

LA NAISSANCE ET LE DEVELOPPEMENT DE LA THEORIE LITTERAIRE EN CHINE

— Des Six Dynasties aux Song¹ —

Hiroshi Kôzen

I Les deux premiers fruits de l'histoire de la théorie littéraire : le *Dianlun lunwen* et le *Wenfu*.

La période des Six Dynasties occupe, entre les Han et les Tang, une position particulière dans l'histoire de la littérature chinoise. C'est au cours de cette époque que la littérature acquit véritablement son indépendance et que, parallèlement à ce développement, la théorie littéraire apparut et prit son premier essor ; c'est grâce à elle qu'il nous est possible de pénétrer la pensée littéraire caractéristique de l'époque médiévale.

On peut diviser en deux grandes parties l'histoire de la théorie littéraire des Six Dynasties. La première période (du III^e au V^e siècle) comprend les Trois Royaumes et les Jin. La seconde (du V^e au VI^e siècle) comprend les Song, les Qi du Sud, les Liang et les Chen. Au cours de la première époque furent établies les bases de la théorie littéraire ; au cours de la seconde, elle atteignit à la maturité avec deux grands chefs-d'œuvre, le *Wenxin diaolong* 文心雕龍 et le *Shipin* 詩品.

Avant cette période, sous la dynastie des Han, le *fu* 賦 (c'est-à-dire la prose rythmée), fleurissait à la Cour comme genre littéraire le plus important. Tout particulièrement, Wudi 武帝 (l'Empereur Wu), qui régna

de 141 à 87 av. J-C, et sous le règne de qui l'empire des Han connut une prospérité sans précédent, aimait ce genre. Il invita et protégea beaucoup d'écrivains de *fu* dans son palais. Parmi eux, Sima Xiangru 司馬相如 surtout est reconnu comme le plus grand écrivain de toute l'histoire du *fu*. Après cette génération d'écrivains, leur succédèrent Wang Bao 王褒, qui vécut sous le règne de Xuandi 宣帝 (qui régna de 74 à 49 av. J-C), Yang Xiong 揚雄 (53-18av.J-C) et Liu Xiang 劉向 (77-6 av.J-C), qui vécurent tous deux à la fin des Han Antérieurs. Mais la position sociale des écrivains durant cette période était assez basse. On a même comparé certains écrivains à des bouffons.

Les écrivains des Han Antérieurs ont offert leurs *fu* à l'empereur pour lui procurer une sorte de divertissement. Ils ont donc écrit, en général, non pour de nombreux lecteurs, mais pour le seul empereur. Ainsi, Sima Xiangru dédie à Wudi le *Tianziyouliefu* 天子游獵賦 (*Fu* sur la chasse de l'empereur), que le *Wenxuan* 文選 divise en deux, la première moitié étant nommée *Zixufu* 子虛賦, et la seconde *Shanglinfu* 上林賦, ainsi que le *Darenfu* 大人賦 (*Fu* sur l'homme de grande vertu). Wang Bao, de son côté, cosacre le *Dongxiaofu* 洞簫賦 (*Fu* sur la flûte de bambou) à Yuandi 元帝. Yang Xiong, enfin, écrit le *Ganquanfu* 甘泉賦 (*Fu* du palais Ganquan, qui a aussi pour sujet la chasse) pour Chengdi 成帝. N'est-il pas tout naturel que ces *fu* comportent plus ou moins de flatterie à l'égard de l'empereur ?

Le *fu*, selon l'empereur Xuandi, était à peine supérieur à des choses telles que le jeu de *liubo* 六博 ou les échecs, les bouffonneries ou les farces. On ne trouve là que peu de respect pour le *fu*.²

La situation changea tout à fait, pour la première fois, vers la fin des Han Postérieurs, à l'époque de Jian'an 建安 (196-220), sous le dernier empereur de cette dynastie, Xiandi 獻帝. Le chef de file de cette nouvelle

évolution de la littérature fut Cao Cao 曹操 (155-220). Excellent stratège et politicien, il devint le premier ministre sous Xiandi. Dans ses dernières années, il exerça même un pouvoir dépassant celui de l'empereur. Mais, il était en même temps "un poète vigoureux et original". Le phénomène le plus remarquable de cette période, à la différence des Han, c'est que l'empereur lui-même était aussi poète. Rappelons-nous que les empereurs des Han n'étaient essentiellement que des lecteurs et des protecteurs de la littérature. Quant aux empereurs des Wei, à côté de Cao Cao et Cao Pi 曹丕, le deuxième empereur Mingdi 明帝, Cao Rui 曹叡, fils de Cao Pi, était aussi un poète assez célèbre.

Les rapports entre l'empereur et les lettrés, comparés aux Han, ont connu à ce moment-là un grand changement. Cao Cao était un type de dirigeant politique tout-à-fait nouveau, ayant l'esprit libéré de la pensée traditionnelle. A la cour de Cao Cao, notamment autour des princes Cao Pi et son frère cadet Cao Zhi 曹植, il y avait une atmosphère assez libre entre les princes et les lettrés. Ils se réunissent toujours, s'amusant ensemble et écrivant des œuvres poétiques. Cao Pi a évoqué dans ses deux lettres à Wu Zhi 吳質, un des lettrés proches de lui, avec nostalgie, la mémoire des jours qu'il avait passé joyeusement avec ses compagnons de littérature. "Chaque fois que je me rappelle les banquets d'autrefois à Nanpi 南皮, je ne peux jamais les oublier...Quand le soleil se couchait et que la lune se levait, nous allions nous promener, montant dans la même voiture, au jardin de derrière. Les roues commencent à se mouvoir lentement, et les serviteurs nous suivent silencieusement. La brise souffle doucement dans la nuit, on entend faiblement le son plaintif de la flûte. La joie s'en va et le chagrin vient, nos cœurs se laissent plonger dans la tristesse. Je vous ai dit en me tournant vers vous : 'Il est difficile de garder toujours cette joie, n'est-ce pas ?' Vous m'avez tous donné

raison.”³

Cao Zhi a décrit, dans un poème intitulé *Gongyanshi* 公讌詩 (Le banquet du Prince, *Wenxuan* 文選 vol. 20), une atmosphère de cordialité, et des œuvres portant le même titre, par Wang Can 王粲 et Liu Zhen 劉楨, lui font suite. Plus tard, Xie Lingyun 謝靈運, un des grands poètes du V^e siècle, a laissé une série de huit pièces, imitant le style du *Gongyanshi* (intitulés 擬魏太子鄴中集詩 Poèmes sur le banquet du Prince héritier des Wei, imitant le style de chacun des participants, *Wenxuan* vol. 30), dans lesquelles il se montre enthousiasmé par la bonne amitié entre le prince et les lettrés. Il dit en préface de ces poèmes, dans la bouche de Cao Pi ;

C'est une des choses les plus difficiles au monde que d'avoir quatre choses toutes ensemble : le beau temps, un bon paysage, le plaisir esthétique et un sujet de joie. Cependant, j'ai réussi à les obtenir entièrement en compagnie de mon frère et de mes amis excellents. De tous temps, on n'a jamais trouvé, dans les documents historiques, un tel plaisir.⁴

C'est justement dans ce milieu plein d'amitié que s'est développé un nouveau type de littérature : la poésie pentasyllabique. Lors des banquets ou des excursions, les poètes ont écrit leurs œuvres ensemble, parfois sur un sujet commun, soutenu par un sentiment de solidarité, comme nous l'avons déjà vu dans le cas du *Gongyanshi*. Il serait tout naturel de penser que leur activité quotidienne ait fortement encouragé la naissance de la critique parmi eux. Une lettre de Cao Zhi à son ami Yang Xiu 楊脩, un des lettrés de son entourage, la *Lettre à Yang Dezu* (*Wenxuan* vol. 46), nous le suggère.

Cao Zhi recommande dans cette lettre de pratiquer la critique

mutuelle des œuvres, parce qu' " il n'y a aucune œuvre sans défaut dans ce monde." Il ajoute encore : "J'aime toujours qu'on critique mon œuvre. Si on m'indique quelque défaut, je veux le corriger tout de suite."⁵

Cao Pi, dans sa *Lettre à Wu Zhi*, a critiqué d'une manière assez concrète quelques lettrés représentatifs contemporains. "Considérant les hommes de lettres, ni les anciens ni les modernes ne respectent, en général, les convenances. Peu d'entre eux ont réussi à se faire un nom par leur intégrité morale."⁶ Il analyse d'une façon simple les vertus et les défauts de chacun des maîtres de Jian'an. Une phrase comme celle-ci peut à la rigueur être comptée parmi les écrits théoriques. En tous cas, on n'hésite pas à présenter le *Dianlun lunwen* 典論論文, article sur les lettres dans le *Dianlun*, écrit par Cao Pi, comme une œuvre possédant les caractéristiques les plus fondamentales et les plus typiques de la théorie littéraire.

D'après le *Suishu-jingjizhi* 隋書經籍志, Monographie bibliographique du *Suishu*, le *Dianlun* comprenait, à l'origine cinq volumes en tout, dont la plupart n'existent plus. Le texte du chapitre *lunwen*, "Sur la littérature" se trouve dans le *Wenxuan* vol.52. Ce chapitre est un article assez court, qui consiste en 596 caractères, mais traite pas mal de problèmes littéraires.

Dans le premier passage, Cao Pi fait remarquer un défaut commun aux lettrés : bien qu'ils aient des limites à leur talent, ils n'en ont en général pas conscience, se croient pleins de talent et méprisent souvent celui des autres.

Les hommes de lettres se méprisent les uns les autres, c'est ainsi depuis longtemps. Fu Yi 傅毅 et Ban Gu 班固 (deux hommes de lettres des Han Postérieurs) étaient d'égale force en littérature. Mais

le dernier, méprisant le premier, écrit dans une lettre à son petit frère Ban Chao 班超 (célèbre général, qui a soumis plus de 50 pays de l'Ouest jusqu'à la Perse) : "Wu-zhong 武仲 (nom personnel de Fu), est devenu Lantai lingshi 蘭臺令史 (bibliothécaire de la Bibliothèque Nationale), grâce à son talent littéraire, mais lorsqu'il prend son pinceau, son style est relâché." Les gens voient bien, en général, leurs qualités. Il y en a peu, cependant, qui peuvent briller dans tous les genres des lettres, parce qu'il y en a trop. C'est pourquoi on prend prétexte de ses mérites, pour se moquer des défauts des autres. Comme le dit le proverbe : "Lorsque l'on a un balai usé, on l'estime à mille onces d'or." (C'est-à-dire, on attache du prix à ses propres affaires, même les plus viles.) On voit que personne ne s'aperçoit de ses propres défauts.⁷

Dans le deuxième et le troisième passages, il parle de sept lettrés représentatifs contemporains, les Jian'an qizi 建安七子, ou "Sept maîtres de Jian'an", que nous avons déjà vus, en analysant de la même façon que dans la *Lettre à Wu Zhi* les vertus et défauts de chacun.

On considère les sept personnes suivantes comme des écrivains contemporains représentatifs : il s'agit de Kong Rong 孔融 (Wenju, originaire de Lu), Chen Lin 陳琳 (Kongzhang, originaire de Guang ling), Wang Can (Zhongxuan, originaire de Shanyang), Xu Gan 徐幹 (Weizhang, originaire de Beihai), Ruan Yu 阮瑀 (Yuanyu, originaire de Chenliu), Ying Tang 應瑒 (Delian, originaire de Runan) et Liu Zhen 劉楨 (Gonggan, originaire de Dongping). Ils ont tous une profonde érudition, et leurs œuvres sont pleines d'originalité. Chacun se compare à un cheval capable de courir mille *lis* par jour, en

s'imaginant galoper à la même vitesse que les autres. Dans cette situation, pourrait-on se respecter l'un l'autre ? Mais l'homme vertueux, estimant les autres après s'être examiné lui-même, sait bien échapper à ce défaut et juger équitablement des lettres.

Quant à Wang Can, il est excellent en prose-rythmée ; Xu Gan, malgré son ton parfois relâché à la manière du Qi 齊, rivalise de talent avec Wang Can. Les *fus* intitulés *Chuzheng* 初征 (Le premier voyage), *Denglou* 登樓 (En montant sur la tour, *Wenxuan* vol.11), *Huai* 槐 (Le sophora) et *Zhengsi* 征思 (La nostalgie d'un voyageur), de Wang, et ceux intitulés *Xuanyuan* 玄猿 (Le singe noir), *Louzhi* 漏卮 (La coupe percée), *Yuanshan* 圓扇 (L'éventail rond) et *Ju* 橘 (L'oranger), de Xu, dépassent même Zhang Heng 張衡 et Cai Yong 蔡邕 (deux grands maîtres du *fu* des Han Postérieurs). Dans les autres genres, cependant, ils sont moins brillants. Les *zhang* 章 et les *biao* 表 (deux sortes de mémoires à l'empereur) ainsi que les *shu* 書 et les *ji* 記 (deux genres épistolaires), écrits par Chen Lin et Ruan Yu, sont les meilleurs de ces genres à l'époque. L'œuvre de Ying Tang est très harmonieuse mais pas vigoureuse, celle de Liu Zhen est très vigoureuse mais pas délicate. Kong Rong, malgré la supériorité de sa personnalité sur tous ses collègues, est faible en argumentation. Sa logique le cède à son expression, et même se mêle souvent au ridicule. Mais ses meilleurs ouvrages égalent ceux de Yang Xiong et Ban Gu.⁸

Cao Pi y indique aussi que chaque écrivain a un genre propre dans lequel il montre le mieux son talent. Il recommande donc le *cifu* 辭賦, prose-rythmée, pour Wang Can et Xu Gan, le *zhangbiao* 章表, mémoire à l'empereur, et le *shuji* 書記, lettre, pour Chen Lin et Ruan Yu. On peut

trouver aussi dans sa *Lettre à Wu Zhi* quelques phrases évoquant ce texte.

Dans le quatrième passage, l'auteur classe les genres en quatre groupes, de deux genres chacun, et précise brièvement leur méthode de composition. Ces premiers quatre genres *zou* 奏, *yi* 議, mémoire à l'empereur et dissertation, et *shu*, *lun* 論, lettre et traité, appartiennent à la catégorie de la prose, les derniers quatre genres *ming* 銘, *lei* 誄, inscription gravée et éloge funèbre, et *shi* 詩, *fu*, poésie et prose-rythmée, à celle des formes versifiées. Il me semble donc que l'auteur a attaché plus de valeur aux genres en prose, genres plus ou moins pratiques, qu'aux genres en vers, doués d'une plus grande sensibilité, et qu'il a rangé les premiers en avant, les derniers à la suite.

Les lettres sont semblables par leur essence, mais différentes par leurs manifestations. Il faut que le *zou* et le *yi* (mémoire à l'empereur et dissertation) soient élégants, que le *shu* et le *lun* (lettre et traité) soient emprunts de raison, que le *ming* et le *lei* (inscription gravée et éloge funèbre) disent la vérité, et que le *shi* et le *fu* (poésie et prose-rythmée) soient jolis. Chacun de ces quatre genres a sa manière particulière, en conséquence, chaque écrivain a sa spécialité. Il n'y a qu'un homme au talent universel qui puisse les maîtriser tous.⁹

L'idée de distinguer les ouvrages en vers de ceux en prose peut remonter à une période assez haute. Dans la monographie bibliographique du *Hanshu* 漢書藝文志, se trouve une section consacrée aux œuvres poétiques (*Shifulüe* 詩賦略), alors que les autres sections traitent des ouvrages philosophiques et historiques, dont la plupart sont en prose.

Cao Pi a évidemment pris la suite de cette idée, en la développant. On peut voir cette idée encore plus développée dans les œuvres théoriques postérieures.

Dans le cinquième passage, l'auteur touche au problème du *qi* 氣, qui signifie l'esprit ou la personnalité, ou parfois la vigueur, un mot très caractéristique souvent employé dans les œuvres théoriques des Six-dynasties. Selon lui, chaque écrivain a, par nature, son *qi* propre. On ne peut ni le développer, ni le transmettre aux autres.

L'essentiel des lettres, c'est le *qi*. Puisque chacun a son *qi* propre, pur ou impur, par nature on ne peut pas l'obtenir par effort. Nous allons le comparer à la musique ; même si les musiciens jouent la même mélodie avec la même technique, ils diffèrent par la façon de souffler ; l'un souffle bien et l'autre mal, par nature. Le père ne peut le transmettre à son fils, ni le frère aîné à son cadet.¹⁰

Le commentaire de Li Shan 李善 cite un passage du *Huanzi xinlun* 桓子新論, comme la source de cette idée. "Ce qu'on comprend dans le secret du cœur, le père ne peut le transmettre à son fils, le frère aîné ne peut l'enseigner à son cadet."¹¹

Mais cette idée s'inspire plutôt, je crois, d'une allégorie très célèbre du *Zhuangzi* 莊子, qu'on emploie volontiers, comme nous allons voir ci-dessous, dans les théories de la littérature.

[Le charron Pian 輪扁 répondit au duc Huan de Qi 齊桓公] : "Pour faire une roue, si je vais doucement, le travail est plaisant, mais n'est pas solide. Si je vais vite, le travail est pénible et bâclé. Il me faut aller ni lentement ni vite, en trouvant l'allure juste qui

convienne à la main et corresponde au cœur. Il y a là quelque chose qui ne peut s'exprimer par les mots. Aussi n'ai-je pu le faire comprendre à mon fils qui, lui-même, n'a pu être instruit par moi. C'est pourquoi à soixante-dix ans je travaille toujours à faire mes roues. (tr. par Liou Kia-hway)¹²

Dans le sixième et dernier passage, Cao Pi souligne l'importance et la grande valeur des lettres.

Wenzhang 文章, la littérature, est, en effet, la plus grande tâche dans le gouvernement des Etats, c'est quelque chose de magnifique et d'impérissable. La vie ne dure pas longtemps, la gloire finit tôt ou tard. Celles-ci, qui sont vouées à disparaître toutes deux, sont de beaucoup inférieures aux lettres, qui sont éternelles. C'est pourquoi les écrivains anciens se fiaient au pinceau et à l'encre (c'est-à-dire à la composition littéraire), pour exprimer leurs idées. Leurs noms sont passés d'eux-mêmes à la postérité, sans aucune aide de bons historiens ni le pouvoir des puissants. C'est ainsi que Xibo 西伯 (le roi Wen de Zhou 周文王) a développé la théorie du *Yi* 易 en prison, et que Zhougong Dan 周公旦 (le Duc de Zhou, fils de Wenwang, frère cadet de Wuwang 武王 et régent de son neveu Chengwang 成王) a établi les *Li* (les Rites) lorsqu'il était régent. Ils n'ont pas abandonné le travail de l'écriture ni à cause d'une situation favorable ni d'une situation défavorable. Ainsi, les anciens n'estimaient pas le *bi* 璧 (le jade), mais appréciaient l'instant, parcequ'ils craignaient que le temps passe trop vite. Mais l'homme contemporain ne fait, en général, pas beaucoup d'efforts. Il a peur de la faim et du froid quand il est pauvre, s'adonne au plaisir quand il est riche et noble ;

il ne s'occupe de penser qu'au présent ; en conséquence il oublie de travailler à cette œuvre immortelle. L'on vieillit sur la terre à mesure que le soleil et la lune passent au ciel, et l'on meurt pour rien avec tous les êtres : c'est la grande douleur de l'homme à l'idéal élevé.¹³

“*Wenzhang*, la littérature, est, en effet, la plus grande tâche dans le gouvernement des Etats, c'est quelque chose de magnifique et d'impérissable.” Dans cette phrase, le mot *wenzhang* couvre tous les genres de la littérature, soit en vers soit en prose. C'est la première fois, dans l'histoire de la littérature chinoise, que l'on a admis pour les œuvres littéraires une position tellement haute. Souvenons-nous encore une fois des paroles d'un empereur des Han Antérieurs qui comparait le *fu*, la prose rythmée, à des choses sans importance telles que le *liubo* et les échecs. Donc, il me paraît fort raisonnable de la part de Lu Xun 魯迅, dans son article célèbre, intitulé 魏晉風度及文章與藥及酒之關係 (*Sur les rapports entre milieu et littéraire, ainsi qu'entre drogues et alcool pendant les Wei et les Jin*, 1927), de considérer l'époque de Jian'an comme “l'époque où la littérature a gagné son indépendance.”

Le *Dianlun lunwen*, en dépit de sa brièveté, a offert de nouveaux points de vue sur la théorie littéraire aux hommes de lettres des générations postérieures, qui en tireraient grand profit.

L'art poétique a connu bien des développements pendant l'époque des Jin Occidentaux 西晉. On constate que les poètes des Jin font, et avec beaucoup d'habileté, un plus grand usage des vers symétriques et d'allusions littéraires—deux éléments indispensables et de plus en plus importants dans l'histoire de la poésie chinoise—que leurs prédécesseurs. Parmi nombre d'excellents poètes, c'est Lu Ji 陸機 (261-303) qui, avec son

rival Pan Yue 潘岳 (247-300), est le représentant le plus typique du style littéraire des Jin. Il fut d'ailleurs reconnu par tout le monde, jusqu'à la fin des Tang, comme un des plus grands représentants de la littérature des Six Dynasties.

Parmi les nombreux ouvrages de Lu Ji, il y a un *fu* qui a continué à attirer les lecteurs jusqu'à nos jours ; c'est le *Wenfu* 文賦, "*Fu* sur la littérature", ou plutôt "théorie littéraire en prose-rythmée". Le *Wenfu* contient en tout vingt sections. C'est évidemment la première fois qu'un écrivain chinois rédigeait une théorie littéraire dans le style du *fu*, et on aurait probablement beaucoup de mal à trouver une œuvre semblable dans les périodes postérieures. Le *Wenfu* est, parmi les quelques œuvres théoriques de la première période des Six Dynasties, la plus originale et sans aucun doute la plus admirable. Il s'agit là véritablement du premier *art poétique* en vers de l'histoire chinoise.

Dans le *Wenfu*, au contraire de Cao Pi, qui a traité du problème de la littérature à partir de l'extérieur, Lu Ji, s'appuyant sur sa propre expérience d'écrivain, essaie de découvrir de l'intérieur, autrement dit par la fenêtre de son cœur, divers secrets de l'écriture. Son expression, parfois symbolique, ambiguë et abstraite, cherche à aller au fond de la littérature. Ainsi, on n'y trouve pas une seule phrase comme celles du *Dianlun lunwen*, qui disait : "La littérature est, en effet, la plus grande tâche dans le gouvernement des Etats, c'est quelque chose de magnifique et impérissable. La vie ne dure pas longtemps, la gloire finit tôt ou tard. Celles-ci, qui sont vouées à disparaître toutes deux, sont de beaucoup inférieurs aux lettres, qui sont éternelles." On voit en revanche Lu Ji méditer sur des problèmes pratiques comme suit tels que ceux-ci : "Quelle motivation pousse un lettré à écrire une œuvre ?", ou "Comment construire un plan dans son esprit ?", ou bien encore : "Quel est le

processus de l'écriture d'une œuvre ?”

L'auteur explique dans la préface du *Wenfu* sa propre motivation pour rédiger cette œuvre : “Chaque fois que je lis les œuvres des écrivains de talent, j'arrive à comprendre en mon cœur leur manière de penser... C'est surtout quand j'écris moi-même que je comprend bien l'état d'esprit des écrivains. Ce qui me fait toujours souffrir, c'est que ma pensée ne suit pas bien l'objet, et que les mots n'expriment pas suffisamment toute ma pensée. Donc, la difficulté de l'écriture se trouve, non pas dans le savoir, mais dans l'acte. C'est pourquoi j'ai écrit ce *Fu* sur les lettres, pour rendre compte des travaux magnifiques des anciens écrivains, et traiter des causes du succès et de l'échec dans l'art d'écriture.”¹⁴

Nous allons maintenant parcourir le *Wenfu* en appréciant quelques passages qui peuvent encore intéresser les lecteurs d'aujourd'hui.

Dans la première section qui est comme le prologue de ce *fu*, Lu Ji explique ses motivations et la préparation spirituelle de l'écriture.

Me tenant au milieu de l'univers, je parcours de mes yeux
purifiés l'espace infini,

Et nourris mes sentiments de la sagesse des ouvrages
classiques.

Au fil des quatre saisons qui s'écoulent, je déplore le temps
enfui ;

L'observation des vicissitudes de tous les êtres m'invite à des
pensées très diverses.

Pendant l'âpre automne, les feuilles qui tombent me plongent
dans la tristesse ;

Dans le doux printemps, les branches souples me rendent

joyeux.

Mon esprit est tout tendu avec la gelée,

Mon âme s'élève dans le ciel avec les nuages.

Parfois j'admire les exploits glorieux de mes prédécesseurs,

Et proclame les pures vertus des âges précédents.

Souvent je me promène dans la forêt des lettres,

Et fais l'éloge des œuvres brillantes.

Ma méditation s'exaltant, je dépose mes livres et prends mon pinceau,

Pour exprimer mes pensées dans un ouvrage.¹⁵

Dans la deuxième section, Lu Ji décrit la méditation précédant l'écriture, et il y explique comment on fait le plan d'une œuvre avant de commencer à écrire.

D'abord, je dirige toute ma vue et mon ouïe vers l'intérieur,

Je médite profondément et cherche partout dans son cœur.

Mon esprit s'envole jusqu'aux huit extrémités du monde,

Mon âme s'élève jusqu'à des hauteurs insurpassables.

En conséquence, mes sensations sont de plus en plus claires,

Les objets se détachent nettement, un par un...

Ainsi les mots cachés se montrent peu à peu,

Comme émerge doucement de la profondeur des eaux un poisson hameçonné ;

Et les phrases flottantes se présentent soudain,

Comme tombe rapidement des hauteurs du ciel un oiseau abattu.¹⁶

Ces dernières phrases, les plus connues de toute cette œuvre, signifient qu'on peut donner à sa pensée une forme tantôt rapide tantôt lente. Après ce distique, l'auteur insiste, dans les phrases suivantes, sur l'importance de l'originalité en se servant d'images de fleurs.

Je recueille les expressions restées inemployées pendant des
centaines de générations,

Et choisis les rimes que tous ont ignoré depuis mille ans.

Je repousse les fleurs qui s'épanouissent dès le matin,

Mais je cultive celles qui ne s'ouvrent que le soir.

Je vois le temps éternel en un instant,

Et parcours tout l'univers d'un seul coup d'œil.¹⁷

Lu Xun s'est sans doute inspiré des vers "Je repousse les fleurs qui s'épanouissent dès le matin, mais je cultive celles qui ne s'ouvrent que le soir" pour intituler l'un de ses livres 朝華夕拾, *Fleurs du matin cueillies le soir*. Nous retrouverons le même thème dans la neuvième section, où l'auteur dit : "Si on manque d'originalité dans la pensée, il arrive à une œuvre d'être semblable à celles d'autrefois. Bien qu'on ait tissé la phrase dans son propre cœur, on craint toujours que d'autres ne l'aient déjà écrite. Si notre propre honneur et notre intégrité sont en danger, il faut absolument abandonner cette phrase, si fort qu'on y tienne."¹⁸

Après avoir mentionné, dans les troisième et quatrième sections, "les vertus de l'écriture" et "la forme de l'écriture" respectivement, l'auteur consacre la cinquième section aux "genres littéraires". Il énumère ici dix genres différents et indique pour chaque genre leur caractère propre et la méthode appropriée de l'écriture. Il prend d'abord la poésie et le *fu* ;

La poésie (*shi*), doit s'appuyer sur les sentiments, mais doit aussi être fleurie,

La prose-rythmée (*fu*), doit exposer les objets tel qu'ils sont, et rester claire.¹⁹

Les sept premiers genres, le *shi*, le *fu*, le *bei* 碑 (épigraphe), le *lei* (éloge funèbre), le *ming* (inscription gravée), le *zhen* 箴 (maxime) et le *song* 頌 (éloge) sont rimés et constituent ce qu'on appelle le *wen* 文, mot qui désignait à cette époque non pas la prose mais les genres rimés, alors que les trois derniers, le *lun* (dissertation), le *zou* (mémoire à l'empereur) et le *shuo* 說 (discours) sont non rimés et constituent ce qu'on appelle le *bi* 筆. Il est à noter qu'au contraire du *Dianlun lunwen*, qui énumère huit genres littéraires, quatre genres non rimés en tête, puis quatre genres rimés ensuite, les genres rimés sont ici mis en tête et dépassent les genres non-rimés par le nombre. Ce sont plus particulièrement le *shi* et le *fu*, les deux genres rimés les plus caractéristiques, mais qui sont classés en dernier dans le *Dianlun lunwen*, qui occupent ici le premier rang. Lu Ji donne aux genres rimés, doués d'une grande sensibilité, la primauté sur les genres non rimés, plus ou moins utilitaires. C'est donc un indice de son point de vue sur la littérature, et, en même temps, de celui de l'époque contemporaine dont la production littéraire était caractérisée par un ton "léger et fleuri".

Le *Wenzhang liubie-zhilun* 文章流別志論, ou Dissertation sur les lettres classées par genres, rédigé par Zhi Yu 摯虞 (?-311), critique contemporain de Lu Ji, ne traite que des genres littéraires appartenant à la catégorie des formes versifiées. Les idées de Zhi Yu sont donc proches de celles de Lu Ji. Il est encore à noter que le *Wenxin diaolong*, écrit plus de 200 ans après, analyse d'abord, comme Lu Ji, les seize genres rimés, et ensuite les

dix-sept genres non-rimés, et que, dans le *Wenxuan*, les genres en vers, dont les plus importants numériquement sont le *fu* et le *shi*, représentent plus des deux tiers de l'ensemble des œuvres.

Dans la sixième section, l'auteur traite de l'harmonie des tons, en particulier par rapport à la poésie. Les tons doivent, selon Lu Ji, se succéder les uns aux autres, tout comme se mêlent les couleurs.

Quant à la succession des sons,
C'est comme l'harmonie des couleurs.
Les sons coulent et s'arrêtent spontanément,
Ces changements sans règle nous mettent dans l'embarras.
Mais si on arrive à comprendre l'ordre du changement,
On conduit les sons comme le fleuve reçoit l'eau des sources.²⁰

L'auteur garde ici l'idée traditionnelle de comparer les cinq notes de la gamme pentatonique *wuyin* 五音 (*gong* 宮, *shang* 商, *jue* 角, *zhi* 徵 et *yu* 羽) aux cinq couleurs (bleu, jaune, rouge, blanc et noir). Mais c'est bien le *Wenfu* qui, en introduisant cette idée dans le champ de la théorie littéraire, a établi les bases d'une théorie prosodique qui verra un développement remarquable à partir de la fin du V^e siècle. À partir de cette époque, les Chinois ont graduellement pris conscience d'une caractéristique phonétique de leur langue, les quatre tons 四聲, qui seront réunis plus tard en deux grands groupes, *ping* 平 (les tons plats), et *ze* 仄 (les tons obliques). Je crois que Lu Ji connaissait déjà, dans une certaine mesure, le principe des tons particulier à la langue chinoise.

Dans la huitième section, Lu Ji évoque l'importance des mots clefs. Il s'agit de mots ou phrases qui brillent parmi les autres et sont à même de faire une vive impression sur le lecteur.

Quelquefois, malgré la richesse des mots et du raisonnement,
On n'arrive pas toujours à mettre ses idées au point.
On ne trouve plus d'autre conclusion à tirer,
Et on reste incapable d'ajouter quoi que ce soit.
Placer un mot décisif (*pianyan* 片言) à un endroit important,
Stimule toute une œuvre, comme un coup de fouet (*jingce* 警策) à
un cheval.

Les mots innombrables, étendus comme les branches,
Deviendront à coup sûr vivants, grâce à ce seul terme.
C'est un procédé pour faire effet par un petit effort,
Et nous éviter de modifier à nouveau le texte.²¹

Pianyan signifie un mot ou une phrase qui joue un rôle très important, et *jingce* signifie littéralement un coup de fouet donné à un cheval pour l'exciter ou lui donner une impulsion. Ceci exprime figurativement l'efficacité des mots clefs. Il s'agit là d'un procédé très important et qui a beaucoup influé sur l'idée de *xiuju* 秀句, phrase distinguée, utilisée fréquemment dans les théories postérieures, comme au quarantième chapitre du *Wenxin diaolong*, intitulé *Yinxu* 隱秀.

Dans la dix-huitième et la dix-neuvième section, Lu Ji traite du problème de l'inspiration, si importante pour écrire une œuvre littéraire. Tantôt elle marche bien, tantôt non. Il expose successivement les cas heureux et les cas malheureux. Si le dispositif mental fonctionne bien, l'inspiration vient très vite.

Quand la faculté de penser marche bien naturellement,
Tant d'idées apparaissent qu'on n'arrive pas à les ordonner.
Les idées s'élèvent comme le vent dans notre cœur,

Les mots jaillissent des lèvres comme d'une source.
Ils se répandent vivement et abondamment,
En attendant de se laisser écrire par le pinceau sur la soie.
Les expressions, belles et éclatantes, inondent le regard,
Les sons purs et harmonieux emplissent les oreilles.²²

Mais si la clef du cœur est faussée, l'esprit perdra entièrement sa fonction.

Une fois le mouvement de l'esprit arrêté,
L'inspiration s'éteint, le désir agit en vain.
Le cœur est desséchâ comme un arbre mort,
Epuisé comme un ruisseau séché...
Bien que les phrases soient produites à l'intérieur de soi-même,
On ne peut pas les commander à sa propre volonté.
C'est pourquoi je me plains souvent, les mains sur mon cœur vide,
Sans comprendre jamais les causes qui dirigent le mouvement de la pensée.²³

Lu Ji n'explique pas ce qu'il faut faire dans cette situation défavorable. C'est Liu Xie 劉勰 qui, après plus de deux siècles, reprend et développe ce problème dans le *Wenxin diaolong*. Au vingt-sixième chapitre de ce livre, *Shensi* 神思, (L'action de l'imagination) il propose explicitement un moyen d'animer l'activité de l'esprit. Selon lui, avant de commencer à écrire, il faut d'abord respecter le vide et la tranquillité pour mieux faire marcher le dispositif mental. Dans cette condition, on peut laisser courir librement le pinceau et mettre en œuvre tous ses

talents en cherchant des images. Liu Xie traite de nouveau ce sujet, au quarante-deuxième chapitre, *Yangqi* 養氣 (Nourir l'esprit vital), où il conseille pour les cas malheureux, de façon plus pratique, de ne pas se forcer à écrire et attendre que se manifeste spontanément l'inspiration. Il souligne notamment qu'il est important d'enrichir sa vitalité et de ne pas surmener son cœur. Une promenade distrayante ou une conversation joyeuse seront de bons remèdes pour l'équilibre mental.²⁴

Après Liu Xie, Wang Changling 王昌齡, un des poètes les plus éminents des Tang, nous donne, dans son *Shige* 詩格 ou Norme poétique (*Bunkyô hifuron* 文鏡秘府論 vol.4), plusieurs conseils pratiques et détaillés pour nourrir l'esprit vital indispensable à la rédaction d'une œuvre littéraire. Il dit, par exemple, que si le sommeil vous frappe au cours de l'écriture, vous devez abandonner le travail et vous laisser aller à dormir. Mais n'oubliez pas de mettre à votre chevet une lampe, un pinceau et du papier, pour pouvoir reprendre facilement le travail n'importe quand. Il nous recommande encore, pour prévenir le dessèchement de l'inspiration, d'emporter toujours un carnet sur lequel doivent être notés les meilleurs vers des différentes époques.²⁵

Le *Wenfu* a exercé une grande influence, comme nous en avons vu une partie, sur les ouvrages de théorie littéraire postérieurs, et surtout sur le *Wenxin diaolong*.

II L'âge d'or de la théorie littéraire : le *Wenxin diaolong* et le *Shipin*

Après l'époque de Lu Ji, il parut un certain nombre de livres théoriques et recueils de belles lettres. Pourtant, les livres parus pendant les IV^e et V^e siècles ont presque complètement disparus. C'est au début

du VI^e siècle, sous la dynastie des Liang 梁, qu'apparurent quelques ouvrages importants, tels que le *Wenxin diaolong*, le *Shipin*, le *Wenxuan* et le *Yutai xinyong* 玉臺新詠, quatre produits remarquables de cette période, qui se sont bien transmis jusqu'à nos jours. Les deux premiers sont des œuvres théoriques monumentales et les deux derniers sont les plus vieilles anthologies existantes. Nous voudrions examiner les théories du *Wenxin diaolong* et du *Shipin*, qui ont tous deux joué un rôle capital dans l'histoire de la théorie littéraire médiévale.

Le *Wenxin diaolong*, rédigé par Liu Xie (466?-532?), est une œuvre théorique synthétique comportant 50 chapitres en tout, et qui traite avec un esprit ouvert tous les problèmes que l'auteur pouvait se poser sur la littérature. On n'avait jamais vu jusqu'à cette période une œuvre théorique aussi systématique et synthétique.

La biographie de Liu Xie se trouve parmi celles des lettrés dans le *Liangshu* 梁書 (vol. 50) et le *Nanshi* 南史 (vol. 72). D'après elle, Liu Xie naquit dans une famille assez basse. Il perdit son père dans son enfance, s'appliqua avec ardeur à son travail, mais il ne put même pas se marier à cause de sa pauvreté. Il se mit sous la protection du célèbre moine Seng You 僧祐 (445-518), vécut avec lui pendant une dizaine d'années, et obtint, par cette vie dans un temple, une très grande connaissance du canon bouddhique.²⁶ Son maître est connu comme rédacteur du *Hongmingji* 弘明集, recueil des théories bouddhiques des Six Dynasties, et du *Chusanjang jiji* 出三藏記集, catalogue bibliographique des canons bouddhiques, le plus vieux catalogue bouddhique existant. On peut imaginer que Liu Xie y a contribué de façon significative. En effet, une étude comparative du style et du vocabulaire du *Wenxin diaolong* et du *Chusanjang jiji* révèle bien qu'il y a certainement beaucoup de points communs entre ces deux œuvres. Les connaissances vastes et

approfondies de Liu Xie sur le canon bouddhique se reflètent, dans une certaine mesure, dans le contenu et le style du *Wenxin diaolong*, qui n'a pourtant apparemment aucun rapport avec le bouddhisme.

On peut supposer que la rédaction du *Wenxin diaolong* fut achevée vers la fin de la dynastie des Nan-Qi 南齊 (Qi du Sud), entre 499 et 501 de notre ère.

Mais après l'achèvement de ce livre, Liu Xie ne put pas encore avoir la chance de se faire reconnaître, parce qu'il restait seulement un lettré inconnu, sans aucun contact avec les milieux littéraires. Il pensa à Shen Yue 沈約, le lettré le plus célèbre de cette époque, en même temps que ministre des Liang depuis l'avènement de son ancien compagnon Xiao Yan 蕭衍 (Liang Wudi 梁武帝). Bien qu'il espérât obtenir l'estime de ce grand maître, il n'avait pas encore fait connaissance avec lui. Il attendit donc Shen Yue devant sa résidence, en portant le manuscrit sur son dos, et lorsque la voiture du maître apparut, il s'adressa à lui et le pria de lire cet ouvrage. Selon le *Liangshu*, il s'était donné l'apparence d'un corporteur. Shen Yue accepta sa demande, et estima fort ce livre. Il pensait que l'œuvre de ce jeune homme entraînait profondément dans le vif de la littérature ; il la garda toujours à portée de la main.²⁷

Liu Xie a bien réussi, de cette manière, à répandre son livre ainsi que son nom dans le monde littéraire. Au début de l'ère Tianjian 天監 (502-519), il a commencé sa carrière de fonctionnaire. Quelques ans après, il est devenu secrétaire du prince héritier Zhaoming 昭明太子, Xiao Tong 蕭統, premier fils de Wudi, grand amateur de littérature et rédacteur du *Wenxuan*, qui appréciait beaucoup son talent. Il est possible que la théorie du *Wenxin diaolong* a exercé quelque influence sur les principes de rédaction du *Wenxuan*.

Le dernier chapitre du *Wenxin diaolong* sert, en réalité, de postface

au livre. L'auteur y exprime ses motivations ainsi que la structure de cet ouvrage.

D'abord, l'auteur commence à expliquer le sens du titre, *Wenxin diaolong*. Le mot *wenxin* 文心 signifie, selon lui, la manière de penser lors de l'écriture.²⁸ Mais je me demande si ce mot n'inclut, en dehors du sens mentionné ci-dessus, un autre sens, qui exprimerait l'idée de "cœur des lettres". C'est en effet ce que suggère un passage du premier chapitre de ce livre, intitulé *Yuandao* 原道 (Remonter au *dao*): "L'homme, c'est l'essence des cinq éléments, c'est en fait, le cœur du ciel et de la terre. Après la naissance de ce cœur, la langue s'établit, et avec l'établissement de la langue, le *wen* s'éclaircit ; voilà une voie tout naturelle."²⁹ Quant à la deuxième moitié du titre, *diaolong*, 雕龍, elle nous révèle que Liu Xie considérait l'écriture comme un travail soigné et élaboré. Dans cette postface, il nous présente un rêve qu'il avait eu dans son enfance : rêve de nuages colorés comme un brocart.³⁰ Il est bien possible que ce rêve symbolise son idée des lettres.

Il est clair qu'il divise son livre en deux grandes parties, dont la première va du chapitre 1, *Yuandao*, au chapitre 25, *Shuji* 書記, la deuxième du chapitre 26 *Shensi* 神思, au chapitre 50, *Xuzhi* 序志. Parmi les vingt-cinq chapitres de la première moitié, les cinq premiers chapitres, le *Yuandao* (Remonter au *Dao*), le *Zhengsheng* 徵聖 (Règles des Sages), le *Zongjing* 宗經 (Respect pour les ouvrages canoniques), le *Zhengwei* 正緯 (Correction des livres ésotériques confucianistes) et le *Biansao* 變騷 (Analyse du *Lisao*), forment un groupe qui sert de fondement à la théorie littéraire de Liu Xie, et où il présente, dans un style laconique, l'essence de sa pensée sur les lettres. Les vingt chapitres suivants contiennent ses théories sur les divers genres littéraires, les dix premiers (du ch.6 *Mingshi* 明詩 au ch. 15 *Xieyin* 諧讌) étant consacrés aux

genres en vers, les dix derniers (du ch.16 *Shizhuan* 史傳 au ch. 25 *Shuji*) aux genres en prose.

Les théories de la deuxième moitié de ce livre sont organisées suivant un principe tout à fait différent. On y trouve toutes sortes de questions que l'auteur pouvait poser sur la littérature; par exemple, l'action de l'imagination (ch.26 *Shensi*), la personnalité et le style de l'auteur (ch.27 *Tixing* 體性), la vigueur de l'œuvre littéraire (ch.28 *Fenggu* 風骨), la tradition et l'innovation dans la littérature (ch.29 *Tongbian* 通變), les techniques sonores (ch.33 *Shenglü* 聲律) et celles du signe écrit (ch.39 *Lianzi* 練字), la comparaison et la métaphore (ch.36 *Bixing* 比興), l'expression symétrique (ch.35 *Lici* 麗辭), l'allusion classique (ch.38 *Shilei* 事類), la manière de rédiger (ch.32 *Yongcai* 鎔裁 et ch.43 *Fuhui* 傳會), le rapport de la littérature avec l'époque (ch.45 *Shixu* 時序) ou la nature (ch.46 *Wuse* 物色), l'évaluation des talents littéraires (ch.47 *Cailüe* 才略), l'appréciation et la critique des œuvres littéraires (ch.48 *Zhiyin* 知音) etc. Ils couvrent tous les genres que l'auteur a traités dans les chapitres de la première moitié. Les chapitres de la deuxième moitié peuvent être comparés à la trame du tissu, et ceux de la première moitié à la chaîne.

Dans le premier chapitre de ce livre, Liu Xie exprime sa pensée la plus profonde sur la littérature. Ce mot *Yuan* signifie "remonter à l'origine". Quant au mot *Dao*, il représente, dans la théorie de Liu Xie, le principe des lettres. Liu Xie commence sa description par une observation de l'Univers.

Quelle grandeur a la vertu du *wen* ! Elle est née en même temps que le ciel et la terre ! Pourquoi cela ? Le noir du ciel et le jaune de la terre se mêlent ensemble, le carré de la terre et le rond du ciel se

séparent l'un de l'autre. Le soleil et la lune, comme une paire de jades suspendus, se manifestent dans le ciel ; les montagnes et les fleuves, comme de belles étoffes de soie accrochées, s'étalent sur la terre. Voilà le *wen* du Dao lui-même ! Quand on lève la tête vers le haut, on voit les astres lumineux, quand on penche le regard vers le bas, on voit les dessins de la terre. (Les astres et la terre) ont fixé leurs places en haut et en bas ; c'est ainsi qu'apparurent les Deux puissances cosmiques. L'homme, en qui se concentre la spiritualité, s'associa à elles et forma avec elles une trinité, c'est qu'on appelle les *sancal* 三才, Trois puissances.³¹

Selon l'auteur, tous les êtres dans cet Univers sont pleins du *wen*. Dans le ciel, le soleil et la lune luisent comme deux jades suspendus ; sur la terre, les montagnes et les fleuves tissent une belle étoffe de soie. En outre, tous les êtres dans ce monde, à commencer par les animaux et les plantes, et jusqu'au souffle du vent et au son des cascades, sont doués de leur propre *wen*. L'homme étant l'essence des Cinq éléments, et le cœur du ciel et de la terre, comment pourrait-il ne pas avoir le *wen* dans sa nature ?

L'auteur joue adroitement sur le mot *wen*, qui a plusieurs significations. D'après le *Shuowen jiezi* 說文解字, le dictionnaire le plus ancien des caractères, "*Wen* signifie primitivement l'ornement."³² A partir de ce sens primordial, se développèrent les autres sens tels que "mot", "caractère", "pièce écrite", "composition littéraire", "culture" etc, qui s'appuient l'un sur l'autre. Liu Xie, en se fondant sur le processus du développement sémantique et la diversité de sens du caractère, affirme que le *wenzhang*, ou composition littéraire, produit par l'homme, cœur du ciel et de la terre, est destiné originellement à être beau.

Pour manifester le *wen* de l'Univers, l'action de la langue est indispensable. Ce sont les Sages anciens, selon Liu Xie, qui ont réussi, par l'intermédiaire de la langue, à transmettre le *wen* de l'Univers, en rédigeant des œuvres excellentes.

L'auteur énumère les Sages anciens qui contribuèrent au développement des lettres. Leurs œuvres, recueillies pour l'éternité par Confucius, sont appelées les *Wujing* 五經, Cinq Livres Canoniques, que recommande Liu Xie comme les plus grands et les plus beaux chefs-d'œuvre depuis le commencement de l'histoire humaine. D'après lui, "tous les écrits des Sages sont appelés *wenzhang*. Les caractères *wen* et *zhang* signifient tous les deux l'ornement ou la beauté. N'est-ce pas la preuve qu'ils sont écrits dans une belle langue ?" (ch.31 *Qingcai*, l'Emotion et l'expression)³³

Les *Wujing* apparaissent, dans la théorie du *Wenxin diaolong*, comme les modèles idéaux de la littérature. Par exemple : "pour réformer la littérature fausse et superficielle des périodes postérieures, dit l'auteur, il faut s'instruire à nouveau auprès des œuvres canoniques." (ch.29 *Tongbian*, la Tradition et l'innovation en littérature)³⁴

Le *Dao* de l'Univers est, d'après la théorie du *Yuandao*, éclairci grâce aux Sages. Dans le deuxième chapitre, *Zhengsheng* (Règles des Sages), Liu Xie traite, à nouveau, de façon plus concrète, des Sages qui se sont chargés de transmettre aux hommes le *Dao* de l'Univers. Il estime notamment le rôle de Confucius dans le développement de la littérature. Confucius a établi, selon lui, le modèle de la composition littéraire à travers la rédaction des Cinq Livres Canoniques. L'auteur nous recommande avec ardeur de nous inspirer de son exemple.

Dans le chapitre suivant, *Zongjing* (Respect pour les Canons), Liu Xie expose avec précision les moyens de s'inspirer des Livres

Canoniques pour composer des œuvres authentiquement belles. A la suite d'une série de mentions portant sur les caractéristiques des Cinq Livres Canoniques, il explique leurs mérites et séductions, par des expressions figurées.

Le style des Livres Canoniques ressemble à un arbre enraciné profondément, et dont les branches et les feuilles croissent en abondance. Avec un contenu riche, exprimé par des mots succincts, et des leçons profondes, figurées par les choses quotidiennes, ces œuvres, quoiqu'elles aient été rédigées dans les temps anciens, ne manquent pas d'une saveur tout fraîche.³⁵

Les Livres Canoniques confucianistes sont, selon Liu Xie, non seulement des œuvres littéraires supérieures par elles mêmes, mais aussi les sources de la littérature des âges postérieurs. Dans le passage suivant, les vingt genres d'ouvrages sont classés par lui en cinq groupes, de quatre genres chacun, et chaque groupe est respectivement rattaché aux Cinq Canons, c'est-à-dire aux cinq sources de la littérature. Liu Xie y énumère les six mérites des œuvres qui ont réussi à se conformer à la norme des Canons.

Les écrits qui savent respecter les Canons, ont les six mérites suivants : (1) un sentiment profond et sans mensonge, (2) une allure limpide et sans mélange, (3) une vérité sincère et sans exagération, (4) un contenu fidèle et sans déformation, (5) un style laconique et sans verbosité, (6) une expression belle et sans excès.³⁶

On peut supposer que Liu Xie a remonté aux Cinq Livres

Canoniques non seulement afin de chercher historiquement la source de chaque genre littéraire, mais encore afin de proposer aux écrivains contemporains de suivre, dans leurs propres compositions, le modèle de ces Canons ; en d'autres termes, de retourner à nouveau, pour défendre la littérature contre les périls de la corruption et de la décadence, à l'esprit des Sages anciens.

Le cinquième chapitre, *Biansao* (Analyse du *Lisao*) traite du *Lisao* 離騷 (Tristesse de l'éloignement) de Qu Yuan 屈原, et des autres poèmes recueillis dans le *Chuci* 楚辭. Ils sont considérés par l'auteur comme une autre source de la littérature, différente des Livres Canoniques confucéens. Ils se distinguent, par leur forte individualité comme les premiers chefs-d'œuvre après les Canons, et possèdent plusieurs mérites, de nature différente de ceux-ci.

Les vingt volumes qui vont du chapitre 6, *Mingshi*, jusqu'au chapitre 25, *Shuji*, portent sur les divers genres de la littérature, les dix premiers se classant parmi les formes en vers et les dix derniers parmi celles en prose. Dans chacun de ces chapitres sur les genres, on peut trouver un système logique très cohérent : Liu Xie explique d'abord l'origine de chaque forme, puis retrace historiquement l'évolution des genres, en touchant à des écrivains représentatifs ou à des œuvres typiques pour chaque style, et finit enfin par exposer succinctement la méthode d'écriture propre à chaque genre. Il est à noter que ces théories sur les genres sont construites sur la base des cinq premiers chapitres, et surtout sur les trois premiers. Autrement dit, le premier groupe de théories fondamentales est la source de la pensée de l'auteur, d'où s'écoulent, comme vingt fleuves, ses théories sur les genres.

Prenons le *Mingshi* (Eclaircissement de la poésie) pour examiner la méthode suivie par Liu Xie, telle qu'elle apparaît dans ces chapitres.

L'argument de ce chapitre commence par l'explication de l'origine de la poésie, en analysant le mot *shi*. Dans la phrase suivante, l'auteur décrit avec concision l'histoire de la poésie depuis la haute Antiquité jusqu'au début des Song 宋 (le V^e siècle), en énumérant les poètes et leurs œuvres représentatives. Ce passage doit être regardé comme la première pièce systématique d'histoire de la poésie chinoise. Voyons une description de la poésie des Jin Occidentaux.

Les hommes de talent des Jin avançaient peu à peu vers un style léger et fleuri. Les Zhang (Zhang Zai 張載, Zhang Xie 張協, Zhang Kang 張亢), les Pan (Pan Yue 潘岳 et Pan Ni 潘尼), Zuo (Zuo Si 左思) et les Lu (Lu Ji 陸機 et Lu Yun 陸雲) marchent côte à côte sur la route de la poésie. Leurs poèmes sont plus ornés que ceux de Zhengshi 正始 (240-249), mais sont moins vigoureux que ceux de Jian'an. Certains poètes se targuaient d'une expression très ornée, d'autres cherchaient à embellir leurs œuvres par une beauté coulante. Voilà la situation générale de cette période.³⁷

Liu Xie change la manière de ses descriptions selon la période ; pour la période qui va de l'Antiquité jusqu'aux Jin Orientaux 東晉 (317-420), il choisit une description concrète, en faisant mention de poètes et d'œuvres de chaque âge, mais pour l'époque des Song (420-479), dynastie précédente de la sienne (Qi du Sud), il se borne à y faire brièvement allusion, sans mentionner de noms de poètes ou d'œuvres.

La poésie du début des Song avait une double tendance, conservatrice et novatrice. L'influence du *Zhuangzi* 莊子 et du *Laozi*

老子 s'affaiblissait, et le thème des montagnes et des eaux commençait à s'épanouir. Les poètes composèrent de belles phrases symétriques, parfois d'une centaine de caractères, en s'évertuant à trouver des mots originaux. Pour exprimer les sentiments, ils allaient, en les décrivant, au fond des objets. Dans leur recherche des mots, ils poursuivaient la nouveauté avec ardeur. Voilà pourquoi rivalisaient les poètes modernes.³⁸

On ne trouve ici ni de nom de poète ni de titre de poème. Quant à l'époque de l'auteur lui même, il n'en dit presque rien. Ce principe de description selon la période ne perd jamais sa cohérence tout au long des cinquante chapitres.

Dans la troisième et dernière partie de ce chapitre, Liu Xie s'efforce de tirer, sur la base des arguments précédents, la manière de composer de la poésie : "La poésie tétrasyllabique 四言詩 est une forme orthodoxe, dont la qualité est élégante et brillante ; la poésie pentasyllabique 五言詩 est un style courant, dont le mérite se trouve dans la pureté et la beauté. Les rôles de ces deux types de poésie diffèrent l'un de l'autre comme ceux de la fleur et du fruit d'un arbre, et les poètes s'en servent adroitement selon leurs talents différents."³⁹

La poésie tétrasyllabique, la plus vieille forme de la poésie chinoise, était considérée comme le mètre orthodoxe, parce que les poèmes du *Shijing* 詩經 sont, en principe, composés dans ce mètre. Quant à la poésie pentasyllabique, qui était née sous les Han Postérieurs, elle avait réussi, déjà à l'époque de Liu Xie, par sa puissance d'expression et sa sensibilité, à attirer la plupart des poètes, et était devenue le genre le plus populaire.

Cette théorie poétique en trois articulations, c'est-à-dire explication

de l'origine de la poésie, description historique de la poésie et méthode de composition poétique, en se correspondant mutuellement, construisent systématiquement et synthétiquement la pensée de l'auteur sur ce type de genre. Les dix-neuf chapitres suivants sur les divers autres genres, soit en vers soit en prose, sont, en général, construits sur le même plan que le chapitre sur la poésie.

Maintenant, nous allons nous tourner vers la deuxième moitié de cet ouvrage, laquelle commence par le chapitre intitulé *Shensi*, action de l'imagination. Lu Ji avait déjà traité ce sujet au début du *Wenfu*. C'est sans doute sous son influence que Liu Xie a mis ce chapitre au début de la deuxième moitié de son ouvrage, concernant les diverses questions relatives à la littérature. Le mot *shensi* signifie littéralement une imagination prodigieuse, dont l'action est toujours indispensable dans la composition littéraire.

“Malgré que le corps soit auprès des fleuves et de la mer, dit un ancien, son cœur reste toujours au palais de Wei.” C'est ce qu'on appelle le *shensi*, imagination prodigieuse. Lorsque l'on s'engage dans la pensée poétique, l'imagination s'envole très loin. C'est pourquoi on peut franchir même un intervalle de mille ans, tout en réfléchissant tranquillement, et les yeux parcourent jusqu'à dix mille lieues, tout en se promenant silencieusement. On produit, simplement en chantonnant un instant, des phrases belles comme des perles et des jades ; on fait naître, juste devant ses yeux, un souffle de vent et des nuages flottants. Voilà quelques uns des résultats apportés par le mécanisme de l'imagination.⁴⁰

Le mécanisme subtil de l'imagination dépend de l'action

réci-proque de l'esprit humain et de l'objet extérieur. L'esprit humain habite dans le cœur, dont la clef est contrôlée par la vitalité ; l'objet extérieur est perçu par l'oreille et l'œil, dont le dispositif de transmission est pris en charge par la langue. Si le dispositif de transmission fonctionne bien, l'objet extérieur ne lui échappera jamais. Mais si la clef du cœur est faussée, l'esprit perdra sa fonction.⁴¹

Lu Ji s'est efforcé, dans le *Wenfu*, de découvrir de l'intérieur, en d'autres termes, par la fenêtre de son cœur, diverses phases de l'action de l'imagination. Quant à l'auteur du *Wenxin diaolong*, il la poursuit non seulement de l'intérieur de l'esprit, mais aussi à travers son rapport avec des objets extérieurs, c'est ce que signifie la phrase 故思理爲妙、神與物遊 (le mécanisme subtil de l'imagination dépend de l'action réci-proque de l'esprit humain et de l'objet extérieur). L'esprit humain subit, d'après Liu Xie, l'influence de milliers de choses extérieures, mais en même temps, il exerce son influence sur celles-ci. C'est ainsi que l'on remplit la montagne de tous ses sentiments, et gonfle la mer de tous ses idées.

On y voit nettement l'idée qu'il s'agit d'une action et réaction entre les sentiments et les choses extérieures. La question de l'action des choses extérieures sur l'esprit humain avait été déjà mentionnée avant Liu Xie, comme dans le *Liji Yueji* 禮記樂記 (Traité sur la musique) : "Les sentiments du cœur sont excités par les choses extérieures. Lorsqu'un sentiment se produit en présence d'un objet, il se traduit par les sons de la voix."⁴²

Mais c'est la première fois qu'on a fait remarquer que l'esprit humain, lui aussi, peut agir sur les choses extérieures. On peut même dire que cette action de l'esprit est une découverte de Liu Xie. Voici un

autre exemple.

Les poètes anciens, une fois excitée par les choses extérieures, évoquèrent des images infinies. Ils se laissèrent captiver par les milles choses, et se plongèrent dans tous les objets perceptibles à l'œil ou à l'oreille. En décrivant l'atmosphère et l'aspect, ou en élaborant l'expression et le ton, leurs esprits se fondirent dans les objets extérieurs, et ceux-ci errèrent çà et là avec les esprits des poètes. (ch. 46 *Wuse*, Rapport de la littérature avec la nature)⁴³

Dans certains chapitres de la dernière moitié de ce livre, l'auteur traite les problèmes des diverses techniques telles que le son (ch.33 *Shenglü*), l'emploi des caractères (ch.39 *Lianzi*), l'expression symétrique (ch.35 *Lici*), les allusions classiques (ch.38 *Shilei*), qui étaient tous indispensables dans la composition littéraire de l'époque médiévale.

Juste avant la rédaction du *Wenxin diaolong*, les poètes des Qi du Sud comme Shen Yue et Xie Tiao 謝朓 avaient déjà pris conscience d'une loi phonétique du chinois, les quatre tons, et l'avaient introduite dans le domaine de la composition poétique en tant qu'élément prosodique important pour réaliser consciemment l'harmonie des vers. Les règles tonales attribuées à Shen Yue se nomment *sisheng babing* 四聲八病, huit maladies des quatre tons, dont le détail est enregistré dans le *Bunkyô hifuron* de Kûkai 空海. Liu Xie mentionne le problème des tons dans le trente-troisième chapitre *Shenglü*, mais il se borne à relever quelques principes généraux pour appliquer les quatre tons. On ne peut y découvrir ni le mot *sisheng* ni les règles des *babing*. Il est certain, cependant, que l'auteur a partagé dans le principe les idées de Shen Yue sur les quatre tons.

Quant à l'expression symétrique, elle occupait, avec la prosodie, dans l'art poétique de cette période, une place très importante. Liu Xie traite ce sujet au trente-cinquième chapitre "expression symétrique". C'est, en réalité, le premier texte sur ce sujet. L'auteur exprime d'abord le principe du parallélisme de la manière suivante.

La création donna à l'homme un corps complètement symétrique. Selon les principes divins, rien n'existe seul. Quand on engendre l'écrit dans son cœur, en arrangeant cent réflexions, les idées qui correspondent en haut et en bas, se forment spontanément en parallélismes.⁴⁴

Selon l'auteur, l'écriture est constituée en parallélisme autant naturellement que le corps humain a une forme symétrique. (On peut trouver un passage très ressemblant dans un chapitre du *Bunkyô hifuron*.)⁴⁵ Certes, c'est depuis la haute Antiquité comme Liu Xie le montre par quelques exemples, que les Chinois utilisèrent cette forme d'expression.

Mais, surtout depuis la fin des Jin Occidentaux, suivant le développement de l'art poétique, le parallélisme était devenu une forme indispensable dans la composition littéraire. Par exemple, dans les poèmes de Xie Lingyun 謝靈運 ou de Yan Yanzhi 顏延之, deux poètes représentatifs des Song, la plupart des distiques sont construits en expression symétrique. Il est à noter que la forme du *lǜshī* 律詩 (double quatrain), qui aurait été parachevée sous les Tang, doit avoir deux distiques parallèles au milieu de ses vers. Non seulement pour la poésie, mais aussi pour la prose de cette époque, le parallélisme constitue une condition essentielle. Et le style du *Wenxin diaolong* lui-même, n'est rien

d'autre qu'une composition parallèle très typique.

A la même époque que le *Wenxin diaolong*, apparut un ouvrage qui représente un autre type de théorie. C'est le *Shipin* 詩品, classification des poètes, rédigé par Zhong Rong 鍾嶸 (469-517?). Au contraire de Liu Xie, qui a construit une théorie synthétique et systématique, portant sur tous les genres existants, Zhong Rong a choisi, pour objet de sa critique, un seul genre, la poésie pentasyllabique. On a bien vu que Liu Xie, dans le sixième chapitre du *Wenxin diaolong*, *Mingshi*, juxtapose les poésies tétrasyllabique et pentasyllabique, mais il ne fait aucune distinction de valeur entre ces deux formes. Zhong Rong, lui aussi, présente ces deux formes dans la préface du *Shipin*, mais en accordant, pour sa part, la suprématie à la poésie pentasyllabique.

La poésie tétrasyllabique contient des idées très vastes sous une forme succincte. Mais les poètes ont toujours le défaut de dépenser trop de mots pour exprimer peu d'idées, en conséquence il en est peu qui soient experts en cette forme. La poésie pentasyllabique se trouve à la position la plus essentielle, et elle a, parmi tous les genres, la saveur la plus délicieuse. C'est pourquoi cette forme a acquis une grande popularité.⁴⁶

A l'époque de Zhong Rong, la poésie pentasyllabique, soutenue par beaucoup de lettrés, était déjà devenue, comme l'affirme l'auteur, le genre le plus populaire et le plus florissant. Selon sa préface, "Aujourd'hui dans le monde intellectuel, règne une folie de composition poétique. Les enfants qui sont à peine capables de porter des vêtements, dès qu'ils sont entrés dans l'école primaire, commencent inévitablement à écrire des poèmes comme des fous."⁴⁷ C'est à cause de cela que Zhong Rong a pris le

pinceau pour rédiger un ouvrage critique destiné aux poètes qui étaient réputés pour cette forme.

Il y avait, cependant, un autre motif qui avait incité l'auteur à écrire ce livre. C'est la corruption de la poésie. Au fur et à mesure que la poésie pentasyllabique se répandait parmi les poètes, dont la plupart étaient sortis de la haute société, elle commençait à perdre, peu à peu, la vitalité caractéristique des vers de la période de Jian'an, en dépit du grand progrès de la prosodie et du parallélisme. L'intérêt des poètes du VI^e siècle se bornait, en général, soit à la beauté de la femme soit à divers petits objets comme les instruments de musique ou les vêtements etc. La pensée dominante du *Shipin* consiste à recouvrer dans la composition de la poésie le *fenggu* 風骨 (vitalité de l'ère de Jian'an).

Le *Shipin* consiste en trois volumes. L'auteur y traite 123 poètes des Han Occidentaux jusqu'au début des Liang, en les classant en trois rangs, *shangpin* 上品 (rang supérieur), *zhongpin* 中品 (rang moyen) et *xiapin* 下品 (rang inférieur). Depuis longtemps, les Chinois aimaient ce genre de classification. On peut trouver des exemples reflétant typiquement cette idée dans certains passages du *Lunyu* 論語. D'après ces phrases, Confucius avait l'idée de classer les hommes en trois classes : les plus sages 上知, les moyens 中人 et les plus bêtes 下愚. (*Lunyu* ch.16) Le *Gujin renbiao* 古今人表 (Tableau classifié des hommes anciens et modernes) du *Hanshu* rédigé par Ban Gu, qui avait hérité cette méthode, porte ces rangs à neuf, de *shang-shang* 上上 (le premier dans le rang supérieur) à *xia-xia* 下下 (le dernier dans le rang inférieur).

Pourtant, c'était la première fois que cette méthode était introduite dans le domaine de la théorie littéraire. Il me semble que Zhong Rong s'est inspiré de la théorie artistique des autres domaines tels que la calligraphie et la peinture, laquelle avait employé, avant la théorie

littéraire, cette manière de classer.

Selon le classement de l'auteur, 12 poètes (y compris *Gushi* 古詩, les Poèmes anciens anonymes) appartiennent à la classe supérieure, 39 à la classe moyenne, 72 à la classe inférieure. Parmi les 12 poètes de la classe supérieure, 11 vécurent avant les Dynasties du Sud et du Nord 南北朝.⁴⁸ Seul Xie Lingyun est un poète des Song. Du côté des 72 poètes de la classe inférieure, 47 appartiennent aux dynasties des Song, des Qi du Sud et des Liang. D'où on peut voir nettement que l'estime pour les poètes anciens est haute, mais celle pour les poètes modernes est, au contraire, basse. L'auteur suggère, à travers ce classement, sa recommandation de retourner à l'époque ancienne, surtout à l'ère de Jian'an, où la poésie était encore débordante de vie. Cette idée de retour au passé en vue de renouveler la littérature moderne, est fondamentalement proche de celle de Liu Xie, qui soutient souvent qu'il faut retourner à l'esprit des Sages anciens, et elle continuera à apparaître dans les périodes postérieures chaque fois que l'on insistera sur la nécessité d'une "renaissance" des lettres.

Le deuxième défaut de la poésie des Qi et des Liang se trouve, d'après Zhong Rong, dans la prosodie courante utilisant les quatre tons. On sait bien que cette prosodie avait, malgré son formalisme, contribué, dans une certaine mesure, au progrès de la forme poétique. Pourtant, l'auteur du *Shipin*, au contraire de celui du *Wenxin diaolong*, ne veut guère admettre le rôle positif de cette théorie prosodique. Il conseille plutôt de retourner même à la poésie simple de l'âge de Jian'an. Sur ce point, sa théorie se teinte d'un peu de conservatisme.

Autrefois, Cao Zhi et Liu Zhen étaient en quelque sorte les grands Sages de la littérature, Lu Ji et Xie Lingyun avaient le talent

des sages en second. Ils marquèrent, par leur esprit aigu et leur pensée approfondie, une étape importante dans toute l'histoire de la poésie, qui se chiffre par siècles et par millénaires, mais on n'entendit jamais de leur bouche une théorie basée sur les cinq notes ou les quatre tons.⁴⁹

Les 12 poètes du rang supérieur sont, par ordre d'époque, les Poèmes anciens anonymes, Li Ling 李陵, Ban Jieyu 班婕妤 (seule femme poète parmi les 12. Soit trois poètes des Han, en comptant bien sûr les poèmes anonymes comme un poète), Cao Zhi, Liu Zhen, Wang Can (trois poètes des Wei), Ruan Ji 阮籍, Lu Ji, Pan Yue, Zhang Xie, Zuo Si (cinq poètes des Jin), Xie Lingyun (un poète des Song). Parmi ces 12 poètes, celui qui a obtenu l'estime la plus haute n'est autre que Cao Zhi. Il est estimé par l'auteur comme le poète le plus élevé dans toutes les périodes. Nous allons maintenant examiner le commentaire de Zhong Rong sur la poésie de Cao Zhi.

La poésie de Cao Zhi prend sa source dans les *Guofeng* 國風 (Chanson des royaumes dans le *Shijing*). Sa fermeté d'esprit est d'une rare élévation, son expression est riche et éclatante. Ses sentiments joignent la distinction à l'ardeur, son style est rempli d'élégance et de simplicité. Il brille de tout son éclat dans l'histoire ancienne et moderne, surpasse de loin les pièces des autres poètes. Ah ! On peut comparer la place de Cao Zhi dans le monde littéraire, même à celle de Zhougong 周公 et de Confucius 孔子 dans l'humanité, ou à celle du dragon et du phénix chez les animaux et les oiseaux, ou à celle du luth et de la flûte de Pan parmi les instruments, ou à celle de la broderie de robes dans les ouvrages des dames. Les gens

qui s'occupent de composition littéraire vénèrent Cao Zhi au travers de ses œuvres, et veulent briller eux-mêmes grâce à son reflet.⁵⁰

Zhong Rong indique d'abord la source de la poésie de Cao Zhi. C'est la manière employée souvent dans ce livre, par laquelle l'auteur s'efforce de relever les rapports entre les poètes des époques différentes. On peut trouver trois grandes sources anciennes, les *Guofeng*, les *Xiaoya* 小雅 et les *Chuci*, d'où proviennent beaucoup de poètes postérieurs. Sauf Ruan Ji qui, lui seul, se rattache aux *Xiaoya*, la plupart des poètes sont dans la lignée des *Guofeng* ou des *Chuci*. L'auteur n'explique point la raison pour laquelle il rattache chaque poète à ces sources, c'est pourquoi cette méthode créative n'est pas suffisamment persuasive. Pourtant, malgré ce défaut, on en peut parvenir à tirer un des critères prédominants du *Shipin*. Parmi les poètes qui sont dans la lignée des *Guofeng*, inférieurs en nombre à ceux de la lignée des *Chuci*, se trouvent des poètes comme Cao Zhi et Xie Lingyun, considérés par l'auteur comme les poètes les plus brillants sous tous leurs aspects, et ceux comme Liu Zhen et Zuo Si, qui sont, eux, pourvus de vitalité, élément indispensable, selon Zhong Rong, à la poésie. Ils représentent, dans sa théorie, la manière poétique idéale. Quant aux poètes de la lignée des *Chuci*, malgré leur supériorité en nombre, leur manière n'était pas considérée comme souhaitable, en raison d'une sentimentalité excessive. Ainsi, c'était un grand malheur pour la poésie moderne, d'après le point de vue de Zhong Rong, que ces derniers soient devenus dominants au fur et à mesure du développement de la forme pentasyllabique.

Les mots *gu* 骨 et *qi* 氣, littéralement ossature et souffle, signifiant la fermeté ou la vitalité de l'esprit qui soutient la poésie de l'intérieur et l'âme par sa vigueur, sont souvent employés dans la théorie de la

littérature, de la peinture, de la calligraphie. Ces mots représentent presque la même notion qu'un autre terme *fenggu*, vent et ossature. La poésie de l'âge de Jian'an est typiquement caractérisée par ces mots. A propos du mot *cicai* 詞彩, il représente l'élément extérieur de la poésie, expression qui englobe les sentiments. Il constitue, avec le mot *guqi*, les deux grands critères de la théorie du *Shipin*. Le mot *ya* 雅 suggère le lyrisme représenté par le *Shijing*, et le mot *yuan* 怨 celui représenté par les *Chuci*. Dans les poèmes de Cao Zhi, coexistent harmonieusement plusieurs paires d'éléments bien contrastés, telles que *guqi* (vitalité) et *cicai* (expression), *ya* (distinction) et *yuan* (ardeur), *wen* 文 (élégance) et *zhi* 質 (simplicité). (Le mot *wen-zhi* indique aussi l'ornement et le contenu, ou le signifiant et le signifié.) C'est pourquoi l'auteur recommande Cao Zhi comme le maître le plus grand dans l'histoire de la poésie.

Les images comme Zhougong et Confucius, le dragon et le phénix, le luth et la flûte de Pan, la broderie de robes, évoquent la meilleure qualité dans chaque domaine. Par leur moyen l'auteur symbolise la haute place qu'occupe la poésie de Cao Zhi.

Le poète reconnu par Zhong Rong comme le maître après Cao Zhi, c'est Liu Zhen, qui est aussi dans la lignée des *Guofeng*, par l'intermédiaire des auteurs anonymes des Poèmes anciens.

Liu Zhen est aussi pourvu du *qi*, élément indispensable à la poésie, mais au contraire de Cao Zhi, il manque de *wen*, ornement, l'autre critère important de Zhong Rong. C'est à cause de cela que sa poésie est reconnue comme inférieure à celle de Cao Zhi.⁵¹

Son collègue Wang Can est considéré, en général, comme le premier parmi les Sept poètes de Jian'an, mais l'estimation de Zhong Rong est un peu différente.

Au contraire de la poésie de Liu Zhen, dont le *qi* l'emporte sur le

wen, la poésie de Wang Can est considérée comme splendide quant à l'élément de *wen*, mais faible dans celui de *qi*.⁵² Ainsi on voit bien que Liu Zhen et Wang Can partagent les deux mérites de Cao Zhi ; l'un obtient le *qi* et l'autre le *wen*. Pourtant l'auteur estime Liu Zhen mieux que Wang Can, parce qu'il accorde plus d'importance au *qi* qu'au *wen*. Certes, à la différence de Liu Zhen, qui n'a qu'un descendant, Zuo Si, Wang Can est la source de beaucoup de poètes postérieurs, comme Pan Yue, Zhang Xie, Zhang Hua 張華, Liu Kun 劉琨, mais en tous cas Zhong Rong n'avait pas beaucoup de sympathie pour leur style, où le *wen* l'emporte sur le *qi*.

En tournant les yeux vers la classe moyenne, on y découvrira un certain nombre de poètes célèbres des dynasties des Sud, comme Tao Qian 陶潛 (Tao Yuanming 陶淵明), Yan Yanzhi, Bao Zhao 鮑照, Xie Tiao, Jiang Yan 江淹, Ren Fang 任昉 et Shen Yue. On peut s'étonner surtout d'y trouver le nom de Tao Qian, poète sans doute le plus célèbre et le plus apprécié à l'époque récente et moderne parmi tous les poètes traités dans le *Shipin*. C'est ainsi que plusieurs auteurs postérieurs, tels que Wang Shizhen 王士禎, poète représentatif des Qing 清, protestent contre ce traitement, en exigeant de transférer Tao Qian dans la classe supérieure. D'autres critiques prétendent que Tao Qian se trouvait originellement dans la classe supérieure, mais qu'il a postérieurement subi un abaissement de rang, causé par une confusion du texte. Mais la position de Tao Qian, en fait, n'était pas si haute avant l'époque des Tang.

La méthode de critique par classification du *Shipin* a exercé une certaine influence non seulement sur la théorie de la littérature, mais aussi sur celle de la calligraphie et de la peinture.

Mais le rôle le plus important du *Shipin* dans l'histoire de la théorie littéraire, c'est qu'il a préparé la voie à la naissance du *shihua* 詩話, petit essai sur la poésie, qui devait notamment se développer à partir des Song

du Nord 北宋 (960-1126). Le *Shipin* est, pour ainsi dire, l'ancêtre du *shihua*.

III La rédaction des anthologies et les œuvres de la théorie littéraire des Tang

Au fur et à mesure de la multiplication des œuvres littéraires, pendant la période des Jin Occidentaux, le besoin se fit sentir de choisir les plus beaux ouvrages parmi tant de livres anciens ou contemporains. C'est ainsi qu'apparut la première anthologie de la Chine, le *Wenzhang liubieji*, 文章流別集 ou Anthologie par genres, rédigé par Zhi Yu 摯虞, lettré contemporain de Lu Ji, l'auteur du *Wenfu*. D'après la biographie de Zhi Yu, dans le *Jinshu* 晉書 vol.51, cette personne avait de profondes connaissances dans les institutions rituelles traditionnelles, et fit souvent des propositions sur les rites du règne, avant de mourir de faim quand la capitale des Jin dut subir une grande famine.

Le *Suishu-jingjizhi* 隋書經籍志, monographie bibliographique du *Suishu*, expliquant le motif de la rédaction du *Wenzhang liubieji*, dit : "Qu'est ce que le *zongji* 總集 (recueil général ou anthologie) ? Depuis l'ère de Jian'an, les œuvres de *cifu* 辭賦 sont de plus en plus abondantes, et les recueils des écrivains augmentent de jour en jour ; ainsi Zhi Yu, qui a vécu à l'époque des Jin, choisit, par égard pour les difficultés des lecteurs, les plus beaux ouvrages, en rejetant les œuvres sans valeur. Il les classa par genres, en commençant par la poésie et la prose-rythmée, et rédigea une anthologie intitulée *Wenzhang liubieji* (ou plus simplement *Liubieji*)."⁵³

Le *Liubieji*, disparu depuis déjà longtemps, comportait à l'origine, outre le recueil des œuvres, des parties appelées *lun* 論, dissertations,

comme nous l'indique un passage de la biographie de Zhi Yu.

Il choisit aussi des ouvrages anciens, en les classant par genres, et rédigea une anthologie en trente volumes, intitulée *Liubieji*. Ce recueil, dont, pour chaque genre, une partie est consacrée à des *lun*, satisfaisant à l'expression aussi bien qu'à l'argumentation, fut fort estimé par tout le monde.⁵⁴

On peut voir, dans la deuxième sous-section, *zongji*, de la quatrième section, *jibu* 集部 (mélanges), du *Suishu-jingjizhi* (ou plus simplement *Suizhi*), la mention du *Liubieji* et de ses *lun*.

Le texte du *Liubieji* consistait, à l'époque des Liang, en 60 volumes avec deux volumes de *zhi*, biographies résumées des écrivains, et deux volumes de *lun*. On peut supposer que les parties *zhi* 志 et *lun* ont été séparées plus tard du *Liubieji*, et sont devenues un livre indépendant nommé *Wenzhangliubie zhilun*. Le *Suizhi* inscrit parallèlement ces deux livres, dont chacun a exercé une grande influence sur les lettrés jusqu'à l'époque des Liang.

Le *Liubieji* a perdu son utilité après l'apparition du *Wenxuan*, anthologie plus riche et plus vaste, et a disparu au début des Song. On ne peut plus trouver son nom dans les catalogues bibliographiques postérieurs. D'après quelques phrases fragmentaires du *Liubieji* et du *Liubie zhilun* conservées dans plusieurs livres, Il m'apparaît au moins deux caractéristiques frappantes : (1) les genres conservés dans ces œuvres appartiennent tous à la catégorie des formes versifiées ; (2) l'auteur a envisagé la période allant de l'antiquité jusqu'au début des Wei, et n'a pas touché aux Jin, sa propre période.

Dans la période des Six Dynasties et des Tang, on appelle les formes

en vers le *wen* 文, et celles en prose le *bi* 筆. En voici un témoignage : “Aujourd’hui on distingue, en général, le *wen* du *bi* ; les genres non rimés appartiennent au *bi*, et ceux rimés au *wen*.” (*Wenxin diaolong* ch.44 *Zongshu* 總術)⁵⁵ Et le *Wenbishi* 文筆式, cité dans le *Bunkyô hifuron*, énumère les noms du genre littéraire attribués à ces deux groupes.⁵⁶ Donc, on peut supposer que Zhi Yu, quand il s’est mis à rédiger son anthologie, ne traitait que les œuvres en *wen*, les formes versifiées, écrites depuis l’antiquité jusqu’à l’époque des Wei.

Nous avons déjà vu que Cao Pi a classé, dans le *Dianlun lunwen*, huit genres en quatre groupes, de deux genres chacun, dont les quatre premiers, le *zou* 奏, le *yi* 移, le *shu* 書 et le *lun* 論 appartiennent à la catégorie de la prose, et les quatre derniers, le *ming* 銘, le *lei* 誄, le *shi* 詩 et le *fu* 賦, à celle des formes versifiées. Ce classement signifie que Cao Pi a attaché plus de valeur aux genres en prose, genres plus ou moins utilitaires, qu’aux genres en vers, et qu’il a rangé les premiers en avant, les derniers à la suite. (cf. p. 8)

Quant à Lu Ji, contemporain de Zhi Yu, il a traité dans le cinquième chapitre du *Wenfu*, dix sortes de genres, dont l’ordre est tout à fait au contraire de Cao Pi. Il a rangé en tête sept genres en vers, le *shi*, le *fu*, le *bei* 碑, le *lei*, le *ming*, le *zhen* 箴 et le *song* 頌, ensuite trois genres en prose, le *lun*, le *zou* et le *shuo* 說. Cela signifie qu’il a attaché plus de valeur aux genres en vers, genres doués d’une plus grande sensibilité, qu’à ceux en prose. (cf. p. 15) L’idée de Zhi Yu ressemble bien à celle de Lu Ji.

Les ouvrages de théorie littéraire ou les anthologies rédigées à l’époque postérieure à celles de Zhi Yu, tels que le *Wenxin diaolong*, le *Shipin* et le *Wenxuan*, ne traitent que des ouvrages attribués à des auteurs déjà morts. Ce principe de rédaction, basé sur l’idée

traditionnelle de “蓋棺論定” (Une fois le cercueil fermé, on peut porter un jugement définitif.), a été appliqué pour la première fois par l’auteur du *Liubieji* et du *Liubie zhilun*. La seule exception pendant les Six Dynasties, c’est, autant que je sache, le *Yutai xinyong* 玉臺新詠, anthologie de poèmes galants, rédigé vers 534, sur l’ordre du Prince héritier des Liang Xiao Gang 蕭綱, qui a recueilli aussi des poèmes écrits par les vivants.

Après l’apparition du *Liubieji*, il y eut successivement, des dynasties suivantes du Sud et du Nord jusqu’à l’époque des Tang, beaucoup de lettrés qui rédigèrent des anthologies sur le modèle de l’œuvre de Zhi Yu. Il apparut même quelques anthologies gigantesques, comme le *Jilin* 集林 rédigé par Liu Yiqing 劉義慶 ou le *Wenyuan* 文苑 rédigé par Kong Huan 孔道, comportant respectivement 181 volumes et 100 volumes. Mais, parce qu’elles étaient trop grandes pour offrir aux lecteurs les plus beaux ouvrages qui servent d’exemple de composition littéraire, les rédacteurs furent obligés de rédiger, en plus, des condensés de leurs œuvres. C’est pour cette raison qu’il exista jadis les deux autres ouvrages intitulés, l’un *Jilinchao* 集林鈔, Sélection du *Jilin*, en 11 volumes, et l’autre *Wenyuanchao* 文苑鈔, Sélection du *Wenyuan*, en 30 volumes.⁵⁷

Dans cette vogue de compilation d’anthologies, apparut le *Wenxuan* en 30 volumes, rédigé par Xiao Tong 蕭統 (501-531), Prince héritier des Liang. Le *Wenxuan*, à cause de sa taille raisonnable et de la pertinence de sa sélection, a survécu heureusement jusqu’à nos jours. Mais avec son apparition les anthologies précédentes, y compris le *Liubieji*, disparurent définitivement.

Le critère de sélection du *Wenxuan* était, selon sa préface, “un contenu né d’une pensée profonde et un style plein de beauté”⁵⁸, autrement dit, une belle œuvre pourvue d’une pensée profonde. “Le beau style” et “la pensée profonde” sont inséparables, comme les deux roues

d'une charette, et si une œuvre est dépourvue d'une ou de l'autre de ces deux conditions, elle ne peut en aucun cas être retenue dans cette anthologie. La beauté, qui est considérée par le *Wenxin diaolong* comme l'élément le plus indispensable de l'œuvre littéraire (cf. p. 25), est dans le *Wenxuan* aussi un principe très important.

Le *Wenxuan*, sur la base de ce critère, a sélectionné en tout près de 800 pièces, en les divisant en 37 (ou 38) genres. Mais, il faut noter que chaque genre n'a pas, en réalité, le même poids. Parmi ces 37 genres, il y en a qui occupent plus de dix volumes dans le texte actuel, qui est de 60 volumes et qui était originairement de 30 volumes. D'autres, au contraire, comptent seulement une ou deux pièces. Les deux genres les plus larges sont le *fu* et le *shi*, dont le premier occupe les premiers 18 volumes et demi et le dernier s'étend à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième volume jusqu'au trente-et-unième volume. Si l'on tient compte que le *Chuci* (Elégie de Chu), traité dans les volumes 32-33, est en fait une sorte de poésie, plus de la moitié des 60 volumes du *Wenxuan* est consacrée aux *fu* et *shi*. Ce qui attire donc notre attention est que, bien que les volumes du *Wenxuan* portent sur les divers genres de la littérature, en même temps, l'auteur a une préférence pour certaines catégories, telles que le *fu* et le *shi*.

Les 37 genres du *Wenxuan* ne peuvent couvrir, à vrai dire, toutes les catégories littéraires existant à cette époque. Xiao Tong déclare, dans la préface de cette œuvre, qu'il a excepté de sa sélection quatre catégories de textes. Ce sont d'abord les livres canoniques confucianistes, parce qu'ils sont trop nobles, comme le soleil et la lune, pour faire une sélection parmi eux ; deuxièmement les œuvres philosophiques, parce que leur première préoccupation ne portait pas sur l'art littéraire mais sur la pensée philosophique ; troisièmement les discours notés, à cause de leur

indifférence à la littérature ; quatrièmement les œuvres historiques, parce qu'elles sont chargées en premier lieu d'inscrire les faits historiques ainsi que de les juger. Ces catégories exceptées du *Wenxuan* coïncident plus ou moins avec les trois catégories des *jing* 經 (livres classiques confucianistes), *shi* 史 (livres historiques) et *zi* 子 (livres philosophiques) dans la méthode traditionnelle de classification des livres en quatre sections. On voit bien que la position fondamentale de Xiao Tong était de sélectionner principalement les belles œuvres parmi les livres classés dans la quatrième catégorie, *ji* 集 (collections littéraires). Bien que cette quadruple classification des livres eût déjà une longue histoire, elle commença à s'enraciner vers l'époque des Liang. Parmi tous les rédacteurs de chaque sorte d'anthologies, c'est Xiao Tong lui-même qui a expliqué le plus clairement, et le premier, dans sa préface, les principes de sélection et la définition des belles lettres. Les anthologies postérieures suivirent en général la voie ouverte par le *Wenxuan*, et en ce sens celui-ci a défini en réalité les orientations de l'anthologie jusqu'à la période moderne.

Ainsi, on peut bien constater que dans le *Wenxuan* se juxtaposent en même temps deux sortes de conceptions de la littérature : l'une, synthétique et centrifuge, portant sur des genres très divers, et l'autre, spécifique et centripète, concentrée sur les deux grands genres particuliers, le *fu* et le *shi*. La première conception représentée typiquement par la théorie du *Wenxin diaolong*, et la dernière, incarnée dans les idées du *Shipin*, en se mêlant l'une à l'autre, comme nous l'avons déjà vu, dans la sélection du *Wenxuan*, coexistaient donc en harmonie dans les notions littéraires des Six Dynasties. Pourtant, au fur et à mesure que l'on approchait de la fin des Six Dynasties et du début des Tang, cet équilibre tendit graduellement à se perdre. Ce phénomène se

produisit dans un contexte où la poésie, en particulier celle en pentamètre, grandissait rapidement et commençait à prendre finalement une position prépondérante sur les autres genres littéraires. L'époque de la synthèse était à jamais révolue, celle de la poésie était venue.

La rédaction des anthologies se poursuivit, d'après le *Suishu-jingjizhi*, pendant toute la période des Six Dynasties, et jusque dans l'époque des Tang. Une des caractéristiques des anthologies des Tang fut l'apparition de collections volumineuses qui comportaient plusieurs centaines de volumes, jusqu'à même un millier de volumes. Le *Wenguan cilin* 文館詞林, collection synthétique et diachronique rédigée au début des Tang, consistant en un millier de volumes, est l'œuvre la plus représentative de ce type d'anthologie, dont la dimension dépasse largement celle des anthologies des Six Dynasties.

En même temps que l'apparition de collections volumineuses, il surgit à l'époque des Tang un autre type d'anthologie. C'est l'anthologie traitant uniquement les poèmes écrits par les lettrés des Tang, autrement dit, l'anthologie des œuvres poétiques des Tang sélectionnée par les contemporains des Tang eux-mêmes. Il n'existait pas encore, avant l'époque des Tang, d'anthologie poétique centrée exclusivement sur les œuvres composées sous la dynastie en cours. Les recueils poétiques des Six Dynasties tels que le *Yutai xinyong*, traitaient diachroniquement les œuvres d'autrefois et d'aujourd'hui. La rédaction de cette sorte de recueil synchronique de poèmes des Tang continua pendant toute la période de cette dynastie, c'est sans doute le signe que les hommes des Tang étaient conscients de la supériorité de la poésie de leur époque sur celle de la période précédente. Il reste jusqu'à aujourd'hui plus de dix anthologies poétiques de ce type, rédigées par des contemporains, y compris le *Heyue yinglingji* 河岳英靈集 en deux volumes rédigé par Yin Fan 殷璠 et le

Zhongxing jianqiji 中興間氣集 en deux volumes par Gao Zhongwu 高仲武, les deux recueils les plus représentatifs parmi de nombreux *Tangrenxuan-Tangshi* 唐人選唐詩, collections de poèmes des Tang sélectionnées par les contemporains des Tang.

Voici sûrement le signe de la naissance d'une nouvelle situation de la littérature sous les Tang. Mais, on s'aperçoit bien, en vérifiant soigneusement le contenu de ces collections, que celles-ci héritent, malgré leur contribution novatrice, pas mal de caractéristiques propres aux théories littéraires des Six Dynasties. L'acte même de sélectionner d'après certains critères les œuvres littéraires, c'est déjà évidemment une sorte de critique littéraire, mais dans certaines collections telles que le *Heyue yinglingji* et le *Zhongxing jianqiji*, les rédacteurs ont adopté pour méthode de combiner la critique de chaque poète avec ses œuvres choisies. Ce procédé de combinaison de l'œuvre avec la critique avait été, comme nous l'avons déjà vu, utilisé dans le *Wenzhang liubieji*, compilé plus de 400 ans avant les Tang. Un recueil disparu en trois volumes, intitulé *Hanlinlun* 翰林論, Traités de la forêt des lettres, rédigé par Li Chong 李充, lettré du IV^e siècle, est aussi supposé avoir employé cette combinaison. On estime, d'après le *Suishu-jingjizhi*, que le *Hanlinlun* consistait originellement en 54 volumes dont la plus grande partie était consacrée aux œuvres sélectionnées, accompagnées d'une partie annexe de critique littéraire. On peut même présumer que le *Shipin*, ouvrage théorique monumental des Six Dynasties, comportait à l'origine, en dehors des critiques des poètes, une partie des œuvres poétiques choisies de chaque poète.

La méthode de critique employée par le *Heyue yinglingji* et le *Zhongxing jianqiji* s'est, en réalité, largement inspirée de celle créée par le *Shipin*. Pourtant, cela ne veut pas dire que ces deux recueils des Tang

succédèrent à la méthode de classification des poètes qui est particulière au *Shipin*. Ils suivirent la méthode suivante : (1) citer fréquemment des vers excellents et caractériser, en les utilisant, les personnalités ainsi que les styles des poètes. (2) exposer sommairement, par des formules succinctes et incisives, les idées de l'auteur sur le style des poètes. (3) ne pas recourir facilement à des terminologies déjà existantes, mais s'efforcer d'inventer un terme original pour établir une théorie originale. Il est tout évident que par sa méthode systématique et l'analyse pénétrante de sa critique, le *Shipin* exerça une grande influence sur beaucoup d'auteurs des anthologies nées plus de deux siècles après son apparition.

Nous allons examiner maintenant quelques passages du *Heyue yinglingji* et du *Zhongxing jianqiji* pour mieux comprendre comment les théories littéraires des Tang héritèrent les fruits de l'époque précédente. Le *Heyue yinglingji* qui recueillit des poèmes choisis parmi 24 poètes des Tang comme Wang Wei 王維, Li Bo 李白 ou Wang Changling 王昌齡, est composé de sélections de poésies et de critiques de ces auteurs. Voici trois exemples de critique sur Zu Yong 祖詠, Lu Xiang 盧象 et Li Yi 李嶷.

La poésie de Zu Yong est caractérisée par son style laconique et transparent, l'auteur s'y donne beaucoup de peine pour exprimer ses sentiments. Malgré que son *qi*, souffle, ne soit pas très élevé, son ton surpasse de loin celui des poètes ordinaires. Quant à des vers comme

“Dans le beau temps, le jardin est splendide,

Au jour de *qingming* (pure lumière), les gens allument le feu nouveau.”

ils méritent d'être proclamés l'œuvre d'un homme de talent.”⁵⁹

La poésie de Lu Xiang, pourvue d'un style élégant et simple, dans le meilleur esprit poétique, a le ton des grands maîtres. Cette personne, autrefois s'occupait de collationner des livres. Sa réputation est répandue dans toute les bibliothèques. Quant à des vers comme

“Dans la région sacrée de Yue, surtout les montagnes se distinguent,

Dans la préfecture de Xin'an, le fleuve est extrêmement pur.”
ils peignent entièrement le paysage du Sud-Est de la Chine.⁶⁰

La poésie de Li Yi, fraîche et pure, est conforme bien à la norme des lettres. Ses trois poèmes intitulés *Shaonianxing* 少年行, Ballades d'un adolescent, malgré ses mots peu nombreux, sont si pleins du souffle de la vie que l'auteur apparaît nettement aux yeux.⁶¹

Les deux premiers exemples citent dans les passages de critique des vers excellents de chaque auteur pour distinguer plus clairement leurs styles et personnalités. Cette méthode de critique a été créée par le *Shipin*, dont on peut citer par exemple une phrase concernant Tao Qian :

Quant à des vers comme

“En bavardant joyeusement, je sers du vin printanier.”

et

“Au soleil couchant, pas un nuage au ciel.”

ils sont si élégants et raffinés que l'on ne peut les considérer simplement comme les écrits naïfs d'un campagnard.⁶²

Zhong Rong utilise très souvent cette sorte de citation qui caractérise un des aspects de sa théorie.

Une des autres méthodes déployées par le *Shipin*, c'est, dans la critique des poètes, de montrer d'abord par quelques termes concis le style de chaque poète. A propos de la poésie de Cao Zhi 曹植, l'auteur emploie des mots tels que *guqi* 骨氣 (ossature et souffle), *qigao* 奇高 (merveilleux et haut), *cicai* 詞采 (expression et ornement), *huamao* 華茂 (riche et éclatant) et *wenzhi* 文質 (élégance et simplicité) pour marquer son originalité⁶³; pour ce qui est de la poésie de Liu Zhen 劉楨, il emploie des mots tels que *zhengu* 真骨 (ossature de vérité), *gaofeng* 高風 (vent ou caractère haut) etc.⁶⁴ Le *Heyue yinglingji* empruntait largement, comme nous l'avons déjà vu, la route ouverte par le *Shipin*, jusqu'à employer souvent quelques termes caractéristiques du *Shipin*. Le mot *xingjing* 省靜, par exemple, rencontré dans la phrase concernant Zu Yong, tire son origine d'une phrase sur Tao Qian : 文體省靜, "son style est laconique et transparent". Il est difficile de trouver un autre exemple de ce mot *xingjing* avant le *Shipin*. En outre, une phrase sur Lu Xiang, dit : 得國士之風, "avoir une allure de grand maître", on peut découvrir la même expression dans un passage sur Ren Fang 任昉 de la deuxième catégorie du *Shipin*.⁶⁵

En ce qui concerne le *Zhongxing jianqiji* rédigé par Gao Zhongwu, qui comporte environ 140 poèmes par 26 poètes de l'époque de Dali 大曆 (766-779), un peu plus tard que ceux du *Heyue yinglingji*, il utilise plus fréquemment la méthode et la terminologie caractéristiques du *Shipin*. Par exemple, dans la critique sur Li Jiayou 李嘉祐, l'auteur dit : "Yuanzhou 袁州 (Li Jiayou), depuis qu'il a déployé ses œuvres à la cour, a obtenu enfin une bonne réputation. Je lui donne une place très haute dans la période de la renaissance poétique. A côté de Qian Qi 錢起 et de Lang Shiyuan 郎世元, il établit son propre style."⁶⁶ La dernière phrase signifie que la poésie de Li Jiayou a ses mérites propres entre Qian Qi et Lang

Shiyuan, les deux poètes représentatifs de l'époque de Dali. Cette expression 與錢郎別爲一體 s'est évidemment inspirée d'une phrase sur Wang Can 王粲 du *Shipin*, 在曹劉間, 別構一體, "Entre Cao Zhi et Liu Zhen, il établit son propre style."⁶⁷

Quant à la critique sur la poétesse Li Jilan 李季蘭, on voit une phrase comme celle-ci : 上倣班姬則不足, 下比韓英則有餘. "Bien qu'insuffisante en comparaison de Banji (Ban Jieyu 班婕妤), elle surpasse de loin Han Lanying 韓蘭英 (Ban Jieyu et Han Lanying sont deux poétesse des Han Antérieurs et des Qi du Sud respectivement)."⁶⁸ Ce passage se conforme bien au modèle du *Shipin* concernant aussi à Wang Can : 方陳思不足、比魏文有餘. "Bien qu'insuffisant en comparaison de Prince Chensi (Cao Zhi), il surpasse de loin l'Empereur Wen des Wei 魏文帝 (Cao Pi 曹丕)." Dans la critique sur Dou Shen 竇參, en outre, se trouve un passage disant : 比於孟雲卿、尚在廊廡間, "Comparé à Meng Yunqing, [Dou Shen] pourrait tout au plus s'asseoir sous l'avant-toit".⁶⁹ Ce passage prend modèle sur une phrase du *Shipin* traitant de Cao Zhi : 景陽潘陸、自可坐於廊廡之間矣, "[Si la composition poétique avait été au programme de l'école de Confucius]...Zhang Xie 張協, Pan Yue 潘岳 et Lu Ji 陸機 se seraient assis au plus sous l'avant-toit."⁷⁰

Les deux grands critères de la théorie du *Shipin* sont *guqi* (ossature et souffle) et *cicai* (expression et ornement), et c'est Cao Zhi, selon Zhong Rong, qui a réussi à les réunir harmonieusement. C'est justement à cause de cela que Cao Zhi a été recommandé par l'auteur du *Shipin* comme le poète le plus excellent dans le cours de l'histoire de la poésie chinoise jusqu'à la dynastie des Liang. Le *Heyue yinglingji* et le *Zhongxing jianqiji* ont aussi pris la suite du *Shipin* quant aux critères de la théorie poétique. Dans le cas du *Heyue yinglingji*, les deux grands critères sont sans doute le *fenggu* 風骨 (vent et ossature, ou en d'autres termes la

vigueur spirituelle) et le *shenglü* 聲律 (règles sonores, autrement dit l'harmonie tonale). L'auteur dit dans sa préface : "A partir de la dynastie des Liang, les poèmes abusèrent des ornements superficiels, et le vestige en resta encore jusque même au début des Tang. Vers la fin de Zhenguan 貞觀 (626-649), le ton de la poésie s'éleva graduellement, et à la période de Jingyun 景雲 (710-711), il en arriva à reprendre dans une certaine mesure l'allure classique. Après la quinzième année de Kaiyuan 開元 (727), les poèmes obtinrent enfin le *shenglü* et le *fenggu*."⁷¹ L'auteur pensait que le style poétique trop orné des Six Dynasties avait duré jusqu'au début des Tang, mais qu'il avait été graduellement réformé, et que, une fois arrivée au milieu de l'époque de Xuanzong 玄宗, la poésie atteignit enfin au niveau suprême, étant munie des deux éléments fondamentaux, le *fenggu* et le *shenglü*. Il reconnaît naturellement comme le meilleur poète celui qui combine ces deux éléments.

Quant à Gao Zhongwu, il avait, lui aussi, deux grands critères pour sélectionner les poèmes dans son anthologie, le *Zhongxing jianqiji*. Il s'agit du *fengya* 風雅 (raffinement orthodoxe) et du *xinqi* 新奇 ou du *qingxin* 清新 (nouveauté que l'auteur souligne notamment dans sa préface : "Pourvu que les poèmes aient assez de style *fengya*, et de saveur *qingxin* pour renouveler le cœur des lecteurs et leur faire prêter l'oreille à la récitation, je les ai tous choisis, soit en forme classique soit en forme nouvelle, dans mon anthologie."⁷² En conséquence, l'auteur accorda la place la plus haute à deux poètes des Tang, Qian Qi et Lang Shiyuan, qui étaient munis tous les deux de ces mérites indispensables au vers. Il fait l'éloge de Qian Qi, parce que "son style de poésie est nouveau, et sa saveur est pure et ample", en même temps que ses vers sont "pleins de l'esprit du rite ainsi que de la loyauté à l'empereur et de la piété filiale", cette qualité appartient au *fengya*.⁷³ Qian Qi et Lang Shiyuan occupent,

selon Gao Zhongwu, la même position distinguée que Cao Zhi et Liu Zhen occupaient jadis dans le *Shipin*.⁷⁴

Le *Shipin* a exercé, comme nous l'avons déjà constaté, une influence assez grande sur les deux anthologies les plus représentatives des Tang. Cette œuvre monumentale de la théorie littéraire des Six Dynasties eut, en outre, des actions positives sur d'autres types d'ouvrages théoriques des Tang, tels que le *Shishi* 詩式 (Modèle pour la poésie) écrit par le moine Jiaoran 皎然 et le *Shiren zhuketu* 詩人主客圖 (Diagramme de l'hôte et du visiteur des poètes) par Zhang Wei 張爲, ainsi que sur la théorie de la calligraphie et de la peinture de cette même époque. L'influence du *Shipin* sur les œuvres théoriques des Tang, à laquelle on a fait peu attention jusqu'à aujourd'hui, doit être un problème à étudier désormais.

Nous allons voir maintenant un autre aspect de la théorie littéraire à l'époque des Tang. On peut trouver dans les catalogues bibliographiques des Tang plusieurs livres concernant la composition de la poésie, tels que le *Shipin* rédigé par Li Sizhen 李嗣真, le *Songyue shige* 宋約詩格 par Yuan Jing 元兢, le *Shige* 詩格 par Wang Changling, le *Shishi* par le moine Jiaoran etc., qui ont tous disparu, sauf le dernier. Mais il se trouve heureusement un livre qui a recueilli un certain nombre de fragments des ouvrages de cette sorte.⁷⁵ C'est le *Bunkyo hifuron*, ou, en chinois, *Wenjing mifulun*, rédigé par le célèbre moine japonais Kūkai 空海 (Konghai), et publié vers le début du IX^e siècle. Lors de son séjour en Chine pendant plus de deux ans, Kūkai s'efforça de collectionner les théories dominantes dans la composition littéraire, et les arrangea en un livre de six volumes après son retour au Japon. Parmi ces documents employés par lui, on peut distinguer des ouvrages des Six Dynasties aux Tang disparus en Chine même, par exemple le *Shige* attribué à Wang Changling, et le *Shiyi* 詩議 (Argumentation sur la poésie) écrit par Jiaoran,

auteur du *Shishi*, qui mourut presque dix ans avant le séjour de Kūkai en Chine. Grâce au *Bunkyo hifuron*, l'on a pu conserver beaucoup de chapitres précieux et on est à même d'imaginer l'état réel de la théorie des Tang.

D'après le livre de Kūkai, il me semble que les deux grands piliers de la théorie littéraire de cette période étaient les problèmes de la prosodie et du parallélisme, lesquels occupent en effet la place centrale de l'œuvre de Kūkai. Il faut noter que le style littéraire des Six Dynasties aux Tang, en vers comme en prose, accordait beaucoup d'importance à ces deux éléments. On se rappelle bien sûr que dans la forme du *lüshi* 律詩 (double quatrain) établie sous les Tang, ce sont les tons et le parallélisme qui constituent les deux éléments indispensables, et que dans le *pianwen* 駢文, la prose parallèle, le style dominant de cette époque, on en faisait aussi grand cas. Selon Kūkai, il y avait un certain nombre de documents portant sur le parallélisme et la prosodie, mais ils partageaient parfois le même contenu, malgré des différences d'expression. C'est ainsi que Kūkai supprima des expressions redondantes, et réunit ensemble les matières similaires, en les regroupant en 29 sortes de parallélismes 二十九種對 et 28 sortes de défauts poétiques 文二十八種病⁷⁶, les plus célèbres et les plus importants de ces derniers étant les *babing* 八病, c'est-à-dire les huit sortes de maladies des quatre tons.

Le *Bunkyo hifuron* est très utile, surtout pour étudier les huit maladies des quatre tons, que l'on considère comme la théorie transitoire avant l'établissement de la prosodie du *lüshi*. On peut comprendre, à travers ce livre, que cette théorie a subi sans cesse, au cours du temps, des modifications assez remarquables, et qu'elle s'est approchée peu à peu, mais incontestablement, de la prosodie du *lüshi*. Mais, la vérité n'est

pas, en réalité, si simple que l'on prévoit.

Lors du séjour de Kūkai en Chine, au début du IX^e siècle, la prosodie du *lǔshi* était déjà formée. Les poètes de cette époque avaient déjà l'idée d'établir une correspondance entre les deux grands groupes de tons, le *pingsheng* 平聲 et les trois autres (*zesheng* 仄聲), contrairement à la prosodie des Six Dynasties, dans laquelle la correspondance devait être faite, non pas entre le *ping* et les autres trois tons, mais entre les quatre tons. Alors, pourquoi Kūkai présenta-t-il dans son livre la prosodie des huit maladies des quatre tons, qui était une théorie du passé ? L'examen de la prosodie entrevue dans le *Bunkyo hifuron* révèle bien que les poètes des Tang se conformèrent naturellement à la prosodie du *lǔshi*, mais qu'en même temps ils essayèrent de garder dans une certaine mesure le principe traditionnel des *babing* en le combinant avec la prosodie du *lǔshi*. On s'aperçoit en conséquence qu'à l'époque du milieu des Tang, les règles anciennes des huit maladies coexistaient encore avec la prosodie nouvelle du *lǔshi*, sans aucune contradiction.

En dehors des chapitres sur les problèmes du parallélisme et de la prosodie, il y a encore d'autres qui attirent nos regards. Parmi eux, nous allons nous pencher sur quelques chapitres fragmentaires du *Shige* attribués à Wang Changling. Ce livre, que Kūkai nous dit avoir trouvé chez un lettré chinois, pendant qu'il résidait à Changan 長安, était l'ouvrage le plus populaire de cette époque, parmi ceux intitulés *Shige*.⁷⁷ Kūkai respecta beaucoup ce livre, et recueillit séparément un certain nombre de ces chapitres dans les trois tomes du *Bunkyo hifuron*.

C'est le quatrième tome qui contient les chapitres les plus nombreux du *Shige* qui en compte en tout 48. Ces chapitres, composés principalement en phrases assez courtes, portent divers problèmes de la composition littéraire, mais celui qui nous intéresse le plus aujourd'hui

est sans doute le problème de l'action et de la réaction mutuelle entre le *yi* 意 (esprit humain) et le *jing* 境 (objet extérieur) lors de l'écriture. Par exemple, dans le sixième chapitre l'auteur dit : "Quand l'on compose un poème en réfléchissant, il faut d'abord concentrer l'esprit vers l'intérieur et attraper l'objet extérieur en un instant par les yeux. Autrement dit, pénétrer l'objet par le cœur et y plonger profondément."⁷⁸ Et dans le treizième chapitre il dit aussi : "Pour l'homme de lettres, il est toujours important d'établir solidement l'esprit. En concentrant son cœur jusqu'au-delà du ciel et de la mer, et faisant voler sa pensée même au devant de l'élément primordial de l'univers, l'on doit employer avec habileté des termes, forger vigoureusement son esprit."⁷⁹

Dans cette idée de retrouver, dans le processus de composition de la poésie, une sorte de communication entre l'esprit humain et la chose extérieure, on trouve probablement une certaine influence du *Wenxin diaolong*, quand il dit : "Le mécanisme subtil de l'imagination dépend de l'action réciproque de l'esprit humain et de l'objet extérieur." (ch.26 *Shensi*)⁸⁰ Pourtant, en même temps qu'il reprend des idées antérieures, Wang Changling fit avancer certainement la théorie littéraire d'un pas nouveau, en ce qui concerne le rapport entre l'esprit humain et l'objet extérieur. Ce qu'il estime le plus est l'union harmonieuse de ces deux éléments, ou en d'autres termes, le mariage heureux de ce couple dans une œuvre. Dans le vingt-et-unième chapitre l'auteur dit : "Quand on compose un poème, le meilleur c'est de réunir étroitement l'objet extérieur et l'esprit humain. Si l'on dépeint bien l'objet dans une œuvre, mais qu'il n'est pas accompagné de l'esprit, même si elle est ingénieuse, elle ne sert à rien."⁸¹ On peut trouver le même sujet dans le quarante-et-unième chapitre : "Quand le poète voit un paysage bien en harmonie avec son esprit, il doit les dépeindre tout ensemble. S'il ne décrit que son

esprit, son poème n'aura ni charme ni saveur... Le paysage du matin et du soir, l'atmosphère des quatre saisons, s'il réussit à les arranger à travers son esprit et les mettre en ordre, les peindre avec son esprit, c'est ce qu'on apprécie le mieux."⁸²

Il est certain que dans la théorie poétique de la période postérieure, à partir des Song, on estime beaucoup l'union harmonieuse de l'objet extérieur et l'esprit humain, comme on le voit typiquement dans la théorie du *Santishi* 三體詩 (Anthologie des trois types de poèmes), rédigé par Zhou Bi 周弼, lettré des Song du Sud 南宋, mais la théorie de Wang Changling le précéda dans une certaine mesure et ouvrit une voie vers cette direction.

Tout au long de l'histoire de la théorie littéraire des Tang, la plupart des œuvres théoriques comme le *Shige* de Wang Changling, bien que reprenant et développant une partie des problèmes posés par le *Wenxin diaolong*, ont perdu dans l'ensemble l'aspect de synthèse typiquement réalisés dans ce dernier. Il me semble que c'est une période de transition entre les Six Dynasties représentées par le *Wenxin diaolong* ainsi que le *Shipin*, et la dynastie des Song colorée par la floraison du *shihua*.

IV La floraison du *shihua*, essai sur la poésie, à l'époque des Song

Sous les Song du Nord commença à fleurir le *shihua*, une sorte de petit essai sur la poésie. D'innombrables *shihua* ont été rédigés successivement jusqu'à la fin des Qing. On a même dit, en conséquence, que la poésie a été détruite par la floraison du *shihua*.

La première œuvre intitulée *shihua* est le *Liuyi shihua* 六一詩話, écrit

par Ouyang Xiu 歐陽脩 (1007-1072), célèbre lettré fonctionnaire des Song du Nord, dans les dernières années de sa vie, après avoir pris sa retraite de haut fonctionnaire. Un passage de sa préface très courte explique succinctement le caractère de cette œuvre. Il dit : “J’ai rédigé ce livre pour offrir des sujets de bavardage.”⁸³ Ce livre, qui consiste en 28 petits chapitres, porte divers sujets concernant les poèmes et les poètes à l’époque contemporaine, la plupart étant des informations recueillies par l’auteur lui-même. L’ordre de ces 28 chapitres n’a presque aucune signification. Il est possible que l’auteur ait prit le pinceau à mesure que les idées lui venaient à l’esprit. A vrai dire, ce n’est pas une œuvre théorique au sens vrai, mais un recueil de petits essais concernant la poésie à l’époque de l’auteur. Parmi ces chapitres, on peut découvrir par exemple l’anecdote que voici :

Sous la période de l’empereur Renzong 仁宗 (1023-1063), il y avait un certain nombre de hauts fonctionnaires qui étaient connus par leurs poèmes. Etant donné qu’ils adoraient le style de Bo Letian 白樂天 (Bo Juyi 白居易), les expressions de celui-ci ont été très volontiers imitées par eux. Autrefois, l’un d’eux a composé ce dystique:

“Un homme qui a un salaire suffisant pour engraisser sa femme et ses enfants,

Manquera de bonté pour ses subalternes ainsi que pour le peuple.”

Un autre lui dit en plaisantant : “J’ai rencontré hier sur l’avenue une charrette à bœufs tirée par un bœuf maigre. Elle transportait des choses si lourdes que ce bœuf était essoufflé. Je me demande si ce ne sont pas votre grosse femme et vos gros enfants qui étaient sur cette

charette.” Les gens qui entendirent parler de cette histoire l’ont transmis aux autres en se moquant de cette personne.⁸⁴

Comme Ouyang Xiu a commencé sa carrière de fonctionnaire sous l’ère de Renzong, il est tout à fait possible qu’il ait noté cette histoire d’après ouï-dire. Certes, le contenu du *Liuyi shihua* représente dans une certaine mesure une partie des caractéristiques des *shihua* postérieurs. Mais les œuvres intitulées *shihua* ont, en réalité, des aspects très variés. La première définition, assez simple, en a été faite par Xu Yi 許顗 dans son livre intitulé *Yanzhou shihua* 彦周詩話 (paru à en l’année 1128. Yanzhou est le nom personnel de l’auteur): “Le rôle du *shihua* est d’expliquer les procédés de composition poétique, de parcourir toute l’histoire de la poésie ancienne et moderne, de noter les vertus éminentes des poètes, d’enregistrer des anecdotes curieuses, de corriger des fautes concernant la poésie. Mais, s’il s’agit de blâmer quelqu’un, de dénoncer des injustices, de signaler des défauts, tout cela ne mérite pas d’être traité dans le *shihua*.”⁸⁵

Des écrits remplissant ces conditions peuvent être déjà trouvés dans certaines œuvres théoriques des Tang, telles que nous avons vues la dernière fois. D’après cet indice, on peut dire que le *shihua* dans son sens large existait déjà avant les Song. Le *Tangyin guiqian* 唐音癸籤 écrit par Hu Zhenheng 胡震亨, lettré des Ming (vol.32, *Jilu* 集錄), énumère 28 titres de *shihua* des Tang, dont le *Shipin* 詩品 de Li Sizhen 李嗣真 en un volume, le *Shige* 詩格 de Wang Changling 王昌齡 en deux volumes, le *Shishi* 詩式 en cinq volumes, le *Shiyi* 詩議 du moine Jiaoran 皎然 en un volume, le *Benshishi* 本事詩 de Meng Qi 孟榮 en un volume, etc. Le *Shisou* 詩藪 rédigé par Hu Yinglin 胡應麟, contemporain de Hu Zhenheng, énumère lui aussi 20 *shihua* écrits par les lettrés des Tang. (*Waibian* vol.3, Tang)

Parmi ces nombreux *shihua* des Tang, il y a plusieurs livres comportant dans leurs titres les caractères *ge* 格 ou *shi* 式, norme ou règle, qui signifient que le contenu de ces ouvrages porte tout d'abord sur des normes ou des règles de composition poétique tels que la prosodie et le parallélisme. À côté d'eux, il existe encore d'autres sortes de livres, comme le *Benshishi*, recueil d'anecdotes ou de contes concernant les poèmes. Comme nous l'avons constaté dans un exemple du *Liuyi shihua*, le *shihua* des Song comportait aussi cette sorte d'aspect. On voit donc bien que le caractère du *shihua* était vraiment varié.

Or, l'histoire du *shihua* peut, en fait, remonter plus haut que les Tang, comme Zhang Xuecheng 章學誠 (1738-1801), grand savant du milieu des Qing, a fait remarquer dans son célèbre ouvrage *Wenshi tongyi* 文史通義 (*Shihua*): "Le *shihua* tire son origine dans le *Shipin* de Zhong Rong 鍾嶸."⁸⁶ Le premier recueil de *shihua* des périodes successives, intitulé *Lidai shihua* 歷代詩話, rédigé par He Wenhuan 何文煥 (publié vers 1770), commence, d'accord avec Zhang Xuecheng, par le *Shipin* de Zhong Rong, et continue par le *Shishi* du moine Jiaoran.

En examinant les théories du *Shipin*, on peut avoir la conviction que ce livre a anticipé en partie sur le *shihua* postérieur des Song, à partir du *Liuyi shihua*. Le caractère anecdotique du *shihua* était déjà présent dans cette œuvre. Celle-ci présente souvent, dans la critique des poètes, diverses anecdotes concernant la poésie ou le poète. Nous allons en voir ici quelques exemples. Dans la critique de Xie Lingyun 謝靈運, l'auteur raconte une histoire sur la naissance de ce grand poète, bien qu'elle n'ait pas nécessairement de rapport avec lui. Cette tendance se manifeste plus fréquemment dans les parties de cet ouvrage concernant les classes moyenne et inférieure des poètes.

Autrefois, Du Mingshi 杜明師, moine taôiste de Qiantang 錢唐, rêva un nuit qu'un homme était venu du côté du sud-est, et était entré dans son pavillon. Ce soir, Xie Lingyun naquit, en vérité, à Huiji 會稽. Dix jours après sa naissance, Xie Xuan 謝玄, son grand père, mourut. La famille Xie, pensant cet enfant très précieux, installa Lingyun au monastère de Du, et demanda à ce moine de l'élever. Lors de ses quinze ans, Lingyun retourna enfin à la capitale. C'est pourquoi on le nomma *ke'er* 客兒, enfant voyageur. (Classe supérieure, Xie lingyun)⁸⁷

Dans la critique de Xie huilian 謝惠連, cousin cadet de Xie Lingyun, située dans la classe moyenne, on peut trouver aussi une anecdote sur la poésie de Xie Lingyun.

Dans le *Xieshi jialu* 謝氏家錄, Document sur la famille Xie, il y a l'histoire suivante. Kangle 康樂 (Xie Lingyun), chaque fois qu'il parlait avec Huilian, réussissait à composer des vers suprêmes. Plus tard, lorsqu'il était dans la salle de l'ouest, à Yongjia 永嘉, il avait beau réfléchir sur un vers, aucune idée ne lui venait à l'esprit. Une nuit, dans un rêve, il vit tout à coup Huilian et trouva ce vers :

“Autour de l'étang poussent des herbes printanières.”

Donc, il disait toujours : “Ce vers n'est pas le mien, mais le produit d'une aide surnaturelle.”⁸⁸

Le vers cité dans cette histoire, avec un autre vers disant, 園柳變鳴禽 “Sur des saules au jardin, se succèdent des oiseaux chantant”, constitue un dystique célèbre dans une pièce intitulée 登池上樓 *En montant sur un pavillon au bord de l'étang*. (Wenxuan vol.22) Le caractère de cette

histoire, expliquant l'origine d'un poème fameux, est très semblable à celui du *Benshishi*, recueil d'anecdotes sur la poésie et les poètes. Je vais présenter un autre exemple d'anecdote, cette fois sur Jiang Yan 江淹, poète des Liang, figurant également dans le *Shipin*.

Autrefois, Jiang yan, après avoir démissionné du poste de préfet de Xuancheng 宣城, passa une nuit à Yeting 冶亭. Il rêva d'un bel homme qui s'appelait Guo Pu 郭璞, et qui lui disait : "J'ai un pinceau, qui te sert depuis longtemps. Rends-le-moi !" Jiang chercha dans son sein, en tira un pinceau de cinq couleurs, et le lui rendit. Depuis lors, il avait beau composer un poème, tous les mots lui échappaient. C'est pourquoi tout le monde disait que son talent était épuisé. (Classe moyenne, Jiang Yan)⁸⁹

Certains auteurs de *shihua* postérieurs ont repris, soit consciemment soit inconsciemment, la méthode inventée par le *Shipin*. C'est une autre influence du *Shipin* sur la théorie littéraire que celle que nous avons vu dans le chapitre précédent. Certains *shihua* postérieurs possèdent à un certain degré le caractère anecdotique légué par le *Shipin*. Ainsi, ce n'est pas sans raison que le *Songshi-Yiwenzhi* 宋史藝文志, Section bibliographique du *Songshi*, classe une partie de ces *shihua*, classés en principe dans la section de la théorie littéraire (*wenshilei* 文史類), dans la section des contes (*xiaoshuolei* 小說類).

Nous allons retourner à nouveau au *Liuyi shihua*. Une tendance de cette œuvre qui attire notamment notre attention, c'est qu'elle nous apporte beaucoup d'informations sur les lettrés importants contemporains de l'auteur, y compris Mei Yaochen 梅堯臣, Su Shunqin 蘇舜欽, Shi Manqing 石曼卿 et Su Shi 蘇軾, que l'auteur appréciait hautement. Parmi

eux, c'est à Mei Yaochen, poète éminent et le meilleur ami de Ouyang Xiu, auquel l'auteur consacre les plus nombreux articles. On compte huit chapitres en tout sur lui. Ils sont tous des témoignages très précieux sur ce poète représentatif des Song du Nord, vu à travers des yeux de son vieil ami. Dans le quatrième chapitre, par exemple, Ouyang Xiu nous recommande un poème de Mei qui traite du poisson-globe 河豚魚, matière qui n'avait jamais été introduite auparavant dans la poésie.

Une fois, Mei Shengyu 梅聖俞 (Mei Yaochen) dans un banquet de Fan Xiwen 范希文, composa un poème sur le poisson-globe, disant :

“Au banc de sable printanier poussent les jeunes feuilles des *di* 荻 (une sorte du roseau),

Au bord d'une rivière au printemps s'envolent les chatons des saules.

Juste dans cette saison, le prix du poisson-globe s'élève,

Il est beaucoup plus cher que les autres poissons et les crevettes.”

Les poissons-globe se montrent à la fin du printemps, s'agitent en banc à la surface de la rivière, et grandissent en mangeant les chatons des saules. Les gens du sud parfois en font de la soupe, avec les jeunes feuilles des *di*, l'on dit que c'est superbe. Donc, celui qui saisit bien la poésie remarque que les deux premiers vers épuisent tout le mérite du poisson-globe. Shengyu, qui se donne toujours beaucoup de peines pour composer son poème, recherche loin la simplicité de l'antiquité, et de fait se heurte à beaucoup de difficultés en concevant le plan. Ce poème, composé au milieu d'un banquet, plein de vigueur du pinceau, a été composé en un instant, et est devenu une pièce sans pareille.⁹⁰

Ensuite, dans le cinquième chapitre, l'auteur raconte comment, d'après Su Shi (Zizhan 子瞻), un poème de Mei Yaochen, intitulé *La neige de printemps*, s'est transmis jusqu'aux régions barbares du sud-ouest à cause de la réputation même de ce poète.⁹¹ Et dans le chapitre suivant, on trouve un petit épisode d'humour noir concernant Mei Yaochen.

A la fin des Tang, il y avait un poète nommé Zheng Gu 鄭谷, dont le style était très facile à comprendre même pour les enfants, mais les sujets de ses poèmes étaient un peu vulgaires. Etant donné que cette personne avait été nommée au poste de *duguanlang* 都官郎 (un poste de fonctionnaire assez bas), on le surnommait Zheng Duguan 鄭都官. Mei Shengyu, dans ses dernières années, fut nommé, lui aussi, *duguanlang*. Un jour, quand mes compagnons buvaient du vin chez moi, Liu Yuanfu 劉原父 dit en plaisantant : "La carrière de Shengyu s'arrêtera certainement à ce poste." Tout le monde s'étonna de ces paroles. Yuanfu poursuivit : "Autrefois il y avait Zheng Duguan, aujourd'hui il y a Mei Duguan !" Shengyu éprouva du déplaisir à ces mots. Peu après il décéda. J'ai écrit une préface pour son recueil de poèmes et l'ai intitulé *Wanlingji* 宛陵集 (Wanling est le nom du pays natal de Mei), mais tout le monde l'appelle uniquement Poésies de Mei Duguan. Une seule plaisanterie présagea pour finir un événement malheureux. C'est très regrettable ! Hélas !⁹²

L'on peut comprendre, d'après ces passages, que Mei Yaochen poursuivit toujours le but de réaliser un état poétique lointain et simple en se donnant beaucoup de peine pour obtenir une inspiration poétique, que sa réputation comme poète se répandit au loin jusqu'aux régions barbares, et enfin qu'il souffrit toute sa vie de sa fonction basse et de

son infortune, malgré sa haute réputation comme poète. Ouyang Xiu dit même, dans sa préface au recueil des poèmes de Mei : “Plus on est infortuné, plus on est adroit en poésie. Ce n’est pas la poésie qui fait le poète infortuné, mais c’est l’infortune elle-même qui fait que le poète écrit des œuvres excellentes.”⁹³ Les lignes de ces chapitres du *Liuyi shihua* sont pleines de la sympathie et du respect amical de Ouyang Xiu envers ce poète infortuné, qui mourut en 1060, une dizaine d’années avant la rédaction du *Liuyi shihua*, à l’âge de 59 ans. Le *Liuyi shihua* ne mérite pas d’être qualifié d’ouvrage théorique au vrai sens du mot, à cause de sa diversité et de son manque de cohérence. Mais il fournit aux lecteurs postérieurs de multiples témoignages intéressants concernant la poésie sous les Song du Nord, indispensables pour comprendre pleinement la situation littéraire de cette époque. Mei Yaochen, qui occupe une position centrale, parmi de nombreux poètes passés et contemporains, est, pour ainsi dire, le héros de cette œuvre, écrite par le pinceau plein de vie de son vieil ami.

Pourtant le douzième chapitre, à la différence des chapitres que nous avons vus auparavant, nous présente les idées de Mei Yaochen sur la composition poétique, au moyen d’un entretien avec l’auteur.

Autrefois, Shengyu me dit : “Le poète compose un poème à sa guise, mais une bonne expression est tout de même très difficile à trouver. Si l’on peut exprimer, par une idée nouvelle et une expression adroite, ce que les prédécesseurs n’avaient pas encore dit, c’est vraiment un poème excellent. Si un poème réussit à décrire des objets difficiles à représenter, comme s’ils se trouvaient devant les yeux, et à montrer une idée inépuisable, au-delà des mots, c’est alors une pièce merveilleuse. (Il cita plusieurs exemples qui

répondaient à ces critères, mais que l'on ne traduit pas ici.) Je lui demandai : "Le poème excellent est tout à fait comme vous avez dit. Mais quelle pièce mérite-t-elle d'être qualifiée de *poème qui réussit à décrire des objets difficiles à représenter, et à montrer une idée inépuisable, au-delà des mots*?" Shengyu me répondit : "L'auteur le sait dans son cœur, le lecteur le comprend par l'intuition, mais il est presque impossible de l'expliquer par les mots aux autres..."⁹⁴

Dans les phrases suivantes, Mei Yaochen recommande un dystique de Yan Wei 嚴維, un des poètes des Tang, disant :

"L'étang entouré de saules est plein d'une eau printanière,

Au-delà d'une digue couverte de fleurs se couche lentement le soleil".
comme l'exemple d'un *poème réussissant à décrire des objets difficiles à représenter*, et un dystique de Wen Tingyun 温庭筠, lui aussi poète des Tang, disant :

"Le chant du coq au clair de lune montant sur une chaumière,

Des traces de pas laissés sur un pont de bois couvert par la gelée blanche".

comme celui d'un *poème réussissant à montrer une idée inépuisable, au-delà des mots*. La méthode consistant à citer des vers excellents pour mieux caractériser le style d'un poète, reprend, comme nous l'avons déjà vu, celle créée par le *Shipin*. L'idée de Mei Yaochen sur la poésie, "l'auteur le sait dans son cœur, le lecteur le comprend par l'intuition, mais il est presque impossible de l'expliquer par les mots aux autres", nous rappelle bien celle du *Dianlun lunwen*, inspirée d'une allégorie célèbre du *Zhuangzi*. (cf. p. 9) Mais, ce qui est le plus important dans ce chapitre, ce sont les mots proposés par Mei Yaochen, portant sur la composition poétique : "d'abord, décrire des objets difficiles à représenter comme s'ils

se trouvaient devant les yeux ; ensuite, montrer une idée inépuisable au-delà des mots.” Cette idée devint, en conséquence, comme nous allons le voir plus tard, une sorte de critère esthétique de la composition poétique parmi les poètes des Song, après la mort de Mei Yaochen et de Ouyang Xiu.

Ouyang Xiu rédigea aussi, quatre ans avant la rédaction du *Liuyi shihua*, un autre recueil de petits essais intitulé le *Guitianlu* 歸田錄, Recueil du retour aux champs, où il rassembla de nombreuses anecdotes sur les intellectuels contemporains, dont certaines histoires concernant Mei Yaochen et les poètes contemporains. Nous allons voir un de ces épisodes.

Shengyu, de son vivant, était très pauvre. Autrefois, quand je lui fis une visite, je bus chez lui d'un vin très généreux, qu'un homme ordinaire ne pourrait jamais avoir chez lui. Je lui demandai où il l'avait obtenu. Il me dit : “Une personne de la famille impériale qui aime les études me l'a offert par l'intermédiaire d'une autre personne.” J'ai entendu parler aussi d'un membre de la famille impériale qui avait acheté un poème de Mei pour quelques milliers de pièces d'argent. L'on estime ainsi très haut la réputation poétique de Mei Yaochen dans le monde contemporain.⁹⁵

Cette anecdote complémentaire, qui porte témoignage sur la réputation brillante et la carrière difficile de Mei, peut servir de complément au *Liuyi shihua*. Ouyang Xiu écrit aussi dans une épitaphe consacrée à cet ami que son nom était connu de tout le monde, des plus nobles jusqu'aux soldats et même à des enfants qui ne comprennent pas la poésie. L'on peut donc trouver certains rapports entre les chapitres du

Liuyi shihua sur Mei Yaochen ou d'autres poètes contemporains et ceux du *Guitianlu*. Mais, en les examinant plus minutieusement, on découvre aussi une divergence caractéristique entre eux. Alors que les anecdotes du *Guitianlu* ne sont que des faits divers sur la poésie, celles du *Liuyi shihua* entrent plus profondément dans le domaine de l'appréciation des poèmes et des poètes. Ouyang Xiu a sans doute consciemment distingué les contenus de ses deux ouvrages suivant les sujets ; l'un porte sur les sujets plus généraux, l'autre est plus spécialisé dans la poésie.

Il est certain que le *Liuyi shihua*, malgré son manque de systématisation théorique, ouvrit dans une certaine mesure à la critique littéraire une voie qui serait développée par ses successeurs immédiats. Les caractéristiques du *Liuyi shihua* et de ses successeurs des Song du Nord sont en résumé les suivantes : (1) Il n'y a aucune norme pour rédiger un *shihua*, qu'il s'agisse de la poésie ou des poètes. (2) Le *shihua* consiste en un certain nombre de chapitres courts, dont l'ordre ne suit aucun principe. (3) On y cite beaucoup de vers excellents pour mieux caractériser le style des poètes, et entreprendre des discussions à leur sujet. (4) La période des sujets porte en principe sur l'époque contemporaine, mais remonte parfois à l'époque des Tang. Il est très rare de traiter de la poésie des Six Dynasties, sauf certaines exceptions telles que Tao Yuanming.

Juste après le *Liuyi shihua*, parut un autre *shihua* intitulé *Xushihua* 續詩話, Suite au *Shihua*, rédigé par Sima Guang 司馬光 (1019-1086), grand historien connu par son œuvre monumentale, le *Zizhi tongjian* 資治通鑑, Miroir universel pour aider à gouverner. Cet ouvrage, dont un autre titre est *Yusou shihua* 迂叟詩話, *Shihua* d'un vieillard ignorant (Yusou est un des pseudonymes de Sima Guang), comportant 31 chapitres en tout, a été écrit en effet, comme signifie le titre, pour faire suite au *Liuyi shihua*. Et

sa préface courte l'explique plus précisément : "Il y a encore d'autres essais sur la poésie, par Ouyang Xiu, qui n'ont pas été gardés. Moi, bien que de loin inférieur à la réputation littéraire de Monsieur Ouyang, je vais les inscrire de la même manière. C'est ainsi que, à sa suite, j'ose rédiger ce *Shihua*."⁹⁶ Pourtant, d'après le contenu de cet ouvrage, il me semble plutôt que l'auteur avait l'intention d'adapter le style et l'allure de ce volume à ceux de Ouyang Xiu. Nous allons en voir un exemple, relatif à Mei Yaochen :

Lors de la mort de Mei Shengyu, je déplorai sa mémoire avec mes collègues des Trois Ministères, Song Zicai 宋子才 (Xuan 選), Han Qinsheng 韓欽聖 (Zongyan 宗彥) et Shen Wentong 沈文通 (Gou 遘). Zicai dit : "L'autre jour, quand j'ai rencontré Shengyu, il avait très bonne mine et était plein d'énergie. Je n'aurais jamais imaginé qu'il allait mourir." A ce moment-là, Qinsheng avait aussi très bonne mine. Wentong le montra du doigt, dit : "Après Mei, ce sera vous !" Tout le monde lui reprocha sa mauvaise plaisanterie. Peu de jours après, Qinsheng mourut de maladie. Je dis à Wentong : "Quoique vous n'avez pas jeté de maléfices sur lui, vous l'avez tué en fait par une plaisanterie." Cette histoire, qui n'a aucun rapport avec des événements actuels, remonte à l'époque de Shengyu, et se rapproche de sa propre histoire. Donc, je l'ajoute ici.⁹⁷

Cette anecdote n'a donc été probablement présentée ici, bien qu'elle n'ait rien à voir avec la poésie, qu'à cause de sa ressemblance avec celle du *Liuyi shihua* concernant la mort de Mei Yaochen, et que nous avons vue auparavant. Le *Siku tiyao* 四庫提要, Sommaire bibliographique du *Siku quanshu* 四庫全書, reproche à Sima Guang de mentionner cette histoire, qui

n'a aucun rapport avec la poésie, mais on ne peut guère trouver cet argument justifié. En tous les cas, le *Shihua* de Sima Guang n'est qu'une imitation du *Liuyi shihua*. On n'y trouve aucun caractère novateur.

Après Ouyang Xiu et Sima Guang, un certain nombre de lettrés des Song du Nord continuèrent à écrire des *shihua*, parmi lesquels on peut compter comme œuvres représentatives le *Zhongshan shihua* 中山詩話 rédigé par Liu Ban 劉攽 (1021-1088), le *Houshan shihua* 後山詩話 par Chen Shidao 陳師道 (1053-1101), et le *Yanzhou shihua* par Xu Yi (qui vécut jusqu'au début des Song du Sud). Mais ils ne sont pas parvenus à rénover la manière précédente et à créer un nouveau type du *shihua*.

C'est au début des Song du Sud que parut une œuvre représentant un nouveau type de *shihua*, le *Suihantang shihua* 歲寒堂詩話, *Shihua* du Salon de la froidure, rédigé par Zhang Jie 張戒 (qui vécut au début des Song du Sud). Ce livre consiste en deux volumes, dont le premier, contenant 36 chapitres, est consacré à des poètes anciens et modernes, et le second à une trentaine de poèmes de Du Fu 杜甫, que l'auteur estime comme le meilleur poète depuis le commencement de l'histoire de la poésie. Ce n'est plus un *shihua* désordonné comme ses prédécesseurs, mais une œuvre théorique bien systématisée, pourvue de critères clairs, et portant en propre sur la poésie.

La première caractéristique du *Suihantang shihua* se trouve dans sa perspective ouverte sur l'histoire de la poésie. D'abord, dans le premier chapitre, consacré à une théorie synthétique de l'histoire de la poésie, Zhang Jie, en parcourant les poèmes des Han aux Tang, examine les conditions qui déterminent un bon poème et un bon poète. Selon lui, il y a deux fonctions élémentaires en poésie, ce sont *yanzhi* 言志 (exprimer le cœur) et *yongwu* 詠物 (chanter l'objet). Ces deux éléments, colorés par les idées confucéennes traditionnelles de *yanzhi* et *yongwu*, doivent être

combinés en poésie, dans le même rapport qu'entre les racines et les branches dans un arbre. Mais, la poésie depuis Pan Yue et Lu Ji (la poésie des Jin Occidentaux) accorda plus d'importance au *yongwu* qu'au *yanzhi*, et perdit graduellement l'équilibre entre eux, ce qui entraîna en conséquence la dégradation de la poésie. Ce sont Li Bo 李白 et Du Fu, notamment le dernier, qui réunirent à nouveau ces deux éléments, dans le bon ordre, et rehaussèrent le niveau de la poésie. L'auteur dit : "Dans ce millénaire, depuis la mort de Cao Zhi et de Liu Zhen, il n'y a que Du Fu qui réussit cette entreprise."⁹⁸

Ensuite, l'auteur propose les quatre critères qui doivent être présents dans les bons poèmes. Il s'agit du *yi* 意 (idée), du *wei* 味 (saveur), du *yun* 韻 (élégance) et du *qi* 氣 (souffle). Il recommande quatre poètes qui atteignent le niveau le plus élevé pour chaque critère respectivement.

Les poèmes de Ruan Ji sont supérieurs à ceux des autres par son *yi*, ceux de Tao Yuanming par son *wei*, ceux de Cao Zijian 曹子建 (Cao Zhi) par son *yun*, et ceux de Du Fu par son *qi*. Alors que le *yi* et le *wei* peuvent tous deux s'apprendre par l'effort, le *yun*, plus ou moins haut, et le *qi*, plus ou moins fort, ne seront jamais obtenus par le travail. C'est pourquoi les proses de Han Tuizhi 韓退之 (Han Yu) et les poèmes de Cao Zijian et de Du Zimei 杜子美 (Du Fu) ne le cèdent jamais à ceux des autres."⁹⁹

Quant au caractère inaccessible du *yun* et du *qi*, l'auteur partage en fait la même idée que Cao Pi, qui, comme nous l'avons déjà vu, disait dans son *Dianlun lunwen* : "L'essentiel des lettres, c'est le *qi*. Puisque chacun a son *qi* propre, pur ou impur, par nature, on ne peut pas l'obtenir par l'effort." (cf.p.8)¹⁰⁰ En proposant Cao Zhi comme le plus haut

poète avant les Tang, Zhang Jie suivait le *Shipin*, mais le poète qu'il met à la place suprême dans toute l'histoire de la poésie, ce n'est plus Cao Zhi, mais Du Fu. Du Fu l'emporte sur tous les autres poètes dans l'histoire de la poésie, d'après l'auteur, non seulement parce qu'il a son *qi* propre, supérieur aux autres, mais aussi parce qu'il synthétisa enfin tous les mérites des poètes anciens et modernes dans ses œuvres poétiques. Dans le deuxième chapitre, l'auteur dit :

Du Fu couvre tous les poèmes anciens et modernes. Si l'on peut réussir à apprendre les idées du *Guofeng* 國風 et du *Chuci* 楚辭, alors on comprend la manière de penser de Du Fu ; si l'on peut réussir à apprendre celles de la poésie des Han et des Wei, alors on comprend la méthode des expressions de Du Fu. Quant aux sentiments indépendants et élevés de Yan Yanzhi 顏延之 et de Xie Lingyun, et quant aux styles élégants et beaux de Xu Ling 徐陵 et de Yu Xin 庾信, bien qu'il les recouvre et les mêle tous, cela ne vaut pas la peine d'en parler spécialement dans sa poésie.¹⁰¹

Du Fu surpasse, en outre, dit Zhang Jie, les autres poètes, en retrouvant l'esprit du *Shijing*, par exemple par le "wei er wan" 微而婉¹⁰², subtilité et persuasion, termes signifiant l'expressivité de la poésie de Du Fu, capable de représenter de façon vivante les divers objets avec un style laconique. Dans le treizième chapitre, il exprime son admiration pour une œuvre éminente de Du Fu, intitulée *Aijiangtou* 哀江頭, Elégie du bord du fleuve, dont le sujet est la tragédie de Yang Guifei 楊貴妃, concubine célèbre de l'empereur Xuanzong des Tang, qu'il compare avec le *Changhenge* 長恨歌, Chant de l'éternel regret, long poème dramatique rédigé par Bo Juyi sur le même sujet.

Il y a beaucoup de poètes des Tang qui traitent dans leurs poèmes de l'histoire de Yang Taizhen 楊太真 (Yang Guifei), mais ils manquent pour la plupart de respect. Etant donné que Yang Taizhen fut la compagne de l'empereur, comment pourrait-on la profaner par des mots vulgaires et enfantins ? C'est Du Fu seul qui est le poète exceptionnel. Dans l'*Aijiangtou*, il dit :

“Au palais de Zhaoyang, la dame à l'apogée de sa prospérité,
Assiste l'empereur en montant dans le même carrosse.”

Du Fu ne se sert pas d'expressions comme celles du *Changhenge* de Bo Juyi : “elle employait sa grâce aux tendres soins nocturnes”, ou “l'ivresse s'accordait à l'ardeur amoureuse”, mais le lecteur comprend bien à travers les vers de Du Fu que Yang Taizhen jouissait d'une faveur inouïe ; il ne se sert pas non plus de mots tels que “visage de jade” ou “poirier en fleurs” (mots qui représentent la beauté de Yang Guifei dans le *Changhenge*), mais le lecteur imagine bien la beauté incomparable de Taizhen. Lorsqu'il décrit une excursion du passé il ne montre pas directement Taizhen, mais dépeint seulement “les dames de la cour devant le carrosse”. L'on ne pourra jamais atteindre une telle idée... L'expression de Du Fu est subtile et persuasive, son idée est délicate et respectueuse des usages. Il mérite véritablement d'être appelé le successeur de l'esprit du *Shijing*.¹⁰³

La grande estime de Zhang Jie pour la poésie de Du Fu, que nous venons de voir, héritait et développait, en fait, la pensée de Huang Shangu 黃山谷, grand maître précédent, qui avait créé un des courants principaux de la poésie des Song, bien que l'auteur du *Suihantang shihua* ne cache pas son insatisfaction à l'égard de ses poèmes. C'est grâce aux

lettrés des Song comme Huang Shangu et Zhang Jie que l'estime pour Du Fu s'éleva avec rapidité.

Le poète des Tang qui se voit attribuer la place inverse de Du Fu dans la théorie du *Suihantang shihua*, c'est sans aucun doute Bo Juyi. Dans le quatorzième chapitre, l'auteur, en citant une expression du *Liuyi shihua*, dit :

Une des conditions pour composer un poème excellent est, comme dit Mei Yaochen, de “décrire des objets difficiles à représenter comme s'ils se trouvaient devant les yeux”, et, ainsi que dit Yuan Weizhi 元微之 (Yuan Zhen 元稹, meilleur ami et compagnon littéraire de Bo Juyi), d' “exprimer suffisamment ce qu'on pense dans son cœur.” La poésie de Bo Juyi a certainement ces mérites, mais à cause de ses sentiments dessinés trop minutieusement, et de sa méthode de description des objets trop explicite, elle est en général peu profonde. Voici son défaut.¹⁰⁴

Dans le même chapitre, l'auteur critique vivement le *Changhenge*, en citant certains dystiques de cette pièce.

Ce poème dit d'abord :

“L'empereur des Han, fêru de luxure, rêvait d'une beauté à ruiner un trône ;

Mais régnait déjà depuis bien des ans, sans avoir jamais pu la découvrir.” (tr. anonyme, d'après *Anthologie de la poésie chinoise classique*. 1962, Gallimard)

et ensuite :

“Surgis de Yuyang 漁陽, les tambours de guerre, faisant trembler

le sol à leur approche,

Jetant la panique au milieu de l'air *Jupe d'arc-en-ciel et veste de penne*.”

(description du déclenchement de la révolte d'An Lushan 安祿山)
puis :

(Après la mort de Yang Guifei) “l'Empereur s'est voilé la face,
impuissant à la secourir ;

Il se retourne enfin, regarde, et du sang coule avec ses larmes.”
Quel manque de respect dans ces vers ! Et quant à des vers tels que
(en décrivant Yang Guifei)

“Des suivantes la relèvent, délicate et tout alanguie :

C'est alors qu'elle commença de goûter aux faveurs de
l'empereur etc.”

L'on veut même se boucher les oreilles en écoutant ces vers.¹⁰⁵

La poésie de Bo Juyi a cependant, selon l'auteur, en dépit de certains défauts intolérables, le mérite très rare de “décrire des objets difficiles à représenter comme s'ils se trouvaient devant les yeux” et d’exprimer suffisamment ce qu'on pense dans son cœur”. Autrement dit, l'auteur admire chez Bo Juyi la richesse et la vie de ses descriptions d'objets et de sentiments. Mais, au contraire de Du Fu, dont le style est caractérisé par la description subtile et persuasive, Bo Juyi commet souvent l'erreur d'être trop minutieux et trop explicite. Zhang Jie considère, d'après d'autres chapitres, que ce sont non seulement là les mérites et les défauts de Bo Juyi, mais aussi ceux de la plupart des poètes du Milieu des Tang.

Alors que la poésie de Bo Juyi incarne une partie de l'idée exprimée par Mei Yaochen, “décrire des objets difficiles à représenter comme s'ils se trouvaient devant les yeux”, la poésie de Du Fu incarne probablement,

me semble-t-il, l'autre partie de cette idée, "montrer une idée inépuisable, au-delà des mots". Il est intéressant de constater que cette idée double de Mei Yaochen coïncide avec les notions de *yin* 隱 (sujet caché) et de *xiu* 秀 (mots distingués) du *Wenxin diaolong*, où Liu Xie 劉勰 explique le *yin* comme "le sujet caché au-delà des mots", et le *xiu* comme "les mots distingués dans une pièce". (*Wenxin diaolong* vol.40 *Yinxiu*)¹⁰⁵ Cette idée, née dans la théorie littéraire des Six Dynasties, et reprise successivement dans les *shihua* des Song, devint enfin le critère esthétique de la composition poétique. Pourtant, en général, les lettrés des Song attachent plus d'importance à la proposition de "montrer une idée inépuisable au-delà des mots" qu'à celle de "décrire des objets difficiles à représenter comme s'ils se trouvaient devant les yeux".

Cette tendance est surtout manifestée dans l'œuvre la plus représentative parmi les *shihua* des Song, intitulée *Canglang shihua* 滄浪詩話, *Shihua* des vagues bleues (paru vers 1230), rédigé par Yan Yu 嚴羽 (qui vécut à la fin des Song du Sud). Voyons une des plus célèbres phrases de cette œuvre concernant l'essence de la poésie.

La fonction de la poésie, c'est de chanter les sentiments. La caractéristique des poètes des Grands Tang 盛唐 consiste surtout dans un charme indéfinissable, comme un chamois s'accrochant par les cornes aux branches de la forêt, et dont on ne peut plus trouver la trace. Sa beauté limpide et étincelante, ressemble aux sons dans l'espace, ou aux couleurs des choses, ou à la lune dans l'eau, ou aux objets dans le miroir, c'est ainsi qu'on ne l'attrapera jamais. Les mots de la poésie peuvent s'éteindre, mais son idée restera toujours au-delà des mots.¹⁰⁷

L'on voit bien que Yan Yu met plus d'accent sur "l'idée inépuisable au-delà des mots" dans sa théorie de la poésie. Il est certain que Yan Yu a bien étudié et développé les idées des théories précédentes des *shihua*, en particulier celles du *Suihantang shihua*, parce qu'on peut trouver un certain nombre de points communs entre ces deux œuvres. On peut même dire que l'idée d'accorder beaucoup d'importance à la saveur subtile est le seul sujet commun parmi les nombreux *shihua* des Song, dont les contenus portent sur divers problèmes et sans presque aucun système, à l'exception de quelques œuvres comme le *Suihantang shihua* ou *Canglang shihua*. Cependant, cette idée, elle aussi, prend sa source dans la théorie littéraire de l'époque précédente.

Nous avons déjà constaté un écho de cette idée dans celle du *yin* du *Wenxin diaolong*, pour laquelle on peut trouver des concepts similaires dans certaines œuvres théoriques sur la peinture et la calligraphie à la même époque. Sous l'époque des Tang, on peut compter encore certaines œuvres importantes qui portent sur ce problème. Par exemple, le moine Jiaoran 皎然 soutient dans son *Shishi* 詩式, Art poétique, "le sens au-delà des lettres"¹⁰⁸, et Sikong Tu 司空圖, poète de la fin des Tang et auteur du *Ershisi shipin* 二十四詩品, Vingt-quatre modes poétiques, soutient, lui aussi, dans ses lettres sur la poésie adressées à ses amis, "le phénomène au-delà du phénomène", "le paysage au-delà du paysage" et encore "la saveur au-delà de la saveur"¹⁰⁹. "L'idée inépuisable au-delà des mots", qui caractérise la théorie des *shihua* des Song, prit en fait la suite des positions précédentes de la théorie littéraire, et les adapta adroitement aux théories de sa propre époque.

le 7 décembre 1998, à Kyôto

- 1 Cet article a été rédigé d'après les notes d'une série de mes leçons données, de novembre à décembre 1996, au Collège de France. J'exprime ici toute ma reconnaissance à M. François Martin et Mlle Françoise Bottéro, pour l'aide qu'ils m'ont apportée dans la rédaction de cet article.
- 2 上曰、“不有博奕者乎、爲之猶賢乎已。辭賦大者與古詩同義、小者辯麗可喜。譬如女工有綺縠、音樂有鄭衛、今世俗猶皆以此虞說耳目、辭賦比之、尚有仁義風諭、鳥獸草木多聞之觀、賢於倡優博奕遠矣。〔《漢書》王褒傳〕
- 3 每念昔日南皮之遊、誠不可忘。……白日既匿、繼以朗月、同乘並載、以遊後園。輿輪徐動、參從無聲、清風夜起、悲笳微吟、樂往哀來、愴然傷懷。余顧而言、斯樂難常、足下之徒、咸以爲然。
(曹丕「與朝歌令吳質書」)
- 4 天下良辰美景、賞心樂事、四者難并。今昆弟友朋、二三諸彥、共盡之矣。古來此娛、書籍未見。
(謝靈運「擬魏太子鄴中集詩序」)
- 5 世人之著述、不能無病。僕常好人譏彈其文、有不善者、應時改定。(曹植「與楊德祖書」)
- 6 觀古今文人、類不護細行、鮮能以名節自立。(曹丕「與吳質書」)
- 7 文人相輕、自古而然。傅毅之於班固、伯仲之間耳。而固小之、與弟超書曰、“武仲以能屬文、爲蘭臺令史、下筆不能自休。”夫人善於自見、而文非一體、鮮能備善。是以各以所長、相輕所短。里語曰、“家有弊帚、享之千金。”斯不自見之患也。(曹丕「典論論文」)
- 8 今之文人、魯國孔融文學、廣陵陳琳孔璋、山陽王粲仲宣、北海徐幹偉長、陳留阮瑀元瑜、汝南應瑒德璉、東平劉楨公幹、斯七子者、於學無所遺、於辭無所假、咸以自騁騁駿於千里、仰齊足而并馳、以此相服、亦良難矣。蓋君子審己以度人、故能免於斯累、而作論文。王粲長於辭賦、徐幹時有齊氣、然粲之匹也。如粲之「初征」「登樓」「槐賦」「征思」、幹之「玄猿」「漏卮」「圓扇」「橘賦」、雖張・蔡不過也。然於他文、未能稱是。琳・瑀之章表書記、今之雋也。應瑒和而不壯、劉楨壯而不密。孔融體氣高妙、有過人者、然不能持論、理不勝詞、以至乎雜以嘲戲。及其所善、楊・班儔也。
(「典論論文」)
- 9 夫文本同而末異。蓋奏議宜雅、書論宜理、銘誄尚實、詩賦欲麗。此四科不同、故能之者偏也。唯通才能備其體。(同上)
- 10 文以氣爲主、氣之清濁有體、不可力強而致。譬諸音樂、曲度雖均、節奏同檢、至於引氣不齊、巧拙有素、雖在父兄、不能以移子弟。(同上)
- 11 桓子新論曰、“惟人心之所獨曉、父不能以禪子、兄不能以教弟也”
- 12 輪扁曰、“斲輪徐則甘而不固、疾則苦而不入、不徐不疾、得之於手而應於心、口不能言、有數存焉於其間。臣不能喻臣之子、臣之子亦不能受之於臣。是以行年七十而老斲輪。”〔《莊子》天道篇〕
- 13 蓋文章經國之大業、不朽之盛事。年壽有時而盡、榮樂止乎其身、二者必至之常期、未若文章之無窮。是以古之作者、寄身於翰墨、見意於篇籍。不假良史之辭、不託飛馳之勢、而聲名自傳於後。故西伯幽而演易、周旦顯而制禮、不以隱約而弗務、不以康樂而加思。夫然則古人賤尺璧而重寸陰、懼乎時之過已。而人多不強力、貧賤則憊於飢寒、富貴則流於逸樂、遂營目前之務、而遺千載之功。日月逝於上、體貌衰於下、忽然與萬物遷化、斯志士之大痛也。(「典論論文」)
- 14 余每觀才士之所作、竊有以得其用心。……每自屬文、尤見其情。恆患意不稱物、文不逮意、蓋非知之難、能之難也。故作文賦、以述先士之盛藻、因論作文之利害所由。(陸機「文賦序」)
- 15 佇中區以玄覽、頤情志於典墳。遵四時以歎逝、瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋、喜柔條於芳春。心懷懷以懷霜、志眇眇而臨雲。詠世德之駿烈、誦先人之清芬。遊文章之林府、嘉麗藻之彬彬。慨投篇而援筆、聊宣之乎斯文。(「文賦」)
- 16 其始也、皆取視反聽、耽思傍訊。精鶩八極、心遊萬仞。其致也、情瞳矐而彌鮮、物昭晰而互進。……於是沈辭怫悅、若遊魚銜鉤而出重淵之深、浮藻聯翩、若翰鳥纓繳而墜曾雲之峻。(同上)

- 17 收百世之闕文、採千載之遺韻。謝朝華於已披、啓夕秀於未振。觀古今於須臾、撫四海於一瞬。(同上)
- 18 必所擬之不殊、乃閤合乎曩篇。雖杼軸於予懷、怵佗人之我先。苟傷廉而愆義、亦雖愛而必捐。(同上)
- 19 詩緣情而綺靡、賦體物而瀏亮。碑披文以相質、誄纏綿而悽愴。銘博約而溫潤、箴頓挫而清壯。頌優遊以彬蔚、論精微而朗暢。奏平徹以閑雅、說煒燁而譎誑。(同上)
- 20 暨音聲之迭代、若五色之相宣。雖逝止之無常、固崎嶇而難便。苟達變而識次、猶開流以納泉。(同上)
- 21 或文繁理富、而意不指適。極無兩致、盡不可益。立片言而居要、乃一篇之警策。雖重辭之有條、必待茲而效績。亮功多而累寡、故取足而不易。(同上)
- 22 若夫應感之會、通塞之紀。來不可遏、去不可止。藏若景滅、行猶響起。方天機之駿利、夫何紛而不理。思風發於胸臆、言泉流於脣齒。紛威蕤以馭選、唯毫素之所擬。文微微以溢目、音泠泠而盈耳。(同上)
- 23 及其六情底滯、志往神留。兀若枯木、豁若涸流。攬營魂以探賾、頓精爽於自求。理翳翳而愈伏、思乙乙其若抽。是以或竭情而多悔、或率意而寡尤。雖茲物之在我、非余力之所勦。故時撫空懷而自惋、吾未識夫開塞之所由。(同上)
- 24 且夫思有利鈍、時有通塞。……是以吐納文藝、務在節宣、清和其心、調暢其氣、煩而即捨、勿使壅滯。意得則舒懷以命筆、理伏則投筆以卷懷、逍遙以針勞、談笑以藥勦。(劉勰『文心雕龍』養氣篇)
- 25 凡神不安、令人不暢無興。無興即任睡、睡大養神。常須夜停燈自覺、不須強起。強起即昏迷、所覽無益。紙筆墨常須隨身、興來即錄。(王昌齡『詩格』、『文鏡秘府論』南卷所收)
- 26 劉勰字彥和、東莞莒人。……勰早孤、篤志好學、家貧不婚娶、依沙門僧祐、與之居處、積十餘年、遂博通經論、因區別部類、錄而序之。(『梁書』文學劉勰傳)
- 27 初勰撰文心雕龍五十篇、論古今文體、引而次之。……既成、未爲時流所稱。勰自重其文、欲取定於沈約。約時貴盛、無由自達、乃負其書、候約出、干之於車前、狀若貨鬻者。約便命取讀、大重之、謂爲深得文理、常陳諸几案。(同上)
- 28 夫文心者、言爲文之用心也。(『文心雕龍』序志篇)
- 29 (人)爲五行之秀、實天地之心、心生而言立、言立而文明、自然之道也。(同原道篇)
- 30 予生七齡、乃夢彩雲若錦、則攀而採之。(同序志篇)
- 31 文之爲德也大矣。與天地並生者何哉。夫玄黃色雜、方圓體分、日月疊璧、以垂麗天之象、山川煥綺、以鋪理地之形、此蓋道之文也。仰觀吐曜、俯察含章、高卑定位、故兩儀既生矣。惟人參之、性靈所鍾、是謂三才。(同原道篇)
- 32 文、錯畫也。(『說文解字』)
- 33 聖賢書辭、總稱文章、非采而何。(同情采篇)
- 34 矯訛翻淺、還宗經誥。(同通變篇)
- 35 至根柢槃深、枝葉峻茂、辭約而旨豐、事近而喻遠、是以往者雖舊、餘味日新。(同宗經篇)
- 36 故文能宗經、體有六義。一則情深而不詭、二則風清而不雜、三則事信而不誕、四則義直而不回、五則體約而不蕪、六則文麗而不淫。(同)
- 37 晉世群才、稍入輕綺、張·潘·左·陸、比肩詩衢、采繹於正始、力柔於建安。或析文以爲妙、或流靡以自妍、此其大略也。(同明詩篇)
- 38 宋初文詠、體有因革、莊老告退、而山水方滋、儷采百字之偶、爭價一句之奇、情必極貌以寫物、辭必窮力而追新、此近世之所競也。(同上)

- 39 若夫四言正體、則雅潤爲本、五言流調、則清麗居宗、華實異用、惟才所安。(同上)
- 40 古人云：“形在江海之上、心存魏闕之下”、神思之謂也。文之思也、其神遠矣。故寂然凝慮、思接千載、悄焉動容、視通萬里。吟詠之間、吐納珠玉之聲、眉睫之前、卷舒風雲之色、其思理之致乎。(同神思篇)
- 41 故思理爲妙、神與物遊、神居胸臆、而志氣統其關鍵、物沿耳目、而辭令管其樞機。樞機方通、則物無隱貌、關鍵將塞、則神有遯心。(同上)
- 42 人心之動、物使之然也。感於物而動、故形於聲。(『禮記』樂記)
- 43 是以詩人感物、聯類不窮。流連萬象之際、沈吟視聽之區、寫氣圖貌、既隨物以宛轉、屬采附聲、亦與心而徘徊。(『文心雕龍』物色篇)
- 44 造化賦形、支體必雙、神理爲用、事不孤立。夫心生文辭、運裁百慮、高下相須、自然成對。(同麗辭篇)
- 45 凡爲文章、皆須對屬。誠以事不孤立、必有配匹而成。(『文鏡秘府論』北卷論對屬)
- 46 夫四言、文約義廣、取效風騷、便可多得。每苦文繁而意少、故世罕習焉。五言居文辭之要、是衆作之有滋味者也、故云會于流俗。(『詩品』序)
- 47 今之士俗、斯風熾矣。纔能勝衣、甫就小學、必甘心而馳騁焉。(同上)
- 48 列在上品者有如下十二：古詩、李陵、班婕妤、曹植、劉楨、王粲、阮籍、陸機、潘岳、張協、左思、謝靈運。
- 49 昔曹·劉殆文章之聖、陸·謝爲體貳之才、銳精研思、千百年中、而不聞宮商之辨、四聲之論。(『詩品』序)
- 50 其源出于國風。骨氣奇高、詞采華茂、情兼雅怨、體被文質、粲溢今古、卓爾不羣。嗟乎、陳思之於文章也、譬人倫之有周孔、鱗羽之有龍鳳、音樂之有琴笙、女工之有黼黻。俾爾懷鉛吮墨者、抱篇章而景慕、映餘暉以自燭。(上品曹植評)
- 51 其源出于古詩。仗氣愛奇、動多振絕。真骨凌霜、高風跨俗。但氣過其文、彫潤恨少。然陳思已下、楨稱獨步。(上品劉楨評)
- 52 其源出于李陵。發愀愴之詞、文秀而質羸。在曹·劉間、別構一體。方陳思不足、比魏文有餘。(上品王粲評)
- 53 總集者、以建安之後、辭賦轉繁、衆家之集、日以滋廣。晉代摯虞、苦覽者之勞倦、於是採擷孔翠、芟剪繁蕪、自詩賦下、各爲條貫、合而編之、謂爲流別。(『隋書』經籍志集部總集類序)
- 54 (摯虞)又撰古文章、類聚區分爲三十卷、名曰流別集、各爲之論、辭理愜當、爲世所重。(『晉書』文苑摯虞傳)
- 55 今之常言、有文有筆、以爲無韻者筆也、有韻者文也。(『文心雕龍』總術篇)
- 56 制作之道、只筆與文。文者、詩·賦·銘·頌·箴·讚·弔·誄等、是也。筆者、詔·策·移·檄·章·奏·書·啓等、是也。(『文鏡秘府論』西卷所收『文筆式』)
- 57 集林 一百八十一卷 宋臨川王劉義慶撰。集林鈔 十一卷 撰者未詳。文苑 一百卷 孔道撰。文苑鈔 三十卷 撰者未詳。(『隋書』經籍志集部總集類)
- 58 事出於沈思、義歸乎翰藻。(梁昭明太子蕭統『文選』序)
- 59 詠詩剪刻省靜、用思尤苦、氣雖不高、調頗凌俗。至如“霽日園林好、清明煙火新”、亦可稱爲才子也。(『河岳英靈集』祖詠評)
- 60 象雅而平、素有大體、得國士之風。曩在校書、名充秘閣。其“靈越山最秀、新安江甚清”、盡東南之數郡。(同盧象評)
- 61 疑詩鮮淨有規矩、其「少年行」三首、詞雖不多、翻翻然佚氣在目也。(同李疑評)
- 62 文體省靜、殆無長語。……至如“歡言酌春酒”、“日暮天無雲”、風華清靡、豈直爲田家語邪。(『詩

- 品』陶潛評)
- 63 骨氣奇高、詞采華茂、情兼雅怨、體被文質。(同曹植評)
- 64 真骨凌霜、高風跨俗。(同劉楨評)
- 65 善銓事理、拓體淵雅、得國士之風。(同任昉評)
- 66 袁州自振藻天朝、大收芳譽、中興高流、與錢·郎別爲一體。(『中興間氣集』李嘉祐評)
- 67 在曹·劉間、別構一體。方陳思不足、比魏文有餘。(『詩品』王粲評)
- 68 上倣班姬則不足、下比韓英則有餘。(『中興間氣集』李季蘭評)
- 69 比於孟雲卿、尚在廊廡間。(同竇參評)
- 70 故孔氏之門如用詩、則公幹升堂、思王入室、景陽·潘·陸、自可坐於廊廡之間矣。(『詩品』曹植評)
- 71 自蕭氏以還、尤增矯飾。武德初、微波尚在、貞觀末、標格漸高、景雲中、頗通遠調。開元十五年後、聲律風骨始備矣。(『河岳英靈集』序)
- 72 今之所取、殆革前弊。但使體狀風雅、理致清新、觀者易心、聽者竦耳、則朝野通取、格律兼收。(『中興間氣集』序)
- 73 員外詩、體格新奇、理致清贍。越從登第、挺冠詞林。文宗右丞、許以高格、右丞沒後、員外爲雄。芟齊宋之浮游、削梁陳之靡嫚、迥然獨立、莫之與羣。……又“窮達戀名主、耕桑亦近郊”、則禮義克全、忠孝兼著、足可弘長名流、爲後楷式。(『中興間氣集』錢起評)
- 74 員外、河岳英奇、人倫秀異。自家形(邢)國、遂擁大名、右丞以往、與錢更長。(同郎士元評)
- 75 李嗣真『詩品』一卷。元兢『宋約詩格』一卷。王昌齡『詩格』二卷。晝公(皎然)『詩式』五卷。『詩評』三卷。僧皎然。王起『大中新行詩格』一卷。姚合『詩例』一卷。賈島『詩格』一卷。炙轂子『詩格』一卷。(『新唐書』藝文志集部總集類)
- 76 二十九種對(『文鏡秘府論』東卷) 文二十八種病(同西卷)
- 77 王昌齡詩格一卷、此是在唐之日、於作者邊、偶得此書。古詩格等、雖有數家、近代才子、切愛此格。(空海「書劉希夷集獻納表」、『性靈集』卷四)
- 78 夫置意作詩、即須凝心、目擊其物。便以心擊之、深穿其境。(『文鏡秘府論』南卷所引王昌齡『詩格』)
- 79 凡屬文之人、常須作意。凝心天地之外、用思元氣之前、巧運言詞、精練意魄。(同上)
- 80 故思理爲妙、神與物遊。(『文心雕龍』神思篇)
- 81 凡詩物色兼意下爲好。若有物色、無意興、雖巧亦無處用之。(王昌齡『詩格』)
- 82 詩貴銷題目中意盡。然看所見景物與意愜者、當相兼道。若一向言意、詩中不妙及無味。……昏旦景色、四時氣象、皆以意排之、令有次序、令兼意說之爲妙。(同上)
- 83 居士退居汝陰、而集以資閑談也。(歐陽脩『六一詩話』序)
- 84 仁宗朝、有數達官、以詩知名。常慕白樂天體、故其語多得於容易。嘗有一聯云、“有祿肥妻子、無恩及吏民”。有戲之者云。“昨日通衢遇一輻輳車、載極重、而羸牛甚苦、豈非足下肥妻子乎。”聞者傳以爲笑。(『六一詩話』)
- 85 詩話者、辨句法、備古今、紀盛德、錄異事、正訛誤也。若含譏諷、著過惡、誚紕謬、皆所不取。(許顥『彥周詩話』)
- 86 詩話之源、本於鍾嶸詩品。(章學誠『文史通義』詩話)
- 87 初錢唐杜明師、夜夢東南有人來入其館、是夕即靈運生於會稽。旬日而謝玄亡。其家以子孫難得、送靈運於杜治養之、十五方還都、故名客兒。(『詩品』謝靈運評)
- 88 謝氏家錄云：康樂每對惠連、輒得佳語。後在永嘉西堂、思詩竟日不就、寤寐間、忽見惠連、即成“池塘生春草”。故常云、“此語有神助、非我語也。”(同謝惠連評)
- 89 初江淹罷宣城郡、遂宿冶亭、夢一美丈夫、自稱郭璞、謂淹曰、“吾有筆、在卿處多年矣。可以見還。”淹探懷中、得五色筆以授之。爾後爲詩、不復成語、故世傳江淹才盡。(同江淹評)

- 90 梅聖俞嘗於范希文席上賦河豚魚詩云、“春洲生荻芽、春岸飛楊花。河豚當是時、貴不數魚蝦。”河豚常出於春暮、羣遊水上、食絮而肥。南人多與荻芽爲羹、云最美。故知詩者謂祇破題兩句、已道盡河豚好處。聖俞平生苦於吟詠、以閑遠古淡爲意、故其構思極艱。此詩作於樽俎之間、筆力雄贍、頃刻而成、遂爲絕唱。（『六一詩話』）
- 91 蘇子瞻學士、蜀人也。嘗於涪井監得西南夷人所賣蠻布弓衣、其文織成梅聖俞春雪詩。此詩在聖俞集中、未爲絕唱。蓋其名重天下、一篇一詠、傳落夷狄、而異域之人貴重之如此耳。（同上）
- 92 鄭谷詩名盛於唐末、號雲臺編、而世俗但稱其官、爲鄭都官詩。其詩極有意思、亦多佳句、但其格不甚高。以其易曉、人家多以教小兒、余爲兒時猶誦之、今其集不行於世矣。梅聖俞晚年、官亦至都官。一日會飲余家、劉原父戲之曰、“聖俞官必止于此。”坐客皆驚。原父曰、“昔有鄭都官、今有梅都官也。”聖俞頗不樂。未幾、聖俞病卒。余爲序其詩爲宛陵集、而今人但謂之梅都官詩。一言之謔、後遂果然、斯可歎也。（『六一詩話』）
- 93 蓋愈窮則愈工。然則非詩之能窮人、殆窮者而後工也。（歐陽脩「梅聖俞詩集序」）
- 94 聖俞嘗語余曰、“詩家雖率意、而造語亦難。若意新語工、得前人所未道者、斯爲善也。必能狀難寫之景、如在目前、含不盡之意、見於言外、然後爲至矣。”（中略）余曰、“語之工者固如是。狀難寫之景、含不盡之意、何詩爲然。”聖俞曰、“作者得於心、覽者會以意、殆難指陳以言也。雖然、亦可略道其髣髴。”余曰、“若嚴維‘柳塘春水滿、花塢夕陽遲’、則天容時態、融和駘蕩、豈不如在目前乎。又若溫庭筠‘鷓鴣茅店月、人跡板橋霜’、……則道路辛苦、羈愁旅思、豈不見於言外乎。”（『六一詩話』）
- 95 聖俞在時甚貧。余或至其家、飲酒甚醇、非常人家所有。問其所得、云、“皇親有好學者、宛轉致之。”余又聞皇親有以錢數千購梅詩一篇者、其名重於時如此。（歐陽脩『歸田錄』）
- 96 詩話尚有遺者、歐陽公文章名聲雖不可及、然記事一也、故敢續書之。（司馬光『續詩話』序）
- 97 梅聖俞之卒也、余與宋子才選、韓欽聖宗彥、沈文通遷、俱爲三司僚屬、共痛惜之。子才曰、“比見聖俞面光澤特甚、意爲充盛、不知乃爲不祥也。”時欽聖面亦光澤、文通指之曰、“次及欽聖矣。”衆皆尤其暴謔。不數日、欽聖抱疾而卒。余謂文通曰、“君雖不爲咒咀、亦戲殺耳。”此雖無預時事、然以其與聖俞同時、事又相類、故附之。（司馬光『續詩話』）
- 98 建安·陶·阮以前詩、專以言志、潘·陸以後詩、專以詠物。兼而有之者、李·杜也。言志乃詩人之本意、詠物特詩人之餘事。……潘·陸以後、專意詠物、雕鐫刻鏤之工日以增、而詩人之本旨掃地盡矣。
自曹·劉死、至今一千年、惟子美一人能之。（張戒『歲寒堂詩話』）
- 99 阮嗣宗詩、專以意勝。陶淵明詩、專以味勝。曹子建詩、專以韻勝。杜子美詩、專以氣勝。然意可學也、味亦可學也。若夫韻有高下、氣有強弱、則不可強矣。此韓退之之文、曹子建·杜子美之詩、後生所以莫能及也。（同上）
- 100 文以氣爲主、氣之清濁有體、不可力強而致。（曹丕「典論論文」）
- 101 子美詩奄有古今、學者能識國風騷人之旨、然後知子美用意處、識漢魏詩、然後知子美遣詞處。至于顏·謝之孤高、雜徐·庾之流麗、在子美不足道耳。（『歲寒堂詩話』）
- 102 至于杜子美則又不然、……凡此皆微而婉、正而有禮。（同上）
- 103 楊太真事、唐人吟詠至多、然類皆無禮。太真配至尊、豈可以兒女贖之耶。惟杜子美則不然。「哀江頭」云、“昭陽殿裏第一人、同輦隨君侍君側。”“嬌侍夜”、“醉和春”、而太真之專寵可知。不待云“玉容”“梨花”、而太真之絕色可想也。至于言一時行樂事、不斥言太真、而但言“輦前才人”、此意尤不可及。……其詞婉而雅、其意微而有禮、真可謂得詩人之旨者。（同上）
侍兒扶起嬌無力、始是新承恩澤時。……金屋粧成嬌侍夜、玉樓宴罷醉和春。……玉容寂寞淚闌干、梨花一枝春帶雨。（白居易「長恨歌」）

- 104 梅聖俞云、“狀難寫之景、如在目前”、元微之云、“道得人心中事”。此固白樂天長處、然情意失于太詳、景物失于太露、遂成淺近、略無餘蘊、此其短處。（『歲寒堂詩話』）
- 105 首云、“漢皇重色思傾國、御宇多年求不得”、後云、“漁陽鼙鼓動地來、驚破霓裳羽衣曲”、又云、“君王掩面救不得、回看血淚相和流”、此固無禮之甚。“侍兒扶起嬌無力、始是新承恩澤時”。此下云云、殆可掩耳也。（同上）
- 106 隱也者、文外之重旨者也。秀也者、篇中之獨拔者也。（『文心雕龍』隱秀篇）
- 107 詩者、吟詠情性也。盛唐詩人、惟在興趣、羚羊掛角、無跡可求。故其妙處、瑩徹玲瓏、不可湊泊。如空中之音、相中之色、水中之月、鏡中之象、言有盡而意無窮。（嚴羽『滄浪詩話』詩辨）
- 108 兩重意已上、皆文外之旨。（皎然『詩式』）
- 109 象外之象、景外之景、豈容易可談哉。（司空圖『與極浦談詩書』）倘以全美爲上、即知味外之旨矣。（司空圖『與李生論詩書』）