sophistiqués. Ces schémas garantissent l'efficacité du texte, sa conformité à la réalité qu'il veut préserver ou renouveler. Dans cette perspective, j'insisterais moins sur le processus de dé-ritualisation que la poésie chinoise aurait subi (ainsi que le fait Martin Kern)[61] que sur *un transfert de la performativité du domaine des chants rituels exécutés à celui d'écrits de plein droit, écrits qui sont produits sur le modèle des configurations cosmiques dont ils entendent rendre compte.*

Cette observation nous transporte du contenu des ‹ Odes › à ses formes et structures. Pour illustrer ce passage, j'examinerai ici un travail de recherche dont le style et l'époque semblent aujourd'hui lointains. Tchang Tcheng-ming [Zhang Zhengming 張正明], dit Beda Tsang (1905-1951), fait de l'étude du parallélisme chinois le sujet des deux thèses de doctorat qu'il présente à l'université de Paris en 1936-1937. Influencé par son confrère jésuite Marcel Jousse, il met d'abord en relation les principes graphiques régissant l'écriture chinoise avec l'organisation corporelle humaine.[62] Tout au long de son ouvrage, il tente de retrouver « par la projection graphique dans l'espace, les gestes vivants qui doivent danser dans le temps ».[63]

60 André Chénier, Œuvres complètes, édition de Gérard Walter, Paris 1958, p. 681.

61 Martin Kern, Bronze inscriptions, the ‹ Shangshu ›, and the ‹ Shijing ›: The Evolution of the Ancestral Sacrifice during the Western Zhou, dans : Early Chinese Religion, Part One: Shang Through Han (1250 BC to 220 AD), éd. par John Lagerwey et Marc Kalinowski, Leiden 2009, p. 143-200.

62 Tcheng-Ming Tchang, L'Écriture chinoise et le Geste humain. Essai sur la formation de l'écriture chinoise, Shanghai, Paris 1937.

63 Ibid., p. 3-4.

> Entre [l'écriture et le geste] existe un véritable parallélisme. Aux gestes qui miment fidèlement les réalités sensibles, non seulement pour les décrire ou les indiquer, mais aussi pour s'élever à la représentation abstraite, correspondent les caractères chinois qui cherchent non seulement à représenter, par des procédés descriptifs et indicatifs, les réalités sensibles avec détails et précision, mais encore à exprimer les idées les plus abstraites, à travers ces représentations concrètes. [...] Le style chinois, étant en prolongement de la constitution gestuelle des caractères, pourra être expliqué par le mécanisme humain de la gesticulation significative ; son parallélisme par le balancement gestuel, son formalisme par le cliché gestuel, son aspect rythmique et l'importance de celui-ci dans certains genres littéraires par son aspect visuel. (Tchang, note 62, p.192, 195-196.)

Tout naturellement, les recherches de Tchang s'étendent vers le ‹ Classique des Odes ›, où, écrit-il, se trouve « le parallélisme à l'état spontané ».[64] Dans les ‹ Odes ›, les parallélismes numériques, phonétiques et sémantiques s'associent à des degrés divers et selon des modalités variées. Une fois les correspondances mot à mot établies, « nous avons ainsi des lois qui s'appliquent, avec les réserves nécessaires, à des unités plus grandes, et qui permettent d'établir avec plus de rigueur et plus de sûreté la correspondance parallélique de ces unités supérieures[65]. »

5.2 Trois parallélismes

Dans le ‹ Classique des Odes ›, le travail de Tchang distingue des séries de parallélismes numériques,[66] phonétique et sémantiques (ces derniers parfois synonymiques, parfois antithétiques), les trois aspects s'associant pour faire de chaque poème (et, suggère Tchang, de chaque section peut-être) un tout en parfait équilibre. C'est un modèle de construction formelle de toute la production textuelle chinoise – prose et poésie – que Tchang détecte là – un modèle de rhétorique que l'on peut qualifier de structurelle puisque les mêmes règles formelles sont censées s'appliquer à toutes les unités du texte, des plus limitées au plus vastes.

– Parallélisme numérique :

> D'une manière générale, une stance du ‹ Cheu King › est composé de 4, 6 ou 8 vers, ou de 2, 3 ou 4 [...] schèmes rythmiques [un schème rythmique étant composé de deux, parfois trois balancements parallèles], dont chacun est formé de 2 ou 3 vers ou de 2 ou 3 balancements, se correspondant et s'équilibrant l'un l'autre ; ceux-ci, à leur tour, sont constituées par demi-balancements ; comme le plus grand nombre de

64 Tcheng-Ming Tchang, Le Parallélisme dans les vers du Cheu-King, Shanghai, Paris 1937, p. 2. (‹ L'Écriture chinoise et le Geste humain › constitue la thèse principale de Tchang, et ‹ Le Parallélisme dans les vers du Cheu-King › sa thèse complémentaire.)

65 Ibid., p. 95-96.

66 Au passage, Tchang note que, sur les 7277 vers du ‹ Shijing ›, 91 pour cent sont des vers de quatre pieds (Tchang, note 64, p.23). Le ‹ Shijing › compte 1142 stances.

vers du ‹Cheu King› sont de quatre pieds, ils se répondent l'un à l'autre avec une rigueur presque mathématique.[67]

– Parallélisme phonétique :[68]
  Parmi beaucoup d'autres exemples, Tchang mobilise le suivant :

> 謂天蓋高、Wèi tiān gài gāo,[69]
> 不敢不局。bù gǎn bù jú.
> 謂地蓋厚、Wèi dì gài hòu,
> 不敢不蹐。bù gǎn bù jí.
> (Ode 192 [‹Zheng yue› 正月], strophe 6.)
> Quoi qu'on nous dise le ciel très élevé
> Nous n'osons pas ne pas nous tenir courbés.
> Quoi qu'on nous dise le sol très épais
> Nous n'osons n'y marcher qu'à pas bien légers.

  C'est là un cas de rimes adéquates disjointes, avec des rimes initiales (wei – wei), médianes (gai – gai), et finales (u – i). « Les sons identiques s'attirent avec plus de force pour se répéter et pour s'équilibrer à des places symétriques. »[70]

– Parallélisme sémantique enfin, qu'on détecte constamment. Les synonymes comme les antithèses fonctionnent sur un modèle dont les deux vers suivants donneront suffisamment l'idée: « La Han est large ; il est impossible de la passer à gué. Le Jiang est long ; il est impossible de le traverser en radeau. » (Ode 9 [‹Hanguang› 漢廣]) « Quand le fleuve est profond, je le traverse en radeau ou en barque ; quand il est peu profond, je le passe en gué ou à la nage. » (Ode 35 [‹Gufeng› 谷風])

C'est donc sous l'angle d'un *système formel* qui va fonder l'ensemble des codes de la littérature chinoise, que les ‹Odes› sont ici analysées. Les observations émises par Tchang ouvrent déjà la voie aux analyses quantitatives et structurales des classiques chinois, même si sa contribution est aujourd'hui très largement ignorée.[71]

67 Tchang (note 64), p. 33-34.

68 Sur ce point précis, on trouvera des développements complémentaires dans C. H. Wang, The Bell and the Drum, Berkeley 1974.

69 Nous pouvons ici faire abstraction des différences entre chinois archaïque et chinois moderne, les évolutions d'un son à un autre étant assez souvent isomorphes. Il existe plusieurs tentatives de reconstruction phonétique.

70 Tchang (note 64), p. 67.

71 Sur les perspectives aujourd'hui ouvertes par ces analyses, voir le premier chapitre de mon ouvrage, Textual Patterns and Cosmic Designs in Early China, Abingdon, New York 2024.

6. *Encore une fois : de quoi parlent les ‹Odes› ?*

6.1 Un autre Confucius

Achetée sur le marché de Hong Kong, la collection de manuscrits qui furent édités par le Musée de Shanghai provient probablement d'une tombe du Hubei et fut récupérée par des pilleurs au début des années 1990.[72] Ces 1300 lamelles de bambou, datées d'environ 300 avant notre ère, contiennent un ensemble de textes reconstitués et publiés par le musée entre 2001 et 2011. Parmi ces écrits, les 29 lamelles de bambou du manuscrit ‹Confucius parle des Odes› (‹Kongzi shilun› 孔子詩論) ont fait découvrir au monde sinophone une lecture du ‹Shijing› antérieure à la tradition dont témoigne le commentaire Mao. Sans qu'on puisse attribuer les propos rapportés à Confucius même comme il a été fait bien trop rapidement,[73] on peut lire avec eux les ‹Odes› vers une époque approchant celle du Maître.

Ce traité est de nature didactique, et il présente quelques caractéristiques notables. Si les titres des poèmes diffèrent en plusieurs cas de ceux attribués par le commentaire Mao, les textes cités sont largement similaires. Par ailleurs, alors que la version traditionnelle va des ‹Airs de royaumes› (*feng*)[74] aux ‹Odes sacrificielles› (*song*), le ‹Kongzi shilun› suit l'ordre inverse.[75] Cet ordre est celui-là même de l'enseignement dispensé. Il y est dit que les ‹Odes sacrificielles› et les ‹Grandes Odes› exaltent les vertus des fondateurs de la dynastie Zhou. En contrastes, les ‹Petites Odes› expriment le « ressentiment [*yuanfei* 怨悱] » du petit peuple face à la dégénérescence morale de leurs suzerains. On notera la variété des sentiments et appréciations que ces odes sont dites exprimer : honte, doute, tourment dépourvu de haine, ferme rejet des calomnies, autocritique ou, à l'inverse, affirmation d'une conscience droite, nostalgie, éloge admiratif des gens talentueux … Quant aux ‹Airs des Royaumes›, le genre commenté le plus largement par notre recueil, l'auteur semble les considérer proches des ‹Petites Odes› dans les sentiments exprimés, lesquels sont rapportés, dans les deux cas, au petit peuple. De manière très pédagogique, notre manuscrit résume d'abord l'atmosphère de chacun des groupes de poèmes. Une intention ou une émotion spécifique est ensuite attribuée à chacun des poèmes, lesquels livrent, écrit le commentateur, une expression axiomatique

72 Voir Shanghai bowuguan cang zhanguo chuzhushu 上海博物館藏戰國楚竹書 (‹Écrits sur bambou en caractères Chu de l'époque des Royaumes combattants conservés au musée de Shanghai›), 9 vol., Ma, Chengyuan 馬承源 (dir.), Shanghai 2001-2012.

73 Sur les nombreux débats autour de ce manuscrit, voir Martin Kern, Speaking of Poetry: Pattern and Argument in the ‹Kongzi Shilun›, dans : Literary Forms of Argument in Early China, éd. par Joachim Gentz et Dirk Meyer, Leiden 2015, p. 175-200.

74 Les ‹Airs des royaumes› (›guofeng‹ 國風) y sont appelés ‹bangfeng› 邦風, terme qui revêt peu près le même sens.

75 Ces changements sont révélateurs d'un travail presque continu sur la structure du recueil depuis l'époque de Confucius jusqu'aux Han antérieurs. Confucius ou son entourage ont probablement altéré un ordre encore plus ancien des textes pour le mieux adapter à la célébration rituelle de la dynastie Zhou. D'autres altérations suivront. Voir Xu Jianwei 徐建委, 《诗》的编次与《毛诗》的形成 [The Compilation of The Book of Poems and the Formation of Mao's Poems], Fudan Journal of Social Sciences 2017, N° 2, p. 63-73.]

du dit sentiment, expression qui sait être forte tout en restant mesurée. « Les Odes sont comme des portes ouvertes, données au petit peuple inférieur pour qu'il s'exprime, [...] tout spécialement quand les élites et le petit peuple ne sont pas en harmonie. »[76] Notons encore que le commentateur choisit ordinairement un vers spécifique pour résumer l'intention d'un poème spécifique, de la même façon que le vers décrivant la rectitude des pensées du prince capture, dans les ‹ Analectes ›, l'intention du recueil entier.

6.2 Rouvrir le recueil

Le philosophe Vincent Shen 沈清松 (1949-2018) a attiré l'attention sur une transposition herméneutique des plus intéressantes dans un commentaire transmis par le ‹ Kongzi shilun ›.[77] Nous avons déjà lu la fin de ce poème, et j'en donne ici la première strophe :

> Au midi s'élèvent des arbres ébranchés,
> On ne saurait s'y reposer.
> Au bord de la Han flânent des filles
> Qu'on n'ose pas solliciter :
> La vaste Han, qui penserait la franchir à gué ?
> Sur la longueur du Jiang, qui se lancerait en radeau ?
> (Ode 9, ‹ Hanguang › 漢廣.)
>
> 南有喬木、不可休息。
> 漢有游女、不可求思。
> 漢之廣矣、不可泳思。
> 江之永矣、不可方思。

Cette ode, affirme le Confucius du ‹ Kongzi shilun ›, chante la sagesse (*zhi* 智)[78] tout en la qualifiant d'inatteignable (*bu ke de ye* 不可得也). Inatteignable, elle est nécessairement désirable (*bu qiu bu keneng* 不求不可能), cela parce que suréminente (*ji* 極).[79] Le commentaire diffère de l'interprétation traditionnelle, selon laquelle le poème fait l'éloge du Roi Wen, censé avoir rétabli la vertu des femmes du sud du royaume de Zhou. On peut bien entendu faire attraction de ces deux commentaires, et lire le poème d'abord et avant tout comme un chant d'amour, l'interpellation adressée par un groupe de jeunes gens à des jeunes filles à leur goût bien trop sages.[80] Il n'en faudra

76 ‹ Kongzi shilun ›, dans : (note 72), vol. I, 2001, p. 130.

77 Vincent Shen, Wisdom and Hermeneutics of Poetry in Classical Confucianism, dans : Dao Companion to Classical Confucian Philosophy, éd. par Vincent Shen, Dordrecht 2014, p. 245-262, notamment p. 26.

78 Il est fait usage du terme dans six fragments du ‹ Kongzi shilun ›. Trois d'entre eux réfèrent à l'ode ‹ Hanguang ›.

79 ‹ Kongzi shilun ›, dans : (note 72), vol. I, 2001, p. 141-142.

80 Du reste, la suite du poème confirme cette lecture obvie : « Ces filles qui retournent vers leur maison, j'aimerais nourrir leurs chevaux. »

pas moins se mesurer avec le fait que l'interprétation du ‹Kongzi shilun› – la plus ancienne que nous ayons des ‹Odes›, avec la lecture offerte par les ‹Analectes› – est délibérément métaphorique.

Le point qui me retient ici est le suivant : cette interprétation parle d'une aspiration qui, en bien des textes et des contextes, a été déclarée être aussi proche de l'amour qu'il est possible : la Sagesse, inaccessible et suréminente, est désirée justement parce qu'elle possède ces deux attributs. Du reste, ce n'est pas le seul passage du ‹Kongzi shilun› qui parle d'un désir inassouvi : l'ode ‹Guanju› 關雎, laquelle ouvre le ‹Shijing› dans la version que nous connaissons aujourd'hui, parle d'un soupirant qui sublime le désir qu'il éprouve pour sa belle au travers de la musique qu'il joue pour elle, et même, plus exactement, dans le changement de style musical qu'il opère, les instruments à sonorité langoureuse cédant la place vers la fin du poème à ceux réservés à la célébration rituelle. Le commentaire le déclare explicitement : dans le poème ‹Guanju›, le désir (la pensée [*si* 思])[81] opère une transformation qui est progrès, bénéfice (*yi* 益).[82]

Lorsqu'il attire l'attention sur l'interprétation offerte par le ‹Kongzi shilun› de l'ode ‹Hanguang›, Vincent Shen esquisse un parallèle avec le ‹Livre de la Sagesse›.[83] Pour ma part, et afin d'ouvrir davantage encore le champ des références – au prix, il est vrai, d'un écart linguistique soudain –, j'oserai suggérer en finale que l'interprétation offerte de cette ode par l'auteur anonyme de notre commentaire est proprement *philosophique*.

(Prof. Dr. Benoît Vermander, Fudan University 220, Handan Road School of Philosophy HGS 2617, Shanghai, China; E-Mail: mdwei@fudan.edu.cn)

81 On l'aura compris : je spécifie le terme que le commentaire utilise pour renvoyer une fois encore à la « pensée » du prince de l'ode 297 envers es chevaux.

82 Voir Boqun Zhou, Virtue as desire ; Mengzi 6A in light of the Kongzi shilun, dans: Philosophy East and West 70, 2020, N° 1, p. 196-213.

83 « C'est elle que j'ai chérie et recherchée dès ma jeunesse; j'ai cherché à la prendre pour épouse et je suis devenu amoureux de sa beauté. » (‹Sg› 8.2)