

L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine

Philippe Postel

▶ **To cite this version:**

Philippe Postel. L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine. Atlantide - Cahiers de l'EA 4276 L'Antique, le Moderne, 2014, 1, pp.1-50. hal-03987328

HAL Id: hal-03987328
https://hal.science/hal-03987328

Submitted on 14 Feb 2023

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

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

L'INSERTION DE POEMES DANS LE ROMAN CLASSIQUE EN EUROPE ET EN CHINE

Philippe POSTEL
Université de Nantes

*

Résumé *:* L'insertion de poèmes versifiés dans la prose romanesque est une pratique vérifiée à la fois dans la tradition chinoise et la tradition européenne. En s'appuyant sur un vaste choix de romans chinois ainsi que sur deux romans français, *L'Astrée* et *La nouvelle Héloïse*, cet article se propose d'en étudier les modalités à la fois dans la diachronie, par une mise en perspective historique, et dans la synchronie, en dressant une typologie formelle et fonctionnelle.

Abstract*: Versified poems inserted within novelistic prose are noticeable in the Chinese as well as in the European traditions. This paper aims at studying the characteristic features of poetic insertions within a vast choice of Chinese novels and two French novels, namely* L'Astrée *and* La nouvelle Héloïse*. It first deals with a diachronic overview and then proposes a formal and functional typology of what may seem today as a phenomenon of literary hybridity.*

*

Pour citer cet article : Philippe Postel, « L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine », *Vers et Prose : formes alternantes, formes hybrides*, dir. Philippe Postel, *Atlantide*, n°1, 2014, http://atlantide.univ-nantes.fr/L-insertion-de-poemes

Un roman chinois classique peut surprendre le lecteur occidental à bien des titres, mais en particulier par l'abondance des poèmes qui viennent s'insérer à l'intérieur de la prose. C'est oublier que la pratique des formes faisant alterner vers et prose est bien vive encore à l'époque préclassique dans notre propre littérature. Les auteurs d'antiromans s'emploient du reste à la moquer. Charles Sorel peut ainsi railler les romans baroques où le romancier suspend la narration pour laisser s'exprimer les héros à travers des poèmes qui, de plus en plus, sont ressentis comme artificiels et invraisemblables. Ainsi, dans *Le Berger extravagant* (1627), Lysis donne ce conseil à son ami Philiris au cas où il voudrait écrire un roman dont il serait le héros :

> Maintenant il faut que je te die que par cy par là, lors que tu me feras tenir en un lieu fort solitaire, il sera tres bon de mettre que je m'amusois à composer des vers, car de faict quand je suis seul, je ne fay autre chose qu'en ruminer. Toutefois il te sera permis d'en faire toy mesme pour embellir ta narration, ou bien d'en mettre de tes vieux afin qu'ils ne soient point perdus[1].

Mais dès le *Don Quichotte* (1605), la pratique d'insertion de poèmes dans le roman est moquée. Après avoir trouvé, sur son chemin, un carnet de notes contenant des poèmes d'amour, le chevalier s'adresse en ces termes à Sancho Panza : « quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos[2] » (« Sache que les chevaliers errants des temps passés étaient pour la plupart de très grands poètes et de grands musiciens[3] »). Ainsi, en Europe, tant le roman pastoral que le roman de chevalerie sont associés, dans les antiromans, à une pratique qui nous avait semblé à tort caractériser la production romanesque chinoise. Nous nous proposons d'examiner le phénomène des poèmes[4] insérés dans la prose romanesque à la fois dans le domaine chinois et dans deux romans français : *L'Astrée* et *La nouvelle Héloïse*.

Mais au préalable, il est nécessaire de délimiter précisément le champ de la littérature chinoise sur lequel portera cette étude. La pratique de l'insertion de poèmes dans la prose chinoise classique concerne l'ensemble de la fiction : non seulement le roman, le conte et la nouvelle mais aussi le théâtre. Nous limiterons cette étude à la littérature narrative.

Par ailleurs, à côté de l'insertion de poèmes, que nous rattacherons à l'ensemble des formes « alternantes » (faisant alterner prose et vers), il existe des formes « hybrides », qui font fusionner le vers et la prose au point de constituer un idiome littéraire mixte, ni vers ni prose, ou les deux à la fois : nous connaissons le poème en prose, les Chinois ont pratiqué la « prose parallèle » (*pianwen* 駢文) ou la rhapsodie (*fu* 賦), qui s'en rapprochent. Un premier problème apparaît alors : il est en effet fréquent de trouver, dans le roman classique où alternent prose et vers, des passages en prose qui néanmoins

---

[1] Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, Toussainct du Bray, 1627-8, partie 2, livre 10, p. 568.

[2] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa Calpe, « Austral narrativa », 2007, chap. 23, p. 277.

[3] Miguel de Cervantès, *L'Ingénieux Don Quichotte de la Manche*, traduction d'Aline Schulman, Paris, Le Seuil, « Points », 1997, tome 1, ch. 23, p. 246.

[4] Il s'agira de poèmes au sens strict, mais parfois aussi de passages versifiés car l'on peut rencontrer de simples distiques ou même un seul vers (mais il s'agit en ce cas d'une citation).

s'éloignent du registre strictement prosaïque pour adopter celui des formes hybrides, notamment le style de la rhapsodie (on parle de *sufu* 俗賦, « rhapsodie populaire »). L'auteur de *Fleur en fiole d'or* (*Jin Ping Mei* 金瓶梅, XVI[e] siècle) décrit ainsi un festin chez les courtisanes que fréquente le héros Ximen Qing :

> 眾人坐下，說了一聲動筯吃時，說時遲，那時快，但見：人人動嘴，箇箇低頭。遮天映日，猶如蝗喃一起來；擠眼裰肩，好似餓牢纔打出。。。[5]

> Chacun prit place et, à la première invite, les baguettes passèrent à l'attaque. Elles l'emportèrent en moins de temps qu'il n'en faut pour le décrire :
> Chacun tête baissée et bouche en mouvement, comme si s'était abattu un nuage de sauterelles couvrant le ciel : les yeux aux aguets, les épaules voûtées, on les croirait sortis du cachot des affamés…[6]

Le traducteur a choisi de marquer le statut poétique de ce passage par l'emploi des italiques. Il ne s'agit pas de poésie versifiée certes : il n'y a pas de rimes et le rythme n'est pas régulier. Mais le passage correspond à cette forme hybride de la « rhapsodie », caractérisée en l'occurrence par une alternance de phrases de 4 et de 7 caractères ou syllabes, conférant au paragraphe un rythme propre.

Le sinologue Jacques Pimpaneau relève le même phénomène à propos d'une forme ancienne de textes faisant alterner prose et vers, les *bianwen* 變文[7]. A l'alternance entre la prose et le vers s'ajoute la présence, au sein des passages en prose, de formes hybrides, mi-prose mi-vers, en l'occurrence ce que l'on nomme la « prose parallèle » :

> Il est maintenant difficile en lisant les manuscrits [de *bianwen*] de les distinguer [la prose et les vers], d'autant plus que certaines parties de la prose sont dans le style des phrases parallèles[8].

Ce phénomène rend plus difficile la délimitation entre, sinon le vers, du moins la poésie et la prose à l'intérieur des romans. Dans la suite de cette étude, nous ne nous intéresserons qu'à l'alternance entre la prose et le vers et nous ne traiterons pas des formes hybrides, qui supposent un travail à part.

De plus, parmi les formes alternantes, on peut distinguer deux grands types de textes : les formes où la prose l'emporte sur les parties versifiées (nous parlerons d'insertion de poèmes versifiés dans la prose) et celles où il existe un équilibre entre les vers et la prose (il s'agit de ce que l'on appelle ordinairement *prosimètre*). Les deux types de textes existent

---

[5] Les points de suspension indiquent que le passage poétique se poursuit au-delà de l'extrait retenu.

[6] *Fleur en fiole d'or*, traduit par André Lévy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, t. 1, ch. 12, p. 227. Texte chinois : site Guoxue daohang 国学导航, page du *Jin Ping Mei cihua* 金瓶梅词话 (http://www.guoxue123.com/xiaosuo/jd/jpmch/), consulté le 1[er] septembre 2013.

[7] Voir *infra*, où nous traiterons plus longuement de cette forme.

[8] Jacques Pimpaneau, *Chine. Littérature populaire. Chanteurs, conteurs, bateleurs*, Arles, Picquier, 1991, p. 76.

dans la tradition chinoise[9]. Nous nous intéresserons essentiellement à la première catégorie de textes, c'est-à-dire à l'insertion de poèmes dans la prose, même si nous serons amenés à évoquer le prosimètre chinois qui entretient avec la prose à insertion poétique des liens étroits.

Nous devons enfin apporter une dernière précision avant d'entrer dans l'analyse des poèmes insérés dans la prose romanesque. Traditionnellement, les éditions chinoises ne font pas de distinction typographique entre la prose et les vers : les caractères s'enchaînent sans retour à la ligne, qu'ils relèvent de la prose ou du vers[10]. Du reste, le mot français pour désigner le *vers* suppose lui-même le retour à la ligne (*versus*, « fait de tourner la charrue au bout du sillon[11] ») tandis que le mot chinois équivalent, *ju* 句, se confond purement simplement avec le mot qui désigne la *phrase*, comme si les Chinois ne distinguaient pas, dans leur langue, les deux réalités, phrase en vers et phrase en prose.

Il existe toutefois des marqueurs assez visibles qui permettent de repérer un passage identifié comme relevant de la poésie versifiée : des expressions comme « Un [ou le] poème s'énonce ainsi » (*shi yue* 詩曰), « Il y a un poème qui le prouve » (*you shi wei zheng* 有詩為證), ou encore « Mais voyez plutôt » (*dan jian* 但見), ou « C'est le cas de le dire » (*zheng shi* 正是). Par ailleurs, les éditions modernes chinoises ont le plus souvent adopté notre code typographique (séparation du poème du corps du texte en prose et retour à la ligne pour chaque vers). Aussi la démarcation entre prose et poésie versifiée est-elle à présent bien nette.

Pour mener cette étude comparée de l'insertion de poèmes dans la prose romanesque, nous proposerons dans un premier temps une mise en perspective historique, essentiellement consacrée au domaine chinois, puis nous tenterons, de façon plus développée, de dresser une typologie des différentes pratiques.

MISE EN PERSPECTIVE

Du point de vue diachronique, il semble bien qu'une opposition se dessine entre les deux traditions, chinoise et française ou européenne. En effet, le processus qui aboutit à la pratique de l'insertion de poèmes dans le roman est plutôt un héritage de la tradition des conteurs populaires en Chine tandis qu'en France et en Europe, cette pratique s'inscrirait davantage dans une logique savante.

---

[9] Voir Wilt Idema, « Prosimetric Literature », in William H. Nienhauser (éd.), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986, t. 1, p. 83-92, en particulier p. 85, où l'on distingue la « narration en prose » (« prose narrative », *shuoshu* 說書, *pingshu* 評書, ou encore *pinghua* 評話) et le prosimètre (« chantefable », *shuochang* 說唱) ; nous éviterons d'utiliser le terme de *chantefable* qui est associé dans notre tradition littéraire à l'unique *Aucassin et Nicolette*, ce qui ne rend pas compte de la très grande diversité des prosimètres de la littérature populaire chinoise.

[10] Dans la suite de l'étude, nous nous permettrons de réaménager la présentation des parties versifiées, de façon à mettre en évidence le contraste entre prose et vers : elles seront présentées avec un retour à la ligne pour chaque vers, et en italiques.

[11] Alain Rey (dir.), *Robert historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, entrée « vers », t. 2, p. 2237.

Nous évoquerons deux moments dans l'histoire littéraire chinoise, qui confirment que, si le roman chinois (apparu tardivement dans l'histoire littéraire chinoise, au XIV[e] siècle) pratique l'insertion de poèmes, c'est en vertu d'un héritage de la littérature populaire (*su wenxue* 俗文學). Il est admis[12] que le conte et le roman chinois sont, au moins en partie, issus des *bianwen* 變文, ensemble de textes exhumés au début du XX[e] siècle d'une « bibliothèque » parmi les fameux manuscrits de Dunhuang 敦煌[13]. Il s'agit de textes bouddhiques datant de la dynastie des Tang (VII[e]-X[e] s.), qui, pour certains, comme les vies de Bouddha ou de saints bouddhiques, relèvent clairement de l'entreprise de prosélytisme, mais qui, pour d'autres, « adaptent[14] » le modèle bouddhique à des contextes profanes. Or, ces textes se caractérisent par une alternance de prose et de vers. Le conte et le roman classique héritent du procédé :

> Ces *bianwen* sont, avec les chansons populaires, les premiers vestiges d'une littérature en langue populaire, et ils expliquent pourquoi les conteurs par la suite insèreront des poèmes et des chansons dans leurs récits, caractéristique reprise des *bianwen*[15].

C'est une autre découverte, celle d'éditions dans une tombe de Jiading 嘉定 (près de Shanghai) en 1972, qui nous fournit le second jalon dans cette histoire de l'insertion de poèmes dans des textes narratifs en prose. Il s'agit en effet de récits dénommés *pinghua* 平話, qui relèvent de la tradition populaire orale (ils donnaient lieu à des performances), et qui associent la prose et des passages en vers. Les éditions exhumées datent du XV[e] s., mais les récits qu'elles transcrivent datent bien entendu d'époques antérieures. Or, on a pu établir[16] une filiation entre un certain nombre de romans « modernes » et ces *pinghua*. *Au bord de l'Eau* (*Shuihu zhuan* 水滸傳, XIV[e] s.), par exemple, a pour source les *Faits négligés de l'ère Xuanhe* (*Xuanhe yishi* 宣和遺事, c. 1300[17]). De même, *La Pérégrination vers l'Ouest* (*Xiyou ji* 西遊記, XVI[e] s.) provient en partie de la *Chantefable de la quête des*

---

[12] Voir Jacques Pimpaneau, *Chine. Littérature populaire*, *op. cit.*, p. 75-118, et Victor Mair, « The Prosimetric Form in the Chinese Literary tradition », in Joseph Harris et Karl Reichl (ed.), *Prosimetrum, Cross-cultural Perspectives on Narratives in Prose and Verse*, Cambridge (United Kingdom), D. S. Brewer, 1997, p. 365-383.

[13] Voir le récit de ces découvertes dans Peter Hopkirk, *Bouddhas et rôdeurs sur la Route de la soie*, Arles, Picquier, 1995.

[14] C'est le sens que certains chercheurs donnent au mot *bian* 變, qui signifie « changer », « transformer ». Voir Pimpaneau, *Chine. Littérature populaire*, *op. cit.*, p. 76, qui distingue en fait deux significations portées par le mot *bian* : « Le terme *bianwen* voudrait dire « textes adaptés » (changés), soit parce qu'à l'origine c'étaient des histoires et un genre adaptés de la tradition bouddhique hindoue, soit parce qu'à partir de ces histoires bouddhiques on a adapté le genre pour servir à des récits qui n'étaient pas bouddhiques. »

[15] Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Picquier, 2004, p. 519.

[16] Voir Anne McLaren, *Chinese Popular Culture and Ming Chantefables*, Leiden, Brill, 1998, « Sinica Leidensia », n[r]. 41.

[17] Voir la traduction de Jacques Dars dans l'introduction de sa traduction du roman chinois *Au bord de l'Eau*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, introduction, t. 1, p. xc-xcix.

sutras par Tripitaka des Grands Tang[18] (*Da Tang Sanzang qu jing shihua* 大唐三藏取經詩話, X^e^-XI^e^ s.). D'autres exemples pourraient être fournis[19], tendant à prouver que c'est bien cette tradition orale populaire, en l'occurrence sous la modalité particulière du *pinghua*, qui explique la présence de poèmes insérés dans le roman chinois classique.

Victor Mair résume ainsi l'évolution depuis les *bianwen* bouddhiques d'époque Tang jusqu'au roman (et au théâtre) des dynasties Ming (XIV^e^-XVII^e^ s.) et Qing (XVII^e^-XX^e^ s.) :

> From transformation texts [*bianwen*] and associated prosimetric genres that were current during the T'ang period, there developped a whole series of prosimetric forms and oral performances during the Sung (960-1278) and subsequent periods. Ultimately, these evolved into the rich panoply of fiction and drama from which China is justly famous[20].
>
> C'est à partir des *bianwen* et d'autres genres prosimétriques associés qui étaient courants sous la dynastie Tang que s'est développée, sous les Song (960-1278) et aux époques suivantes, toute une série de formes prosimétriques et de performances orales. Par la suite, celles-ci ont donné lieu au riche éventail des formes romanesques et dramatiques qui font la célébrité de la Chine.

À ces deux jalons, le *bianwen* et le *pinghua*, on peut ajouter le conte oral appelé *xiaoshuo* 小說. La pratique du conte oral est attestée sous les Song (X^e^ s.), mais il faut nécessairement la faire remonter plus loin dans le temps. C'est pourquoi il est difficile de situer précisément le conte oral dans une reconstitution chronologique de la prose à insertion poétique. Il a influencé le conte écrit (*huaben* 話本) ainsi que le roman à épisodes (*zhanghui xiaoshuo* 章回小說). Or, comme le remarque Jacques Dars, le conte oral se conformait à un système d'insertion poétique relativement contraignant, comportant un poème liminaire, des poèmes intercalés dans le cours du récit, des poèmes introduits par la formule « c'est le cas de le dire », signalant la fin d'un épisode, et un poème final[21], toutes caractéristiques que l'on retrouve dans le conte écrit ainsi que dans le roman.

On en conclut donc que l'insertion de poèmes dans le roman classique chinois est un héritage de la littérature populaire qui, en effet, se caractérise par l'alternance entre la prose et le vers. C'est en grande partie exact, mais il faut apporter deux nuances à cette affirmation. Les romanciers chinois appartiennent, à un degré plus ou moins élevé, à la classe des lettrés, certains s'illustrant tout aussi bien dans les genres nobles que sont la poésie ou la prose en chinois classique (le *wenyan* 文言, une langue exclusivement écrite propre à la classe lettrée), que dans la prose en chinois vernaculaire (*baihua* 白話). Aussi

---

[18] Voir la traduction d'André Lévy dans *La Pérégrination vers l'Ouest*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. 2, p. 975-1003.

[19] Concernant le *Roman des Trois Royaumes* (*Sanguo zhi yanyi* 三國志演義, XIV^e^ s.), voir Anne McLaren, « Chanteflables and the Textual Evolution of the San-kuo-chih yen-i », in *T'oung Pao*, n° 71, 1985, p. 159-227.

[20] Mair, *op. cit.*, p. 36.

[21] Voir Jacques Dars (tr.), *Au bord de l'Eau*, *op. cit.*, introduction, t. 1, p. lxxvi.

le lien qu'ils entretiennent avec la tradition populaire qu'ils reprennent à leur compte est-il complexe.

Tout d'abord, plutôt que d'imaginer un processus passif par lequel le romancier ou le conteur (écrit) ne feraient que transcrire la littérature populaire orale, il faut peut-être envisager une imitation, souvent ironique[22], de cette tradition populaire, ce que Patrick Hanan a nommé le « simulated context[23] » (« contexte de simulation ») : les romanciers et les conteurs (écrits) adoptent, par posture proprement littéraire, le style des conteurs populaires. Ainsi, quand il introduit le personnage de Wu l'Aîné, dont il dit qu'il est la cible de personnes malveillantes de son entourage, le narrateur de *Fleur en fiole d'or* interrompt subitement son récit pour insérer une série de dictons recommandant de ne pas entrer en conflit avec autrui. Ces conseils sont énoncés sous la forme d'un poème de deux quatrains (sur le modèle métrique 6/6/7/6 syllabes), à rime forte (*-ben/-meng* au v. 1 et 5 et *-ai* pour les 6 autres vers), précédé d'une adresse directe au lecteur (« Lecteurs, avouez-le », **看官聽說**), puis d'une phrase introductive (« Les anciens nous ont laissé des maximes qui ne le disent que trop bien », **古人有幾句格言，說的好**) :

柔軟立身之本，(*ben*)
剛強惹禍之胎；(*tai*)
無爭無競是賢才，(*cai*)
虧我些兒何礙？(*ai*)
青史幾場春夢，(*meng*)
紅塵多少奇才，(*cai*)
不須計較巧安排，(*pai*)
守分而今見在。(*zai*)

Mieux vaut s'en tenir à la faiblesse, base de toute élévation.
Force et brutalité sont matrices de tous malheurs !
Garde-toi de lutte et de compétition, c'est sagesse et talent !
Qu'importe quelques avanies :
Les prouesses passent comme autant de rêves,
Des héros ne reste que poussière !
Plutôt que jouer au plus fin,
Mieux vaut survivre en gardant son quant-à-soi ![24]

Tout porte à croire que les conseils énoncés sont à prendre de façon ironique : le geste spectaculaire que constitue cet aparté avec le lecteur, la multiplication des indices de

[22] C'est la thèse générale d'Andrew Plaks dans son étude des « quatre grands romans » d'époque Ming : voir Andrew Plaks, *The Four Masterworks of the Ming Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

[23] Voir Patrick Hanan, *The Chinese Vernacular Story*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press,1981, Harvard East Asian series, p. 20, ainsi que la note 49 p. 245. Voir aussi Andrew Plaks, « Towards a Critical Theory of Chinese Literature », in Cyril Birch et Andrew Plaks (éd.), *Chinese Narrative : Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Princeton university press, 1977, p. 327-329.

[24] *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 30.

l'oralité et, bien entendu, la contradiction flagrante entre le fond des conseils de sagesse donnés ici, conformes à une tradition populaire, et le sort du personnage, Wu l'Aîné, dont la faiblesse ne va certes pas être récompensée, comme le laisserait entendre les propos des anciens, puisqu'un jeune galant, Ximen Qing, le héros du roman, va bientôt lui prendre sa femme, et sa vie. La pratique de l'insertion poétique dans le roman doit donc être analysée dans cet exemple comme une imitation parodique de la tradition populaire à laquelle elle fait référence.

De plus, certains romanciers entendent se référer à une tradition narrative savante, dans laquelle l'insertion de poèmes a également été pratiquée. C'est le cas des auteurs de romans de la belle et du lettré (*caizi jiaren xiaoshuo* 才子佳人小說), qui fleurissent aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles en Chine, où la pratique de l'insertion de poèmes dans la prose relève à la fois de la tradition populaire que nous avons décrite, mais aussi de la nouvelle lettrée des Tang (VII^e^-X^e^ s.), appelée *chuanqi* 傳奇. Dans ces romans, en effet, certains poèmes insérés renvoient sans ambiguïté à la tradition du conte oral, comme les poèmes qu'il faut rapporter au narrateur-conteur et non aux personnages, mais d'autres, comme les poèmes échangés entre amants, doivent certainement se comprendre comme une référence à l'insertion de poèmes que certains auteurs[25] de *chuanqi* sentimentaux pratiquaient sous les Tang. Or, le *chuanqi* est un genre fortement associé aux lettrés, pour la bonne raison que la langue utilisée est le chinois classique (*wenyan*). On comprend que les auteurs de romans de la belle et du lettré des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, en plus de renvoyer à une tradition populaire, celle du conteur qui truffe son récit de poèmes à l'allure souvent formulaire, entendent aussi prouver leur propre qualité littéraire, voire leur appartenance à l'élite des lettrés, en faisant produire par leurs personnages des poèmes qui provoquent l'admiration générale, à l'intérieur du récit tout au moins. Ainsi, l'insertion de poèmes dans le roman chinois est indéniablement redevable à la tradition populaire des conteurs, mais un examen plus précis tendrait à prouver que les pratiques imitatives ainsi que le jeu des références peuvent complexifier cette filiation.

Qu'en est-il de l'insertion de poèmes dans les romans européens ? *A priori,* le processus de filiation qui aboutit à l'insertion de poèmes dans la prose romanesque fonctionne différemment dans la tradition européenne. L'étude de Nathalie Dauvois[26] montre combien le prosimètre issu de la satire (*satura*) et repris dans le roman pastoral est une forme qui relève d'une tradition savante, aux implications essentiellement philosophiques : la tension entre la prose et les vers est en effet interprétée comme une tension entre la matière et l'esprit, le corps et l'âme, etc., selon une logique néo-platonicienne. On est donc loin des conteurs mais tout aussi loin des lettrés qui s'essaient à la fiction en Chine. Toutefois, la question de l'histoire du procédé de l'insertion de

[25] Voir dans André Lévy (tr.), *Histoire d'amour et de mort de la Chine ancienne. Chefs d'œuvre de la nouvelle (Dynastie des Tang, 618-907)*, Paris, Aubier, Domaine chinois, 1992 : *Vie de Dame Liu* (*Liu shi zhuan* 柳氏傳) de Xu Yaozuo 許堯佐 (fl. 800), traduit sous le titre *Triomphe de l'amour*, p. 55-60) ; *Vie de Yingying* (*Yingying zhuan* 鶯鶯傳, *Folie de jeunesse*, p. 103-114) de Yuan Zhen 元稹 (779-831) ; *Bu Feiyan* 步飛煙 (*L'Infidèle*, p. 205-213) de Huangfu Mei 皇甫枚 (fl. 880).

[26] Voir Nathalie Dauvois, *De la* Satura *à la bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Honoré Champion, « Études et essais sur la Renaissance », n° 8, 1998.

poèmes dans le roman classique européen, question que nous ne prétendons pas ici traiter, reste ouverte.

Les logiques dont relèvent les processus d'insertion poétique dans la prose romanesque sont peut-être différentes, voire opposées dans les deux traditions chinoise et européenne, mais les pratiques elles-mêmes de l'insertion semblent bien se rejoindre, comme nous allons tenter de le montrer en proposant une typologie des modes d'insertion poétique dans les romans classiques en Chine et en France.

TYPOLOGIE

Le corpus examiné concernera les « quatre grands romans extraordinaires » (*si da qi shu* 四大奇書), selon la formule attribuée à Feng Menglong 馮夢龍, c'est-à-dire *Le Roman des Trois Royaumes* (*San guo zhi yanyi* 三國志演義, XIV^e^ s.), *Au bord de l'Eau* (*Shuihu zhuan* 水滸傳, XIV^e^ s.), *La Pérégrination vers l'Ouest* (*Xiyou ji* 西遊記, XVI^e^ s.) et *Fleur en fiole d'or* (*Jin Ping Mei* 金瓶梅, XVI^e^ s.), ainsi que *Le Rêve dans le pavillon rouge* (*Honglou meng* 紅樓夢, XVIII^e^ s.), certains « romans de la belle et du lettré » (*caizi jiaren xiaoshuo* 才子佳人小說, XVII^e^-XVIII^e^ s.), romans auxquels nous adjoindrons certaines « nouvelles » des Tang (*chuanqi* 傳奇, VII^e^-X^e^ s.) et le roman de Liu E 劉鶚, considéré comme le dernier roman classique de la littérature chinoise, *L'Odyssée de Lao Can* (*Lao Can youji* 老殘遊記, 1906). Nous proposerons modestement quelques pistes de comparaisons et d'analogies éventuelles avec les romans européens, en nous appuyant sur deux romans français : *L'Astrée*[27] (1607-27) et *La nouvelle Héloïse* (1761).

Critère vocal

Notre typologie des poèmes insérés dans le roman repose tout d'abord sur un critère formel : la nature de l'instance narrative en charge de l'énonciation des poèmes. Nous parlerons de critère vocal, en référence aux travaux de Gérard Genette dans *Figures III*[28]. On peut en effet distinguer les types de poèmes en fonction de l'instance (personnage ou narrateur) qui énonce le poème : nous aurons des poèmes *intradiégétiques*, énoncés par les personnages à l'intérieur de l'histoire, et des poèmes *extradiégétiques*, qu'il faut rapporter à la parole d'un narrateur. C'est du reste une distinction que le personnage du *Berger extravagant* faisait dans l'extrait cité : les amants souvent malheureux composent des poèmes à l'intérieur de la fiction, mais le romancier (ou le narrateur) peut aussi imposer ses propres poèmes, de l'extérieur en quelque sorte.

Les deux romans français retenus dans cette étude ne comportent pas de poème extradiégétique : tous les poèmes sont le fait des personnages. Les romans chinois montrent plus de diversité à cet égard : certains, comme *Fleur en fiole d'or* ou les romans

[27] Nous nous sommes appuyés sur la version abrégée établie par Jean Lafond, et parue chez Gallimard, dans la collection Folio classique, ainsi que sur l'édition critique établie sous la direction de Delphine Denis chez Champion, en 2011, qui ne couvre toutefois que la première partie du roman.

[28] Voir Gérard Genette, *Figure III*, Le Seuil, « Poétique », 1972, p. 225-267.

de la belle et du lettré, comportent les deux types de poèmes ; d'autres romans, comme *Au bord de l'Eau* ou *La Pérégrination vers l'Ouest*, comportent en majorité des poèmes extradiégétiques ; d'autres enfin, comme les nouvelles Tang ou *Le Rêve dans le pavillon rouge*, privilégient les poèmes intradiégétiques[29].

Une première hypothèse pour expliquer l'absence des poèmes extradiégétiques serait une exigence de vraisemblance qui s'imposerait au fur et à mesure de l'histoire littéraire. Le poème extradiégétique serait de plus en plus ressenti comme plaqué de l'extérieur par un narrateur dont l'intrusion dans le récit risquerait de rompre l'illusion référentielle. Cela expliquerait par exemple que l'auteur du *Rêve dans le pavillon rouge* (publié en 1791), Cao Xueqin **曹雪芹**, et plus encore celui de *L'Odyssée de Lao Can*[30] (1906), Liu E, aient écarté en grande partie les poèmes extradiégétiques de leurs romans, s'opposant ainsi à la tradition romanesque chinoise qui réclame la présence de tels poèmes dans les romans qui précèdent (*Au bord de l'Eau*, *La Pérégrination vers l'Ouest*, *Fleur en fiole d'or* ou les romans de la belle et du lettré).

Deux objections peuvent être formulées pour nuancer cette hypothèse. On connaît tout d'abord le caractère relatif et changeant de la notion de vraisemblance, d'une culture à une autre, d'une époque à une autre, et selon la catégorie sociale à laquelle appartient le lecteur. Si le poème extradiégétique nous semble rompre le système vocal où le narrateur reste en grande partie implicite, c'est bien entendu en lien avec nos habitudes de lecteur moderne occidental. L'insertion d'un poème par le narrateur n'a rien de choquant pour un lecteur chinois de l'époque classique, sans doute habitué au conte oral où la voix du conteur, lequel est bien présent en chair et en os devant ses auditeurs, n'apparaît pas comme une rupture aussi forte. Bien au contraire, c'est l'insertion de poèmes par le narrateur-conteur qui est conforme aux lois du genre, et donc vraisemblable.

De plus, le choix consistant à insérer ou non des poèmes extradiégétiques relève moins d'une évolution littéraire que d'un choix esthétique ouvert au romancier, quelle que soit l'époque à laquelle il appartient. En effet, même après la publication du *Rêve dans le pavillon rouge*, de nombreux romans chinois continuent de pratiquer l'insertion de poèmes extradiégétiques. *A contrario*, bien avant les premiers romans à épisodes (XIV^e^ s.), les nouvelles de la dynastie des Tang (VII^e^-X^e^ s.), comportent relativement peu de poèmes insérés, sauf dans le cas des nouvelles sentimentales. Et, dans ce cas, les poèmes insérés sont intradiégétiques : ce sont les poèmes échangés par les amants. Certes, dans deux des trois nouvelles examinées, *Folie de jeunesse* (*Yingying zhuan* **鶯鶯傳**) et *L'Infidèle* (*Bu Feiyan* **步飛煙**), les poèmes concernés se situent en fait à la frontière entre l'énoncé et l'énonciation. Ils semblent en effet imposés de l'extérieur au récit, dans la mesure où ils sont attribués à des lettrés extérieurs à l'histoire, des auteurs qui ont réellement existé dans l'histoire littéraire chinoise, mais ils sont également reliés à la diégèse, puisque leurs auteurs sont aussi présentés comme des amis des héros. Ce sont donc des poèmes qui sont le fait non pas de personnages actifs de la nouvelle, mais de personnages tout de même, personnages secondaires qui interviennent *in extremis* dans le récit pour y insérer leur poème. Ainsi, dans *Folie de jeunesse* est inséré un quatrain du poète Yang Juyuan **楊**

[29] Il faudrait ajouter que certains romans, même classiques, comme la *Chronique indiscrète des mandarins* (*Rulin waishi* **儒林外史**, XVIII^e^ s.), de Wu Jingzi **吳敬梓**, ne comporte pas de poème inséré.

巨源, qui tient le rôle d'un ami du héros dans la fiction, mais qui est aussi un poète authentique de l'histoire littéraire chinoise :

> **所善楊巨源好屬詞，因為賦《崔娘詩》一絕云：**
> **清潤潘郎玉不如，**
> **中庭蕙草雪銷初。**
> **風流才子多春思，**
> **腸斷蕭娘一紙書。**
>
> Son bon ami [un ami du héros] Yang Juyuan, qui aimait écrire de la poésie, composa à cette occasion le quatrain que voici dédié à la demoiselle Cui [l'héroïne] :
>
> *Le jade n'a la beauté de cet Adonis.*
> *Dans la cour la neige fond entre les iris.*
> *Le printemps agite ce garçon plein de talent :*
> *Fille éperdue lui envoie un message navrant*[31].

Immédiatement après cette citation, le narrateur, qui se confond avec l'auteur de la nouvelle (Yuan Zhen **元稹**), cite le poème qu'il a lui-même composé à propos de l'histoire d'amour malheureux qu'il achève de raconter. Le même procédé est utilisé non seulement dans une autre nouvelle sentimentale de la dynastie des Tang, *L'Infidèle*[32], mais aussi, de façon significative, dans *Le Rêve dans le pavillon rouge*, roman publié à la fin du XVIII[e] siècle. Dans le chapitre premier, l'auteur Cao Xueqin se met en scène lui-même[33] pour introduire un poème qui a le même statut ambigu que ceux introduits à la fin des nouvelles sentimentales des Tang : un poème intradiégétique puisqu'il est le fait d'un personnage, mais aussi extradiégétique puisqu'il est le fait de l'auteur.

Quelle leçon tirer de ce procédé commun aux nouvelles des Tang et au *Rêve dans le pavillon rouge* ? Dans l'un et l'autre cas, les auteurs évitent la plupart du temps d'insérer des poèmes extradiégétiques et, quand les poèmes insérés risqueraient de paraître trop extérieurs à l'histoire, ils retournent ce qui pourrait passer pour un défaut d'invraisemblance en un procédé d'accréditation du récit. En reliant les auteurs des poèmes à l'histoire racontée, ils contribuent à authentifier la fiction. Cette pratique semble bien confirmer que le fait d'écarter les poèmes extradiégétiques relève d'un choix

---

[30] On ne compte qu'un seul poème extradiégétique dans ce roman, sur les quatorze poèmes insérés qu'il accueille.

[31] Yuan Zhen, *Folie de jeunesse*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 112-113. Le texte chinois des nouvelles des Tang est cité à partir du site Chinese Text Project (**中國哲學書電子化計劃**), à la page des *Taiping guanji* **太平廣記**, n° 488 pour *Folie de jeunesse, Yingying zhuan* (http://ctext.org/taiping-guangji/488/zh), consulté le 1er septembre 2013.

[32] Voir Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort, op. cit.*, p. 212-213.

[33] Voir Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, traduit par Li Tche-houa et Jacqueline Alézaïs, t. 1, ch. 1, p. 13.

esthétique qui était ouvert dès l'époque des Tang (VII[e] s.), et qui le demeure au moins jusqu'au XIX[e] siècle.

Une seconde hypothèse pour expliquer le rejet des poèmes extradiégétiques tient au fait qu'ils fonctionnent nécessairement comme un rappel de la présence d'une instance narrative produisant le récit, et renvoient par conséquent au contexte de l'énonciation. Or, dans le cas chinois, la référence est le contexte du conte oral, comme l'a bien montré Patrick Hanan. On peut donc penser que le romancier, en éliminant les poèmes extradiégétiques, entend se distinguer du conteur, pour paraître *a contrario* appartenir à la classe des lettrés. On oppose alors d'une part les romans « populaires », comme *Au bord de l'Eau*, *La Pérégrination vers l'Ouest*, *Fleur en fiole d'or* et les romans de la belle et du lettré, où les poèmes extradiégétiques sont relativement nombreux, et d'autre part les romans qui s'écartent de cette tradition, comme *Le Rêve dans le pavillon rouge* ou *L'Odyssée de Lao Can*, où les poèmes sont pour la plupart produits par les personnages.

Cette analyse est le plus souvent pertinente, mais elle peut aussi être contredite par l'usage ironique que les romanciers chinois font bien souvent de l'imitation des codes hérités du conte oral, comme nous l'avons vu à travers l'exemple du personnage de Wu l'Aîné, dans *Fleur en Fiole d'Or*. Il faut donc user de prudence dans l'association entre poème extradiégétique et tradition narrative populaire : la référence à l'insertion de poèmes telle que la pratiquent les conteurs peut fonctionner de façon ironique.

Il est enfin un troisième cas d'insertion poétique du point de vue de la voix narrative : outre les poèmes intra- et extradiégétiques, nous distinguerons le poème *cité*, qui peut être produit par le narrateur ou par des personnages, mais qui est nécessairement une parole extérieure qui vient s'insérer à l'intérieur du récit. C'est pourquoi nous en faisons une modalité vocale à part. Or, la citation poétique fonctionne non plus comme une référence à la tradition orale populaire, mais au contraire comme un indice d'appartenance à la classe des lettrés : si le poème inséré est une citation, il prouve que le narrateur ou le personnage connaît ses classiques, pourrait-on dire. Le seul poème extradiégétique de *L'Odyssée de Lao Can*, est précisément un vers de Bai Juyi 白居易, un poète des Tang :

> 白香山詩云：
> 大珠小珠落玉盤。
>
> Un poème de Po Kiu-yi [Bai Juyi] l'exprime parfaitement :
> *Grandes perles et petites perles tombent dans la coupe de jade*[34].

Le poème cité rattache ainsi le narrateur, et le récit tout entier, à la tradition lettrée. Cela vaut aussi pour les personnages qui savent citer à propos quelques vers d'un célèbre poète. Ainsi, un personnage du roman de la belle et du lettré intitulé *Les deux Cousines* (*Yu Jiao*

[34] Lieou Ngo [Liu E], *L'Odyssée de Lao Can*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, traduit par Cheng Tcheng, 1964, ch. 2, p. 32. Tous les textes chinois, sauf mention contraire, sont repris du site Open-lit / Kaifang wenxue 開放文學 (http://open-lit.com/list.php), consulté le 1er septembre 2013.

Li 玉嬌梨) prouve ses connaissances en matière de poésie classique en citant deux vers du poème[35] de Li Tuan 李端 :

> 吳翰林道：「唐人有兩句詩道得好，
> 若為籬邊菊，
> 山中有此花。」
>
> « Un poète de la dynastie des Thang, reprit Gou [Wu], a un distique qui dit que l'homme éloquent est comme la marguerite des haies[36]. »

C'est le moins qu'on puisse attendre de ce personnage, qui est un membre de la prestigieuse « Forêt de pinceaux » (*Hanlin* 翰林), sorte d'académie littéraire et politique de la Chine classique. Le poème cité produit ainsi une sorte de « littérarisation » du roman, genre considéré longtemps comme vulgaire dans la tradition chinoise.

Il est sans doute significatif de constater que tous les poèmes insérés dans *La nouvelle Héloïse* sont des citations. La première citation du roman se trouve dans la deuxième lettre de la première partie. Pour illustrer le premier geste que l'amour provoque chez Julie, geste de réserve mais tout aussi bien révélateur de ses sentiments, Saint-Preux cite Pétrarque (Rousseau pensait qu'il s'agissait de Métastase) :

> *E poi ch'amor di me vi fece accorta,*
> *Fur i biondi capelli allor velati,*
> *E l'amoroso sguardo in se raccolto.*
>
> *Et l'amour vous ayant rendue attentive,*
> *Vous voilâtes vos blonds cheveux*
> *Et recueillîtes en vous-mêmes vos doux regards*[37].

L'insertion de la citation élève le roturier Saint-Preux à une forme de noblesse, et transporte le vil roman dans le registre du sublime. Ce premier poème inséré donne ainsi le ton du roman. Il s'agit pour Rousseau de transmettre à son roman l'aura littéraire des poètes cités, et, plus généralement, de créer un roman qui relève non seulement du « beau langage » mais des belles-lettres.

---

[35] Le titre exact du poème est « He Zhang Yin yi dong li ju » 和张尹忆东篱菊.

[36] *Iu-kiao-li, Les deux Cousines*, Paris, Moutardier, traduit par Jean-Pierre Abel Rémusat, 1826, t. 1, ch. 1, p. 98-99.

[37] Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse* (1761), édition de Jean-Marie Goulemot, Paris, LGF, Le Livre de poche, Classique, 1ère partie, ch. 2, p. 85. La traduction en français est celle que donne Rousseau dans l'édition Duchesne de 1764. La citation est tirée du *Canzoniere*, Canzone 1 (poème 11) : « Lassare il velo o per sole o per ombra ». Voir Pétrarque, *Canzoniere*, Paris, Poésie/Gallimard, traduit par le comte Ferdinand L. de Gramont, « Contre le voile de sa dame » (« Soit au soleil ou à l'ombre, Dame, je ne vous vis jamais vous défaire de votre voile… »), p. 32 : « dès qu'Amour appela sur moi votre attention, les blonds cheveux furent alors voilés et l'amoureux regard en lui-même recueilli. »

Le critère vocal nous a donc permis de distinguer trois premières modalités du poème inséré dans le roman : le poème intradiégétique, le poème extradiégétique et le poème cité. L'absence de poèmes extradiégétiques peut être interprétée comme la volonté de répondre à une exigence de vraisemblance, ou bien comme la manifestation d'un lien assumé avec la tradition des conteurs dans le domaine chinois, mais, nous l'avons vu, cette analyse doit être conduite avec précaution ; le poème cité, enfin, est au contraire censé rattacher le roman à une tradition savante ou lettrée.

Critère temporel

Un second critère formel va nous permettre d'affiner cette première approche typologique. Nous le nommons critère temporel dans le sens où il s'agit de mesurer l'écart temporel entre le temps du récit en prose et celui du poème inséré. Sans surprise, il existe trois possibilités : le poème introduit soit un temps ultérieur (poème proleptique), soit un temps antérieur (poème analeptique), ou bien il est dans un rapport de simultanéité avec le texte en prose (poème redondant). De façon générale, les romans français comportent moins de poèmes qui jouent sur l'écart entre les deux temporalités. En revanche, dans les romans chinois, ces poèmes sont nombreux.

Les poèmes *proleptiques* y occupent souvent une place stratégique : ils forment le titre, ou bien ils sont placés au début du chapitre, ou encore parfois à la fin du chapitre.

Les titres des chapitres des romans chinois sont en effet des poèmes courts (un distique, voire un quatrain), qui, conformément à la fonction d'un titre, annoncent le contenu du chapitre. Le titre du premier chapitre d'*Au bord de l'Eau* annonce ainsi la libération des trente-six astres célestes et des soixante-douze astres terrestres (les « démons »), qui sont à l'origine des cent huit bandits du roman :

> 張天師祈禳瘟疫
> 洪太尉誤走妖魔
>
> *Le Maître-céleste Zhang conjure les pestilences.*
> *Le grand maréchal Hong laisse échapper les démons*[38].

Le même procédé est appliqué jusqu'au dernier roman classique, *L'Odyssée de Lao Can*.

En dehors du titre, le poème proleptique peut se situer au début du chapitre, introduit par un laconique « Le poème dit ». C'est le poème liminaire du chapitre 2 des *Deux Cousines* qui annonce les tentatives malheureuses d'un vil personnage, Yang, pour faire valoir son fils auprès de la jeune Hongyu, laquelle ne sera pas dupe de ces menées :

> 詩曰：
> 憑君傳語寄登徒，
> 只合人間媚野狐。
> 若有佳人懷吉士，

[38] *Au bord de l'Eau*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 8.

從無淑女愛愚夫。。。

[Le poème dit :]

Croyez-en les rapports d'un père, le jeune homme ira à tout ;
Mais au moindre examen, le vide de sa tête se montrera.
Une belle ne peut distinguer qu'un homme de mérite,
Jamais une fille vertueuse ne fut touchée des biens de la fortune[39]*…*

Le poème liminaire de chapitre, comme le titre, annonce de façon plus ou moins précise le contenu du chapitre. Bien souvent, il s'agit de trouver le bon équilibre entre l'explicite et l'implicite, afin tout à la fois de créer chez le lecteur une attente et de ménager une part de surprise ou de découverte. Ainsi le titre suivant de *Fleur en fiole d'or*, annonce les péripéties du chapitre 11, mais sans rien dévoiler :

金蓮激打孫雪娥
西門慶梳籠李桂姐

De la peignée de Belle-de-Neige, inspirée par Lotus-d'Or
Au « peignage[40] *» de Cannelle, réservé à Ximen Qing*[41]

Le chapitre est en effet divisé en deux temps annoncés par les deux vers du distique : la correction infligée par l'époux Ximen Qing à son épouse Belle-de-Neige, poussé à agir ainsi par deux autres de ses six épouses jalouses, dont Lotus-d'Or ; puis, la visite par le libertin Ximen Qing d'un bordel où il élit la jeune Cannelle comme sa courtisane attitrée.

Le poème liminaire du premier chapitre d'un roman a parfois une portée qui est non plus celle du chapitre, mais bien celle du roman tout entier. Ainsi, dans *Fleur en fiole d'or*, le poème qui introduit le premier chapitre annonce non seulement les amours de Ximen Qing mais aussi les malheurs qui causeront sa ruine (il meurt au chapitre 79) et celle de sa famille. L'anticipation fonctionne de façon allégorique puisque ce premier chapitre, conformément à la tradition du conte oral, ne raconte pas le début de l'histoire des personnages du roman, mais une autre histoire qui fonctionne en miroir avec l'histoire proprement dite (c'est ce que l'on appelle le conte introductif, *ruhua* 入話). Les amours qui vont causer la perte des deux héros historiques Xiang Yu et Liu Bang annoncent par analogie le destin de Ximen Qing et de ses six épouses :

詞曰：
丈夫隻手把吳鈎，欲斬萬人頭。
如何鐵石打成心性，卻為花柔。

[39] *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 2 p. 128. Le dernier vers devrait plutôt être traduit ainsi : « Jamais une fille vertueuse ne tombera amoureuse d'un idiot. »

[40] Le mot ainsi traduit est *shulong*, littéralement « couvrir [les cheveux, c'est-à-dire les modifier,] [avec un] peigne », avec le sens de « déflorer », voir *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, n. 1 de la p. 203, p. 1113 : « le terme désigne la défloration de la jeune chanteuse-courtisane ».

[41] *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 11, p. 203.

請看項籍并劉季，一似使人愁；
只因撞著虞姬戚氏，豪傑都休。

Dit le poème :

Le preux, yatagan en main, s'apprête à faucher mille têtes :
Se peut-il que ce cœur dur comme pierre, de fer forgé, mollisse pour une fleur ?
Considérez les rivaux Xiang Yu et Liu Bang, l'un comme l'autre, tant redoutés :
D'avoir rencontré la favorite Yu et dame Qi suffit à ruiner leur vaillance[42].

Le poème proleptique peut encore se situer en fin de chapitre, mais alors pour annoncer le contenu du chapitre suivant, selon la logique bien connue du feuilleton (il s'agit là encore d'une imitation de la séance de conte oral, où le conteur devait donner rendez-vous à ses auditeurs « pour un prochain numéro »). Selon un dispositif récurrent, la fin des chapitres d'*Au bord de l'Eau* comporte un poème qui, parfois, annonce, sans pour autant la déflorer, la suite du récit. À la fin du chapitre 3, alors que le héros Lu Da est en mauvaise posture (il est sur le point d'être arrêté pour meurtre), on annonce que, après s'être réfugié dans un monastère où sa fureur guerrière va marquer les esprits, il passera de l'état de bandit (*zei* **賊**) à celui de redresseur de torts (*xia* **俠**) :

直教
禪杖打開危險路，
戒刀殺盡不平人。

Car bientôt

Son couteau consacré redressera les torts
Et son bourdon de bonze sèmera la mort[43] !

Enfin, il arrive que le romancier place un poème proleptique à l'intérieur du chapitre, juste avant qu'un épisode spectaculaire ne se produise. Au début de *La Pérégrination vers l'Ouest*, le Singe est soumis à une sorte d'épreuve par les petits singes qui l'accompagnent : il doit traverser le Rideau-Torrentiel du Mont des Fleurs-et-Fruits, afin de savoir ce qui se cache par-derrière. Juste avant l'épreuve, le romancier place un poème :

好猴！也是他：
今日芳名顯，
時來大運通。
有緣居此地，
王遣入仙宮。

[42] *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 17.

[43] *Au bord de l'Eau*, *op. cit.*, t. 1, ch. 3, p. 85.

Brave singe !
N'était-ce pas qu'aujourd'hui sa renommée allait briller,
Que son heure était arrivée ?
Le destin ici l'attendait
Pour qu'en roi, il entre au palais[44].

Le poème fonctionne alors comme une sorte de roulement de tambour, juste avant le spectacle. Dans tous les cas, le poème proleptique crée un effet de suspens au sens où il s'agit de préparer le lecteur à la suite, de créer chez lui une attente consentie, selon l'art subtil de l'anticipation voilée.

Outre cette fonction de divertissement propre au roman (« plaire »), le poème proleptique peut comporter une fonction morale (« instruire »). Nous avons vu que le narrateur de *Fleur en fiole d'or* annonce dès le premier poème du roman que le vice sera puni avec la ruine de Ximen Qing. Dans le même esprit, au chapitre 11, au moment où Lotus-d'Or croit pouvoir jouir de sa victoire sur sa rivale Belle-de-Neige, il intervient pour annoncer les futurs malheurs de l'héroïne :

看官聽說：不爭今日打了孫雪娥，管教潘金蓮從前作過事，沒興一起來。
有詩為證：
金蓮恃寵仗夫君，
道使孫娥忌怨深；
自古感恩并積恨，
千年萬載不生塵。

Chers lecteurs, incontestablement, la raclée, ce jour-là, fut pour Belle-de-Neige. Sur celle qui avait commis le crime, Lotus-d'Or, que tous les malheurs tombent à la fois ! En témoigne le quatrain :
Lotus-d'Or profite des faveurs du maître,
Rancune profonde chez l'autre fait naître.
De tout temps, en tout pays, amour et haine,
Mille et dix mille années ne se déprennent[45].

Jusqu'à présent, dans nos exemples, les poèmes proleptiques étaient le fait du narrateur. Ce qui se comprend puisque, pour prévoir l'avenir, il faut être omniscient. Lorsque c'est le personnage lui-même qui, dans un poème, annonce son propre avenir, une certaine ironie se fait jour, car le personnage est bien souvent inconscient de formuler son destin. Ainsi, dans *L'Infidèle*, Feiyan évoque sans le savoir sa future séparation d'avec son amant Zhao Xiang :

---

[44] Wu Cheng'en, *La Pérégrination vers l'Ouest,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, traduit par André Lévy, t. 1, ch. 1, p. 12. Texte chinois :
http://www.confucianism.com.cn/baokulist.asp?uid=3617, consulté le 1er septembre 2013.

[45] *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 11, p. 213.

煙覽詩微笑，因復贈象詩曰：

相思只怕不相識，

相見還愁却別君。。。

Feiyan parcourut les vers [que lui a adressés Zhao Xiang] en souriant et répondit par le quatrain suivant :

Qui s'aiment craignent de ne point se connaître,
Te voir me fait craindre d'avoir à te quitter[46]*…*

On peut aussi repérer un fonctionnement ironique à propos d'un poème proleptique inséré dans *La nouvelle Héloïse*. Julie décrit à Saint-Preux le lieu « qui ne devrait servir d'asile qu'aux amants[47]», un ensemble de chalets où, laisse-t-elle apparemment entendre, elle pourrait retrouver le jeune homme :

Des bois épais offrent au-delà des asiles plus déserts et plus sombres.
Al bel seggio riposto, ombroso e fosco,
Ne mai pastori appressan, ne bifolci.
[*Jamais pâtre ni laboureur n'approcha des épais ombrages*
Qui couvrent ces charmants asiles[48].]

On reconnaît le motif du *locus amœnus*, propre en particulier au roman pastoral. Faut-il prendre au sérieux cette promesse, formulée dans un style aussi marqué ? Saint-Preux, bien entendu, y croit, et l'exprime par un poème proleptique qui fait écho à celui de Julie :

Depuis qu'il est question de ce rendez-vous champêtre, je suis trois fois sorti de la ville ; chaque fois mes pieds m'ont porté des mêmes côtés, et chaque fois la perspective d'un séjour si désiré m'a paru plus agréable.
Non vide il mondo si leggiadri rami ;
Ne mosse 'l vento mai si verdi frondi.
[*Jamais œil d'homme ne vit des bocages aussi charmants,*
Jamais zéphyr n'agita de plus verts feuillages[49].]

N'y a-t-il pas ironie de la part de Rousseau à l'égard des deux personnages, ou, plus vraisemblablement, de la part de Julie à l'égard de Saint-Preux, en faisant décrire par celui-ci le lieu des délices promises, dans la mesure où ce rendez-vous tant attendu, de Saint-

[46] Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort, op. cit.*, p. 210.

[47] Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 36, p. 166.

[48] Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 36, p. 167. Voir Pétrarque, *Canzoniere*, Canzone 42 (poème 323) : « Standomi un giorno solo a la fenestra… ». Voir la traduction française du comte de Gramont, *op. cit.*, « Allégories sur le funeste trépas de Laure » (« Me tenant un jour tout seul à la fenêtre… »), p. 240 : « les pâtres ni les laboureurs n'approchaient pas de ce beau séjour, de ces ombrages mystérieux et tranquilles ».

[49] Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 38, p. 170 ; Pétrarque, *Canzoniere*, Sestina 5 (poème 142) : « A la dolce ombra de le belle frondi… » ; traduction française, *op. cit.*, « Il se dit qu'il serait temps de revenir à l'amour de Dieu » (« J'ai couru vers la douce ombre des beaux feuillages… »), p. 133 : « Jamais le monde ne vit d'aussi charmants rameaux, jamais le vent n'agita d'aussi verts feuillages ».

Preux et des lecteurs, n'aura jamais lieu. En effet, Julie demande entre-temps à Saint-Preux d'intervenir en faveur de la jeune Fanchon dont elle prend soin depuis l'enfance, et de son fiancé Claude Anet, afin de leur permettre de se marier. Elle remplace ainsi le rendez-vous privé dans un cadre pastoral par une rencontre publique, le mariage de leurs deux protégés, puisque c'est finalement dans ce cadre que les deux amants vont pouvoir se retrouver. Tout se passe en définitive comme si Julie avait voulu prouver à Saint-Preux que la vertu (la bonne action à l'égard des deux protégés) peut ainsi triompher des sens (le rendez-vous aux chalets). On voit que le poème proleptique non seulement maintient en éveil l'intérêt du lecteur, mais se prête aussi à toutes les modalités morales, voire philosophiques de l'anticipation dans le roman, dans un registre tout aussi bien tragique que comique.

Le poème *analeptique*, qui opère un retour dans le passé diégétique, remplit une fonction informative quand il ajoute quelque chose de nouveau au récit, autrement dit quand il fournit une information dont le lecteur ne disposait pas. Dans la nouvelle *L'Infidèle*, l'héroïne Feiyan évoque ainsi son passé à son nouvel amant, son enfance et son mariage forcé :

> 於是闔戶垂幌，為書曰：
> 下妾不幸，
> 垂髫而孤。
> 中間為媒妁所欺，
> 遂匹合於瑣類。。。
>
> *Sur ce, elle ferma la porte, tira le rideau et lui écrivit :*
> *Ton humble servante n'a pas eu de chance dans la vie.*
> *Orpheline alors qu'elle portait la chevelure pendante des fillettes,*
> *Trompée par les entremetteuses,*
> *Elle s'est laissée unir à un moins que rien*[50]*...*

Mais le ton est ensuite plaintif, lorsque Feiyan évoque l'amour impossible pour Zhao Xiang :

> 豈期公子，
> 忽貽好音，
> 發華緘而思飛，
> 諷麗句而目斷。
> 所恨洛川波隔。。。
>
> *Comment aurais-je pu m'imaginer que de toi*
> *Me viendrait bonne nouvelle !*
> *En ouvrant ta missive fleurie, j'aimerais m'envoler ;*

[50] Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort, op. cit.*, p. 208-209 ainsi que pour la citation suivante.

Je ferme les yeux en songeant à tes vers magnifiques
Et me désole comme la déesse de la Luo des flots qui nous séparent[51]…

En fait, à ce stade, le poème n'informe en rien le lecteur, mais ne fait que développer, sur le mode poétique, une situation narrative que le lecteur connaît parfaitement. La fonction du poème analeptique n'est alors plus informative, mais lyrique. Lorsque Céladon, banni par Astrée des rives du Lignon, revient sur les lieux de son bonheur passé, il déploie un long poème à tonalité lyrique pour évoquer ses « ressouvenirs » :

Et, en considération, s'étant assis au pied d'un arbre, il soupira tels vers :
[…] *Fontaine, qui des sycomores*
Le beau nom t'en vas empruntant,
Tu m'as vu jadis si content,
Et pourquoi ne le suis-je encores ? […]
Jadis, sur tes bords, ma bergère
Disait, sa main dedans ma main […]
Feuillage épais de ce bel arbre,
Qui couvres d'ombre tout l'entour,
Te ressouviens-tu point du jour[52]…

Il est vrai que ce bonheur d'autrefois n'a pas été décrit en détail par le narrateur : le roman s'ouvre en effet sur la rupture entre Astrée et Céladon, et leur vie commune est traitée par une ellipse (« ayant vécu bienheureux l'espace de trois ans[53] »). Mais le poème n'a pas pour fonction d'apporter au lecteur un élément qui lui manquerait. Tout au plus fournit-il un complément à la situation des personnages qu'il connaît bien. Le poème permet surtout au personnage d'exprimer ses sentiments.

On peut repérer enfin une troisième fonction du poème analeptique (outre les fonctions informative et lyrique), lorsqu'il sert à résumer le récit qui précède. Le poème est alors logiquement placé en fin de chapitre, voire en fin de roman. A la fin du premier chapitre des *Deux Cousines*, un poème rappelle au lecteur les événements dont il a pris connaissance au cours de sa lecture :

正是：
白髮詩翁吟不就，
紅顏閨女等閑題。。。

Ainsi :
De vieux poètes à cheveux blancs n'ont pu composer des vers.
Une vierge aux joues de rose accomplit leur tâche en se jouant[54]…

[51] *Ibid.*

[52] Honoré D'Urfé, *L'Astrée*, Paris, Gallimard, Folio classique, édition (abrégée) de Jean Lafond, 1984, 1ère partie, livre 12, p. 105.

[53] *Ibid.*, p. 36.

[54] *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 127 ainsi que pour la citation suivante.

L'héroïne Hongyu a dû écrire en cachette un poème à la place de son père qui, sous l'effet des nombreux verres d'alcool qu'on lui a fait boire, n'avait pu se prêter au jeu des compositions poétiques. Le poème se poursuit par un portrait de Hongyu qui en fait une véritable héroïne exemplaire :

> **始知天地山川秀，**
> **偏是蛾眉領略齊。**
>
> *Déjà si bien instruite des beautés du ciel et de la terre, et des montagnes et des rivières,*
> *Elle brille d'un éclat semblable au sourcil de la déesse du croissant.*

Lorsqu'il fige ainsi l'action pour célébrer un personnage, le poème analeptique contribue en fait à la qualification héroïque de celui-ci.

Le poème qui a pour objet de résumer le récit qui le précède peut enfin se situer à la toute fin du roman. Les fonctions qu'il assume sont alors identiques. Ainsi *Les deux Cousines* se termine par quatre poèmes consacrés aux quatre personnages principaux du roman (le père Bai Xuan, la fille Hongyu, l'amant Su Youbai et la seconde épouse Luo Mengli). Les poèmes non seulement rappellent les hauts faits de chacun des personnages, mais leur confèrent une stature héroïque.

On retrouve certaines des fonctions du poème analeptique dans le poème *redondant*, ce qui n'est pas surprenant car celui-ci est une sorte de poème analeptique qui suit immédiatement l'épisode qu'il répète sous une forme versifiée. L'inconstant Hylas, double inversé du fidèle Céladon, décide de cesser de courtiser Laonice car elle se montre uniquement préoccupée de l'indifférence de Tircis, et ne lui laisse par conséquent aucun espoir pour lui-même. L'épisode est tout d'abord raconté en prose, puis repris par Hylas dans une composition poétique de son cru :

> puisque vous êtes de cette humeur, et que je puis plus sur moi que vous ne pouvez sur vous, touchez là, bergère, dit-il en lui tendant la main, ou donnez-moi congé, ou recevez-le de moi, et croyez qu'aussi bien, si vous ne le faites, je ne laisserai pas de me retirer, ayant trop honte de servir une si pauvre maîtresse. [...] Et lors il chanta tels vers en s'en allant :
>
> *Puisqu'il faut arracher la profonde racine*
> *Qu'Amour en vous voyant me planta dans le cœur*[55]*...*

La fonction est en l'occurrence récapitulative : il s'agit de redire en vers ce qui a été exposé en prose. Mais le poème a aussi pour effet de marquer une pause dans la narration, comme un point à la fin d'une phrase. Il désigne en effet une articulation narrative entre deux épisodes : il remplit une fonction structurante.

On retrouve la fonction lyrique dans cet exemple tiré de *La nouvelle Héloïse*. Julie raconte à Saint-Preux les retrouvailles attendries avec son père, après huit mois d'absence. La scène est marquée par une effusion de sentiments, ce qui conduit à la citation d'un vers d'opéra :

[55] D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 65-66.

> Toi dont l'âme est si tendre et si sensible, ne conçois-tu point quel charme c'est de sentir, dans ces purs et sacrés embrassements, le sein d'un père palpiter d'aise contre celui de sa fille ? Ah ! crois-tu qu'alors le cœur puisse un moment se partager, et rien dérober à la nature ?
>
> *Sol che son figlia io rammento adesso.*
>
> [*Tout ce dont je me souviens en cet instant même, c'est que je suis sa fille*[56].]

Une même logique régit ce passage de *L'Infidèle*. Le héros, malheureux de ne pas recevoir de réponse à ses poèmes d'amour, est tout d'abord décrit comme un être seul et désespéré, situation qu'il décrit à son tour dans un quatrain :

> **於前庭獨坐，賦詩曰：**
>
> **綠暗紅藏起暝煙，**
>
> **獨將幽恨小庭前。**
>
> **沉沉良夜與誰語，**
>
> **星隔銀河月半天。**
>
> Assis seul dans la cour antérieure un soir de printemps, il composa cette complainte :
>
> *La verdure me cache rouges fumerolles*
> *Dans la cour où s'enferme ma solitude*
> *Où s'enfonce la nuit. Nul ne me console.*
> *Rivière d'argent me sépare de la lune*[57].

L'auteur de *Fleur en fiole d'or* imite manifestement le procédé lorsqu'il décrit la mélancolie de Lotus-d'Or, délaissée par Ximen Qing :

> **一回兒，燈昏香盡，心里欲待去剔續，見西門慶不來，又意兒懶的動旦**
>
> **了。唱道：**
>
> **懶把寶燈挑，**
>
> **慵將香篆燒。**
>
> **只是：**
>
> **捱一日似三秋，**
>
> **盼一夜如半夏。。。**
>
> En un moment, la lampe s'obscurcit et l'encens fut consumé. Lotus-d'Or aurait voulu la ranimer en la mouchant, mais ne voyant pas venir Ximen Qing, elle n'avait pas le courage de bouger. Elle chanta encore[58] :

[56] Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 20, p. 124. Citation de Métastase, *Attilio Regolo* (1740), acte II, scène 9, livret mis en musique par Johann Adolf Hasse en 1750.

[57] Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort, op. cit.*, p. 207.

Je n'ai la force de réactiver la lampe précieuse,
Ni de rallumer les bâtons d'encens,
[Puis :]
Chaque jour plus lourd à supporter que trois automnes ;
Chaque nuit m'est plus longue que la moitié de l'été[59]*…*

La fonction de qualification héroïque que nous avons relevée pour les poèmes analeptiques est vérifiée pour les poèmes redondants, tant pour les valeurs martiales (*wu* 武) que pour les valeurs lettrées (*wen* 文). L'auteur du *Roman des Trois Royaumes* prend l'habitude de faire suivre le récit d'un combat particulièrement spectaculaire par un poème explicitement élogieux. Zhang Fei, un des héros du Royaume de Shu, est attaqué par le général Zheng Yuanzhi [Tch'eng Yuan-tche]. Par chance, son compagnon d'armes Guan Yu s'interpose et tue leur ennemi :

程遠志見了，早吃一驚；措手不及，被雲長刀起處，揮為兩段。後人有詩，讚二人曰：
英雄露穎在今朝，
一試矛兮一試刀。
初出便將威力展，
三分好把姓名標。

A peine Tch'eng Yuan-tche l'eût-il aperçu [Guan Yu, qu'on nomme ensuite Yun-tch'ang] qu'il en bredouilla de terreur. Il n'eut pas même le temps d'étendre la main : d'un seul coup de sa hallebarde, Yun-tch'ang l'avait fendu en deux moitiés[60]. Par la suite, on composa un poème pour célébrer les deux hommes :

Voilà qu'aujourd'hui se révèle la valeur de deux héros,
L'un avec sa hallebarde, l'autre avec son épée.
C'est au cours de ce premier combat qu'ils ont prouvé leur force,
Les Trois Royaumes vont bientôt connaître des témoignages de leur renommée.

Même procédé dans *La Pérégrination vers l'Ouest* : après avoir évoqué le combat entre le Singe et une divinité appelée Efficace-Puissante, le narrateur introduit un poème qui démontre, en vers, la valeur martiale du héros :

---

[58] Lotus-d'Or a commencé à chanter, accompagnée de sa mandoline, avant ce passage, mais les premiers vers du chant ne sont pas donnés dans le roman.

[59] *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 38, p. 800.

[60] Louo Kouan-Tchong [Luo Guanzhong], *Les Trois Royaumes*, Paris, Flammarion, Aspects de l'Asie, traduit par Nghiêm Toan et Louis Ricaud, 1987, t. 1, ch. 1, p. 6. Le poème n'est pas traduit, je propose ma propre traduction. Notons que, par son dernier vers, le poème devient proleptique. Voir des exemples identiques dans la suite du roman, comme t. 1, ch. 1, p. 10 (後人有詩，讚玄德人曰 ; ma traduction : « Par la suite, on composa un poème pour célébrer Xuande ») ou t. 1, ch. 3 p. 40-1 (後人有詩，嘆之曰 ; « La postérité a commenté les événements par les vers que voici. »), *et passim*.

劈頭就砍將去。那猴王正是會家不忙，將金箍棒應手相迎。這一場好殺：

棒名如意，

斧號宣花。。。

Et [Efficace-Puissante] de lui assener un coup en visant le crâne. Mais avec le flegme d'un expert, Singet para le coup de son bâton cerclé d'or. En un mémorable combat :

Le gourdin [du Singe] se nommait A-mon-bon-Plaisir,
La hache [d'Efficace-Puissante] s'appelait Diffusion-de-Fleurs[61]*…*

Pour faire bonne mesure, les valeurs lettrées sont également louées dans des poèmes redondants. Après que Hongyu a composé un poème pour venir en aide à son père, le romancier célèbre dans un poème et son geste calligraphique et son invention poétique :

小姐看了，見題目是「賞菊」，便叫侍兒嫣素取過筆硯，信手寫成一首七

言律詩。真個是：黑雲挾雨須臾至，

腕底驅龍頃刻飛。

不必數莖兼七步，

烏絲早已寫珠璣。

En le voyant [le sujet imposé pour la composition du poème que son père n'a pu exécuter car on l'avait fait boire à l'excès], elle [Hongyu] reconnut que le sujet proposé était les reines-marguerites. Aussitôt elle demanda à sa suivante Yansou des pinceaux et une écritoire, et, laissant courir sa main, elle écrivit une pièce de vers de sept syllabes. On eût pu dire en la voyant :

Le pinceau rempli d'encre est un nuage noir chargé de pluie ;
La main agile semble poursuivre les traits qu'elle vient de former.
Bientôt des rejetons fleuris [la rime] s'élèvent sept à sept,
Le papier rayé semble le fil d'un collier de perles et de pierres précieuses[62]*.*

Les deux critères formels, vocal et temporel, nous ont permis de décrire diverses modalités d'insertion poétique dans le roman. Mais nous constatons aussi que les poèmes insérés, qu'ils relèvent de telle ou telle catégorie définie par ces deux premiers critères, remplissent souvent les mêmes fonctions (lyrique, qualifiante, structurante, etc.), qu'il nous faut à présent tenter d'ordonner : nous recourrons donc à présent au critère fonctionnel pour compléter notre typologie.

Critère fonctionnel

Nous distinguerons six fonctions du poème inséré selon qu'il entretient avec l'action un lien plus ou moins étroit, selon qu'il est plus ou moins ancré dans le récit.

[61] Wu Cheng'en, *op. cit.*, t. 1, ch. 4, p. 82 .

[62] *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 117.

Certains poèmes sont parfaitement intégrés au récit dans la mesure où ils participent directement à l'action narrative : leur fonction est alors *dramatique*. Mais il existe deux types bien distincts de poèmes à fonction dramatique. Le poème peut en quelque sorte prendre le relais de la prose en assumant lui-même la conduite du récit. Pour donner rendez-vous au lettré Zhang, Yingying (*Folie de jeunesse*) lui adresse un poème dont il est à même de comprendre le sens :

> 是夕，紅娘復至，持綵牋以授張曰：「崔所命也。」題其篇曰《明月三五夜》，其詞曰：
>
> 待月西廂下，
>
> 近風戶半開。
>
> 拂墻花影動，
>
> 疑是玉人來。
>
> 張亦微喻其旨，是夕，歲二月旬有四日矣。

> Larouge [la servante de Yingying] revint le soir même [chez Zhang] tenant à la main un papier à lettres orné et de couleurs qu'elle tendit en précisant : « Sur l'ordre de la demoiselle Cui. » La pièce était intitulée : « Lune brillante la nuit du 15 » :
>
> *J'attends au pavillon de l'ouest la lune.*
> *La porte s'ouvre, à la brise, à la brune.*
> *Bouge l'ombre des fleurs qui caressent le mur :*
> *N'est-ce point mon ami qui vient ? Je murmure.*
>
> Même Zhang en comprit le sens secret. C'est que l'on était ce soir-là le 14 du deuxième mois[63].

Même s'il est vrai que, lors de ce rendez-vous, la jeune fille entend opposer une fin de non-recevoir aux avances du jeune homme, il reste que sa demande de rendez-vous marque un moment-charnière dans l'intrigue amoureuse. Or, elle n'est pas rapportée dans le texte en prose, mais uniquement formulée dans le poème.

Le cas est assez rare, car, la plupart du temps, ce premier type de poème inséré à fonction dramatique correspond en fait à ce que nous avons nommé le poème redondant : l'action rapportée dans les vers est d'abord racontée, dans le passage en prose qui précède, sinon par un récit développé, du moins par une amorce narrative. Voici un exemple, le combat entre Singet et Porcet, passage tiré de *La Pérégrination vers l'Ouest*, où l'on trouve le plus grand nombre de poèmes de ce type :

> 行者怎肯容情，舉起棒，當頭就打。他兩個在那半山之中，黑夜裡賭鬥。好殺：
>
> 行者金睛似閃電，
>
> 妖魔環眼似銀花。。。

[63] Yuan Zhen, *Folie de jeunesse*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort, op. cit.*, p. 106.

> Singet n'était pas d'humeur tolérante : levant la barre de fer, il l'abattit en visant la tête. Tous deux engagèrent un combat qui se poursuivit dans la nuit noire. Quelle bataille, mes aïeux !
>
> *Les pupilles d'or de Singet jetaient des éclairs,*
> *Les yeux ronds du monstre [Porcet] éclataient en fleurs d'argent*[64]*…*

Dans la plupart des autres romans, le poème à fonction dramatique est le plus souvent un objet de la fiction qui intervient dans l'enchaînement des événements du récit. Il peut parfois déclencher le récit, comme dans *Les deux Cousines*, où le poème composé en cachette par l'héroïne Hongyu à la place de son père non seulement permet à celui-ci de sortir du « péril » où il se trouvait (sous l'effet de l'alcool, il est incapable de composer de poème), mais de plus déclenche le récit proprement dit car c'est bien ce poème, une fois que son auteur aura été identifié, qui va convaincre l'Inspecteur Yang (venu rendre visite au père de Hongyu) de marier son fils à la jeune fille.

> 吳翰林與楊御史都挨擠來看，只見上寫道：
>
> 紫白紅黃種色鮮，
>
> 移來秋便有精神。
>
> 好從籬下尋高士，
>
> 漫向簾前認美人。。。

> Gou [Wu] et Yang les prirent [les vers prétendument composés par le père, Bai Xuan] pour les lire, et ils y virent ce qui suit :
>
> *Agréable mélange de pourpre et de blanc, d'incarnat et d'or !*
> *Quel être divin vous produit [les reines-marguerites] au retour de l'automne ?*
> *Sous ces treillis que vous ornez, on s'attendait à voir de graves lettrés,*
> *Et c'est une jeune beauté qu'on aperçoit derrière sa jalousie*[65]*…*

Quand Yang aura découvert que la pièce est de la fille de Bai, il s'écrit :

> 原來白年兄令愛有此美才！

> Quoi ! mademoiselle votre fille possède un si beau talent[66] !

Puis il demandera tout de go :

> 曾許字人否？

> Est-elle déjà fiancée[67] ?

[64] Wu Cheng'en, *op. cit.*, t. 1, ch. 19, p. 363. Le poème se poursuit sur 18 vers.

[65] *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 121.

[66] *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 124.

[67] *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 125.

Dans les romans sentimentaux chinois, le poème en tant qu'objet occupe une place essentielle sur le plan dramatique puisqu'il déclenche immanquablement le sentiment amoureux. C'est en quelque sorte l'équivalent des regards croisés de notre tradition : « leurs yeux se rencontrèrent » est remplacé par « ils lurent les poèmes l'un de l'autre ». Le motif apparaît dans les nouvelles des Tang. Dans *L'Infidèle*, par exemple, ce sont les poèmes échangés qui nouent la relation amoureuse. Au poème adressé par le jeune homme Zhao Xiang :

> 象發狂心蕩，不知所持，乃取薛濤牋，題絕句曰：
> 一覩傾城貌。
> 塵心只自猜。
> 不隨蕭史去，
> 擬學阿蘭來。
>
> Le cœur chaviré, comme fou, Xiang, ne sachant plus comment se contenir, s'empara d'un papier à lettres précieux et y traça le quatrain suivant :
> *À la vue de ton visage bouleversant*
> *Mon cœur de mortel ne peut se demander*
> *Si tu t'apprêtes à suivre Xiao Shi au ciel*
> *Ou si tu en est descendue à l'instar d'Alan*[68].

répond celui de Bu Feiyan :

> 寫於金鳳牋曰：
> 綠慘雙娥不自持，
> 只緣幽恨在新詩。
> 郎心應似琴心怨，
> 脉脉春情更擬誰。
>
> Elle gratifia Zhao Xiang d'une réponse en forme de quatrain sur papier orné de phénix d'or :
> *Le khôl coulant sur mes sourcils, je ne peux me contenir*
> *La douleur de mon sort que je confie à ces soupirs.*
> *Votre cœur répond comme le luth à mon cœur dolent.*
> *Vers qui tourner ces élans de sentiments débordants*[69] ?

Le motif est repris dans les romans de la belle et du lettré. Dans *Les deux Cousines*, l'oncle de Hongyu décide d'organiser un concours poétique pour trouver un bon parti à sa nièce. Hongyu compose un poème auquel deux jeunes gens, des faux lettrés, vont

[68] Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 206. Xiao Shi et Alan sont deux Immortelles légendaires.

[69] *Ibid.*, p. 206.

tenter de répondre, sans grand succès. Mais Youbai, le héros, découvre par hasard le poème de la jeune fille, ce qui déclenche le sentiment amoureux. Il faut dire que le poème de la chaste Hongyu est en fait une invitation érotique formulée de façon allégorique. Les derniers vers décrivent un saule au printemps, attendant la venue du soleil :

> 。。。裊娜未堪持贈別，
> 參差已是好相思。
> 東皇若識垂青眼，
> 不負春深幾尺絲。
> 蘇友白看完了驚訝道：「天下怎有這般高才女子，可不令世上男人羞死。」便看了又看，念了又念，不忍釋手。

> *… [Le saule est] Telle une jeune fille, longtemps avant les présents de noces,*
> *Laisse errer sur ce sujet ses pensées incertaines.*
> *Le prince d'Orient satisfait notre amour pour la douce verdure,*
> *En faisant naître au printemps ce feuillage semblable à de longues touffes de soie.*
>
> À la vue des ces vers, Sse Yeou-pe [Su Youbai] resta frappé de surprise, et dans son admiration, il s'écria : « Se peut-il qu'il y ait dans l'univers une jeune fille douée d'un talent aussi extraordinaire[70] ? »

Youbai répond au poème de Hongyu par deux poèmes, en reprenant (presque) les mêmes rimes (en fait il reprend 5 puis 6 des 8 mots-rimes du poème initial[71]). Ces poèmes déclencheront à leur tour le sentiment amoureux de la jeune fille. En effet, celle-ci recopie les poèmes du jeune homme, qu'elle place dans un petit écrin afin de pouvoir les lire à loisir :

> 將錦箋自家精精緻緻，并原唱重寫在一處，做一個錦囊盛了，便旦夕吟諷不離。

> ayant pris du papier à fleurs, elle avait elle-même copié ces deux pièces avec le plus grand soin, et en caractères des plus élégants qu'il lui fût possible. Elle avait serré cette copie dans un sac de soie brodée, et la tenait près d'elle pour les réciter soir et matin[72].

Ainsi le poème, en tant qu'objet de fiction, en provoquant le sentiment amoureux chez les deux héros, déclenche à proprement parler le récit dans sa modalité sentimentale. La même fonction dramatique est assurée par le poème inséré dans *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Le héros, Frérot Jade, surprend l'héroïne, Sœurette Lin, en train de réciter des vers

[70] *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 2, ch. 6, p. 61-62.

[71] Voir *ibid.*, t. 2, ch. 6, p. 63 et p. 66-67.

[72] *Ibid.*, t. 2, ch. 9, p. 146. Hongyu recopie les poèmes car elle n'en apprécie pas la calligraphie : l'écriture est en fait celle d'un des deux faux lettrés auxquels Youbai a imprudemment confié ses poèmes, et qui entend se faire passer pour l'auteur des poèmes.

extraits d'un air d'un opéra emblématique du registre amoureux dans la culture chinoise, le *Pavillon de l'Ouest* (*Xixiang ji* 西廂記) de Wang Shifu 王實甫 (XIII^e^-XIV^e^ s.) :

> 寶玉便將臉貼在紗窗上看時，耳內忽聽得細細的長嘆了一聲，道：
>
> 每日家，
>
> 情思睡昏昏！
>
> 寶玉聽了，不覺心內癢將起來。
>
> Tandis qu'il y appliquait [sur la gaze qui se trouve à l'entrée du pavillon où se tient l'héroïne] son visage pour jeter un regard à l'intérieur, lui parvint aux oreilles le souffle à peine perceptible d'un très long soupir, aussitôt suivis de ces quelques mots :
>
> *Jour après jour, en proie à ce chagrin d'amour,*
> *M'engourdir dans ces somnolences !*
>
> Cette tendre plainte entendue, le frérot Jade ne put se défendre, sans en avoir nettement conscience, d'éprouver, au fond du cœur, l'impression d'un agréable chatouillement[73].

Le poème cité fait son effet : Frérot Jade tombe amoureux. Il répond à cette déclaration involontaire de Sœurette Lin par une autre citation tirée du même opéra, qu'il adresse, par prudence, à la soubrette de la jeune fille, car le message est là aussi ouvertement érotique :

> 若共你多情小姐同鴛帳，
>
> 怎捨得叫你疊被鋪床？
>
> *Si je puis un beau jour, avec ta demoiselle encline à tant d'amour, partager la courtine à couples de sarcelles,*
> *Ne crains pas que j'endure, avec indifférence, de te voir, bien longtemps, faire ma couverture*[74] !

Le traitement de la fonction dramatique des poèmes insérés est bien plus complexe dans ce roman que dans les romans de la belle et du lettré qui ne font qu'appliquer le procédé emprunté au *chuanqi* des Tang. Il n'est reste pas moins que, dans les deux cas, le poème sert à déclencher ou à cristalliser le sentiment amoureux.

La même utilisation de poèmes insérés à fonction dramatique est repérable dans le domaine français. Les poèmes de *L'Astrée* par exemple ne sont pas toujours uniquement

---

[73] Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 26, p. 582. Citation du *Xixiang ji*, *ben* 本 2, *zhe* 折 1, voir la traduction de Stanislas Julien in Wang Shifu, *Histoire du pavillon d'Occident*, Paris, Slatkine, collection Fleuron, 1997, acte 5, sc. 3, p. 95 : « Tout le long du jour, je m'assoupis sous le poids des chagrins. »

[74] Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 26, p. 584. Citation du *Xixiang ji*, *ben* 1, *zhe* 2, voir la traduction de Stanislas Julien dans Wang Shifu, *op. cit.*, acte 2, sc. 4, p. 52 : « Si je pouvais me trouver avec votre aimable maîtresse sous la couverture où est brodé l'oiseau *youen* / Je ne vous ordonnerais pas de plier la courtepointe ni de faire le lit. »

ornementaux. Lorsqu'Astrée, par l'intermédiaire de Lycidas (le frère de Céladon), découvre un madrigal gravé par son amant sur l'écorce d'un arbre, poème dans lequel il déplore d'avoir dû feindre d'en aimer une autre sur son ordre —

> *Mais feindre d'en aimer une autre,*
> *Et d'en adorer l'œil vainqueur,*
> *Comme en effet je fais le vôtre,*
> *Je n'en saurais avoir le cœur*[75].

—, elle commence, à son corps défendant, à concevoir des doutes sur la culpabilité de Céladon :

> si est-ce que la jalousie, qui retenait encore quelque force en son âme, lui fit prendre ce papier, comme étant en doute que Céladon l'eût écrit.
> Et quoiqu'elle reconnût que vraiment c'était lui, si disputait-elle le contraire en son âme[76].

Il faudra d'autres poèmes, ô combien nombreux[77] — ceux qu'elle découvre au temple que Céladon a édifié pour lui rendre un culte —, pour que l'héroïne soit enfin convaincue de l'innocence de son amant. Ainsi, l'inscription sur la porte du temple, les douze tables des lois d'amour, le madrigal inscrit sur une autre porte du temple, un alexandrin au bas d'une peinture représentant Astrée, enfin des « petits rouleaux de papier » sur l'autel, en lien avec le tableau, auront raison de la méfiance d'Astrée, qui fond en larmes, indice de son remords :

> « Ah ! ma sœur [Phillis], dit alors Astrée, n'en doutons plus, c'est bien Céladon qui a écrit ces vers, c'est bien lui sans doute, car il y a plus de trois ans qu'il les fit sur un portrait que mon père avait fait faire de moi, pour le donner à mon oncle Focion. »
> A ce mot, les larmes lui vinrent aux yeux[78].

Les poèmes fonctionnent ainsi comme peuvent fonctionner les lettres dans le roman : leur existence même pèse de façon décisive sur le cours de l'action. Du reste, le premier madrigal de Céladon était accompagné d'une lettre adressée à son frère Lycidas[79]. Dans le roman épistolaire de Rousseau, ce sont bien évidemment les lettres, plutôt que les poèmes insérés (assez rares), qui, passant du statut de support à celui d'objet de l'énoncé, remplissent cette fonction dramatique. Toutefois, on peut relever un exemple où l'insertion d'un poème par Saint-Preux comporte une incidence propre sur l'évolution de la relation amoureuse qu'il voudrait nouer avec Julie. Le jeune homme est relégué dans le Valais, et avoue à Julie qu'il a pu et su admirer sa gorge, à la faveur de regards dérobés :

---

[75] D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 51.

[76] *Ibid.*, 1ère partie, livre 1, p. 52. Les deux *si* de ce passage ont la valeur de *pourtant*.

[77] Voir *ibid.*, 2e partie, livre 5, p. 130-146.

[78] *Ibid.*, 2e partie, livre 5, p. 146-147.

[79] Voir *ibid.*, 1ère partie, livre 1, p. 52.

> L'œil avide et téméraire s'insinue impudemment sous les fleurs d'un bouquet, il erre sous la chenille et la gaze, et fait sentir à la main la résistance élastique qu'elle n'oserait éprouver.
>
> *Parte appar delle mamme acerbe e crude :*
> *Parte altrui ne ricopre invida vesta,*
> *Invida ma s'agli occhi il varco chiude,*
> *L'amoroso pensier gia non arresta.*
> [*Son acerbe et dure mamelle se laisse entrevoir ;*
> *Un vêtement jaloux en cache en vain la plus grande partie ;*
> *L'amoureux désir plus perçant que l'œil*
> *Pénètre à travers tous les obstacles*[80].]

Loin de plaire à Julie, le poème va déclencher sa colère, une colère il est vrai assez légère et passagère :

> J'ai pourtant à vous tancer sur un passage dont vous doutez bien, quoique je n'aie pu m'empêcher de rire de la ruse avec laquelle vous vous êtes mis à l'abri du Tasse comme derrière un rempart[81].

La fonction dramatique du poème inséré est ainsi vérifiée dans tous les romans auxquels nous nous sommes intéressés.

Comme nous l'avons vu dans certains de nos exemples, la fonction dramatique se confond parfois avec une fonction *lyrique*. Nous emploierons le mot lyrique dans le sens que le romantisme lui a donné, pour qualifier l'expression de sentiments individuels à travers une parole personnelle (parole construite par la fiction, cela va de soi). C'est pourquoi, d'après notre recherche du moins, ces poèmes sont presque tous intradiégétiques.

C'est essentiellement dans les romans sentimentaux que le poème inséré est l'occasion pour les personnages d'exprimer leurs sentiments. Nous les avons pour la plupart déjà relevés : ce type de poème se rencontre dans tous les romans, français et chinois, que nous nous sommes proposé d'étudier, sauf dans les romans de la belle et du lettré. Cela est paradoxal car ces romans sont des romans sentimentaux où l'on s'attendrait à rencontrer des amants qui livrent leur état d'âme. La raison qui peut expliquer cette absence tient peut-être au respect que ces romans observent à l'égard de la tradition confucéenne, qui n'envisage l'individu qu'à l'intérieur d'un réseau de relations qui le dépasse. Il est comme interdit aux amants des romans d'exprimer leurs sentiments personnels. En revanche, l'expression des sentiments n'est nullement absente dans d'autres formes narratives chinoises, comme dans les ballades du sud[82], ou les nouvelles sentimentales des Tang.

---

[80] Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 23, p. 135. Citation du Tasse, *Jérusalem délivrée*, chant IV, huitain 31, v. 243-6, dans la traduction de Michel Orcel, Paris, Gallimard, Folio classique, 2002, p. 130 : « Partie paraît de ses mamelles crues, / L'autre est voilée sous la jalouse robe — / Jalouse, oui, mais en barrant les yeux, / Ne barre point la pensée amoureuse ».

[81] *Ibid.*, 1ère partie, lettre 25, p. 140.

[82] Voir *Huajian ji* 花箋記 [*Le Papier à fleurs*], ballade cantonaise (*muyu shu* 木魚書), entièrement en vers, traduite en anglais en 1824 par Peter Perring Thoms sous le titre *The Chinese Courtship*, Macao, East India Company's Press, distribué à Londres par John Murray.

Les poèmes insérés à fonction lyrique sont tout d'abord des déclarations d'amour, avant que la relation ne s'établisse entre les deux amants : Zhao Xiang (*L'Infidèle*) déclare son amour à Feiyan par un quatrain[83]. Ensuite, au cours de la relation amoureuse, un poème peut exprimer une forme d'humeur : un reproche (Céladon avoue ne pouvoir trahir Astrée[84], Saint-Preux se plaint de la réserve de Julie[85]) ou la crainte que l'amour ne soit pas réciproque (le jeune Zhao Xiang craint que ses lettres demeurent sans réponse[86]). Il exprime parfois un regret et prend alors un tour mélancolique. Céladon, à la vue des lieux qui lui font « ressouvenir » de l'amour partagé avec Astrée, s'épanche sur quelque neuf dizains[87]. Dans *Triomphe de l'amour* (*Liu shi zhuan* 柳氏傳), les deux amants ont dû se séparer car le héros, Han Yi, a été promu à un poste éloigné, laissant seule Dame Saule, qui connaît alors une forme de déchéance :

> 歲餘。乏食，鬻粧具以自給。 [...] 柳氏以艷獨異，且懼不免，乃剪髮毀形 ，寄跡法靈寺。
>
> Plus d'une année s'écoula. Dame Saule vint à manquer de nourriture et dut vendre ses toilettes pour subsister. [...] D'une beauté exceptionnelle, Dame Saule avait de quoi redouter de ne pouvoir échapper au malheur ; elle se coupa la chevelure, s'enlaidit et se réfugia au couvent de l'Efficace de la Loi[88].

Puis, Han Yi, éprouvant des regrets, adresse ce poème à Dame Saule :

> 章臺柳，章臺柳，
> 昔日青青今在否。
> 縱使長條似舊垂，
> 亦應攀折他人手。
>
> *Ô saules de la Claire Terrasse, ô saules terrassés,*
> *Vous reste-t-il l'éclatante verdure des jours passés ?*
> *Même si tes longues manches pendent comme jadis,*
> *N'ont-elles point été déchirées aux mains d'autrui ?*

Dame Saule y répond par un poème tout aussi pathétique :

> 楊柳枝，芳菲節，
> 所恨年年贈離別。

---

[83] Voir Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort, op. cit.*, p. 206.

[84] Voir D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 51.

[85] Voir Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 2, p. 85.

[86] Voir Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort, op. cit.*, p. 207.

[87] Voir D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 12 p. 104-106.

[88] Xu Yaozuo, *Triomphe de l'amour*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort, op. cit.*, p. 56.

一葉隨風忽報秋，
縱使君來豈堪折。

Branche de saule pleureur, toute odorante de constance,
Années après années, avoir à célébrer nos adieux, quelle douleur !
Vole la feuille au vent, annonce de l'automne :
Même si tu revenais, que te resterait-il à rompre[89] ?

Ce type de poème, à tonalité pathétique, se rencontre au cours de la relation amoureuse, quand les amants se séparent, mais aussi, bien évidemment, au terme de l'histoire, si la mort ou les circonstances imposent une séparation définitive :

La beauté que la mort en cendre a fait résoudre,
La dépouillant si tôt de son humanité,
Passa comme un éclair, et brûla comme un foudre,
Tant elle eut peu de vie, et beaucoup de beauté[90]*…*

Ainsi se lamente le berger Tircis, sur la mort de Cléon, dans *L'Astrée*.

Les deux amants de *Folie de jeunesse*, une autre nouvelle des Tang, ont dû se séparer ; l'un et l'autre se sont mariés chacun de son côté ; mais Zhang, passant près de chez son ancien amour, souhaite la revoir. Elle refuse. Un premier poème fournit ses raisons :

自從消瘦減容光。
萬轉千廻懶下牀。
不為旁人羞不起，
為郎憔悴却羞郎。

Amaigrie depuis, j'ai perdu tout mon éclat.
Je me tourne et retourne, languissante ;
Aux autres n'ai honte de montrer mon état.
Emaciée à cause de toi, devant toi, si.

Un second, chargé d'émotion, est un adieu définitif :

棄置今何道，
當時且自親。
還將舊時意，
憐取眼前人。

Abandonnée ici que dire maintenant ?
Moi qui te fus chère au temps jadis pourtant.

[89] *Ibid.*, p. 57.

[90] D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 57.

Toi qui reviens avec l'amour de l'ancien temps,
Réserve-le donc pour celle du temps présent[91].

Julie et Saint-Preux ne s'adressent plus de lettre depuis sept ans quand, à la fin du roman, Julie reprend la plume… pour proposer à son ancien amant d'épouser son amie Claire. Saint-Preux lui répond par un adieu à l'amour charnel, qu'il orne d'une citation de Pétrarque :

> Ce premier, cet unique amour [pour Julie] qui fit le destin de ma vie, et que rien n'a pu vaincre que lui-même, était né sans que je m'en fusse aperçu ; il m'entraînait que je l'ignorais encore : je me perdis sans croire m'être égaré. Durant le vent j'étais au ciel ou dans les abîmes ; le calme vient, je ne sais plus où je suis. Au contraire, je vois, je sens mon trouble auprès d'elle [Claire], et me le figure plus grand qu'il n'est ; j'éprouve des transports passagers et sans suite ; je m'emporte un moment, et suis paisible un moment après [...]. Voilà fidèlement ce que je suis pour l'une et pour l'autre. Tout le reste de votre sexe ne m'est plus rien ; mes longues peines me l'ont fait oublier :
>
> *E fornito 'l mio tempo a mezzo gli anni.*
> [*Ma carrière est finie au milieu de mes ans*[92].]

Le poème de Pétrarque cité par Saint-Preux n'est pas situé dans la seconde partie du *Canzoniere*, où le poète pleure la mort de Laure. Pourtant, il est l'un des derniers de la première partie du recueil, et annonce assez clairement la séparation définitive des deux amants :

Forse vuol Dio tal di vertute amica
Torre a la terra, e 'n ciel farne una stella
[*Peut-être Dieu veut-il enlever à la terre une pareille amie de la vertu*
pour en faire une étoile dans le ciel[93].]

Rousseau annonce ainsi, discrètement (puisque les vers ne sont pas cités dans le roman), la mort de Julie et la séparation définitive d'avec Saint-Preux. Dans tous les romans étudiés, la fonction lyrique des poèmes insérés est vérifiée, en particulier dans le registre sentimental, à chaque étape de la relation amoureuse.

Le poème inséré se prête particulièrement bien à une autre fonction, la fonction *descriptive* : la rupture que produit en soi le passage du récit à la description est en quelque sorte redoublée, soulignée par le passage de la prose au vers. Nous n'avons pas

---

[91] Yuan Zhen, *Folie de jeunesse*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 114 pour les deux citations.

[92] Rousseau, *op. cit.*, 6ème partie, lettre 7, p. 739-740 ; Pétrarque, *Canzoniere*, sonnetto 216 (poème 254) : « I' pur ascolto, et non odo novella… », p. 14. Traduction française, *op. cit.*, « La crainte et l'espérance » (« J'écoute en vain : il ne m'arrive pas de nouvelles de ma douce et chère ennemie… »), p. 197 : « ma carrière est accomplie, quand les années n'en sont qu'à demi révolues ». Rousseau songe peut-être aussi au v. 13, qui précède, où Pétrarque évoque la « fin de son roman » : « La mia favola breve è già compita », « Voici déjà que s'achève mon roman, après avoir duré peu de temps ».

[93] *Ibid.*, v. 7-8.

trouvé beaucoup d'exemples dans notre corpus européen, sans doute parce que notre corpus est en soi relativement restreint, peut-être aussi parce que le mode descriptif n'a pas encore conquis le roman à l'époque classique. Dans *L'Astrée*, certains poèmes pourraient se prêter à la description, et pourtant la modalité qui domine est lyrique. Dans son errance, Céladon parvient « au milieu d'une grande plaine, qui enfin le conduisit sur une côte un peu relevée, et de laquelle il pouvait reconnaître et remarquer de l'œil la plupart des lieux où il avait accoutumé de mener paître ses troupeaux de l'autre côté du Lignon[94] ». Le héros consacre alors un poème à ces lieux, mais il ne les décrit nullement : les lieux chéris — la rivière, la fontaine, les arbres et les rochers — sont un prétexte pour se « ressouvenir » de l'amour perdu. De même, le poème qui accompagne le portrait peint d'Astrée ne décrit pas celle-ci mais dit l'usage que Céladon en fait :

> *Privé de mon vrai bien, ce bien faux me soulage*[95].

Enfin le sonnet sur les yeux d'Astrée est encore un prétexte à l'expression de sentiments amoureux. La fonction lyrique l'emporte sur la fonction descriptive.

Dans *La nouvelle Héloïse*, les poèmes insérés sont en eux-mêmes peu nombreux et brefs : ils ne se prêtent guère à la description. Toutefois, Julie prolonge un court portrait élogieux qu'elle fait de Saint-Preux par la citation d'un vers de Pétrarque :

> Le ciel t'a prodigué ses dons ; ton heureux naturel, cultivé par ton goût, t'a doué de tous les talents ; à moins de vingt-quatre ans, tu joins les grâces de ton âge à la maturité qui dédommage plus tard des progrès des ans :
>
> *Frutto senile in su 'l giovenil fiore.*
>
> [*Les fruits de l'automne sur la fleur du printemps*[96].]

La description est bien plus présente dans les poèmes insérés du corpus chinois, en particulier sous la modalité du portrait. Quand un nouveau personnage est introduit, il fait généralement l'objet d'un portrait en vers, le plus souvent en lien avec le regard d'un personnage (en focalisation interne). C'est ainsi que Sœurette Lin apparaît aux yeux de Frérot Jade dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* :

> **細看時，真是與眾各別。只見：**
>
> **兩彎似蹙非蹙籠煙眉，**
>
> **一雙似喜非喜含情目。。。**

> [Il] se mit à l'examiner attentivement, et constata qu'elle était vraiment sans pareille :
>
> *Le double croissant des sourcils,*

[94] D'Urfé, *op. cit.*, p. 103.

[95] *Ibid.*, p. 143-144.

[96] Rousseau, *op. cit.*, 2e partie 2, lettre 11, p. 280. Pétrarque, *Canzoniere*, sonnetto 180 (poème 215) : « In nobil sangue vita umile e queta… », v. 3. Traduction française, *op. cit.*, « Tous les dons de l'âme et du corps réunis dans sa dame » (« Une vie simple et modeste avec un noble sang… »), p. 174 : « les fruits de l'âme unis aux fleurs de la jeunesse ».

Comme à peine ombre de fumée,
Qui semblent prêts, sans s'attrister, à la tristesse !
Et le regard de ces deux yeux,
Où se recèle une tendresse,
Qui sans se réjouir semblent prêts à la joie[97] !...

Très nombreux sont les portraits versifiés dans les romans chinois. Ils formulent l'éveil amoureux, comme dans le roman de Cao Xueqin, ou bien dans les romans de la belle et du lettré. Hongyu, l'héroïne des *Deux Cousines*, « fait » ainsi le portrait de Su Youbai :

轉到後園中來。忽聽得百花亭上，有人咳嗽，便潛身躲在一架花屏風後，
定暗偷看。只見一個俊俏書生，在亭子閒步。怎生模樣：
書生之態，
弱冠之年。
神凝秋水，
衣剪春煙。。。

[Hongyu] descendit au jardin sans être aperçue. En approchant de la galerie des fleurs, elle entendit quelqu'un tousser. Elle s'enfonça dans un bosquet, et de-là, comme de derrière un paravent, elle jeta un coup d'œil furtif sur le bel étudiant qui se promenait tristement dans la galerie. Ce qu'elle vit de son extérieur, c'était :
La démarche d'un étudiant,
La délicatesse du jeune âge,
L'air tranquille de l'automne ;
Un vêtement comme les brumes du printemps[98]...

Dans le registre plus libertin de *Fleur en fiole d'or*, le portrait versifié exprime le désir. Ainsi Tour-de-Jade est-elle vue par Ximen Qing, qui en fera sa troisième épouse :

西門慶掙眼觀看那婦人，但見：
長挑身材，
粉粧玉琢；
模樣兒不肥不瘦，
身段兒不短不長。。。

Ximen Qing la contemplait, les yeux grands ouverts. [Mais voyez plutôt :]
Charmé par le spectacle du charmant corps élancé,
Jade parfait, délicieusement poudré,
Ni gras ni maigre,
Ni trop grand ni trop petit[99]...

[97] Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 3, p. 80.

[98] Voir *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 2, ch. 9, p. 147-148. Voir aussi le portrait de l'autre héroïne du roman, Mengli, vue par Su Youbai : t. 3, ch. 13, p. 146.

Le portrait versifié peut aussi être neutre. Dans *La Pérégrination vers l'Ouest*, le bûcheron qui indique au Singe le chemin pour rejoindre Subhûti, l'initiateur à la vacuité bouddhique, est ainsi décrit :

> 仔細再看，乃是一個樵子，在那裡舉斧砍柴。但看他打扮非常：
>
> 頭上戴箬笠，乃是新筍初脫之籜。
>
> 身上穿布衣，乃是木綿撚就之紗。。。

> Observant à nouveau avec attention, [il] aperçut un bûcheron qui levait la hache pour couper du bois. Comme il était étrangement accoutré !
>
> *Sur le chef, un chapeau de feuilles de bambou, tirées de pousses nouvelles.*
> *Sur le dos, une tunique de toile légère tissée de coton local*[100]*...*

La description prise en charge par un poème inséré n'est toutefois pas réservée au portrait. Le poème peut décrire un lieu, ou encore les circonstances extérieures dans lesquelles se déroule un événement du récit. Wu Cheng'en consacre ainsi un poème au Mont de Fleurs-et-Fruits, sur lequel le Singe règne avant son initiation à la vacuité :

> 真個好山！有詞賦為證。賦曰：
>
> 勢鎮汪洋，
>
> 威寧瑤海。。。

> Une belle montagne, vraiment, ce dont porte témoignage le poème qui suit :
>
> *Elle domine le vaste océan,*
> *Elle subjugue la mer de jaspe*[101]*...*

Avant d'entreprendre le récit du combat entre le héros Wu Song et le tigre, l'auteur de *Fleur en fiole d'or* introduit un poème descriptif pour installer une atmosphère inquiétante :

> 卻待要睡，但見青天忽然起一陣狂風。看那風時，但見：
>
> 無形無影透人懷，
>
> 四季能吹萬物開；
>
> 就地撮將黃葉去，
>
> 人山推出白雲來。

> Il [Wu Song] allait s'assoupir lorsque, brusquement, s'éleva un furieux tourbillon dans le ciel bleu. Voyez :

---

[99] *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 7, p. 135.

[100] Wu Cheng'en, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 21-22.

[101] *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 9.

Un vent pénétrant, sans ombre ni forme,
Souffle aux quatre saisons dispersant tout ;
Rampant à terre, il soulève les feuilles jaunes
Et des montagnes tire d'informes nuages[102].

La pratique du poème inséré à fonction descriptive est ainsi très fréquente dans le roman chinois. Elle est presque toujours liée, comme nous l'avons vu, à un dispositif de focalisation interne : la description n'est pas imposée de l'extérieur, mais rapportée à un regard. C'est pourquoi elle ne sert pas qu'à décrire un élément de la diégèse (un personnage, un lieu, une atmosphère), elle permet bien souvent de caractériser le personnage qui regarde, pour suggérer l'éveil amoureux, le désir ou encore l'effroi.

Par ailleurs, ces poèmes descriptifs sont le plus souvent introduits par une formule qui en signale la qualité proprement visuelle : *zhi jian* 只見, « Il suffit de le voir », *dan jian* 但見, « Mais voyez plutôt ». On peut penser que ces formules sont un écho aux formules utilisées par les conteurs oraux qui, si l'on en croit certains spécialistes, accompagnaient le récit proprement dit d'images qu'ils déroulaient à l'occasion devant les auditeurs-spectateurs. Jacques Pimpaneau note ainsi qu'« au XX^{e} siècle, on voyait encore dans les rues de Chine des conteurs qui montraient des images populaires tout en racontant leurs histoires[103]. » Ainsi le poème descriptif inséré dans le roman correspondrait à cette ancienne pratique des conteurs oraux.

La double rupture créée par le poème descriptif (la description interrompt le récit et le poème interrompt la prose) est également sensible dans le poème inséré dont la fonction est de commenter le roman : si l'on définit le *commentaire* comme un discours qui porte sur le récit, la rupture opérée par l'insertion versifiée semble en effet redoubler la rupture entre le récit et le discours.

Nous avons relevé dans les deux romans français retenus, *L'Astrée* et *La nouvelle Héloïse*, des poèmes insérés par lesquels un personnage semble bien commenter l'action et parfois les propos d'un autre personnage. Mais l'analyse nous conduit à penser que la fonction de commentaire se dissout en réalité dans une logique de débat : il s'agit certes pour le personnage de réagir (en vers) face à un comportement ou une action ou de répondre à une position énoncée par un autre personnage, mais, ce faisant, il entend provoquer une réponse du personnage qui a fait l'objet de son commentaire. Hylas semble bien commenter par un poème l'attitude de Tircis qui refuse de céder à la vivante Laonice, par fidélité à Cléon qui est morte :

C'est erreur de se consumer
A se faire par force aimer[104].

Mais il s'agit en fait pour le romancier de lancer un débat, qui prend forme, après le poème, dans un dialogue opposant le fidèle Tircis à l'inconstant Hylas. Le poème inséré ne relève pas tant du commentaire à proprement parler, qu'il ne contribue, à sa façon, à faire avancer « l'action », du moins l'action à laquelle se réduit bien souvent le roman

[102] *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 24.

[103] Pimpaneau, *Chine. Littérature populaire*, *op. cit.*, p. 76.

[104] D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 61.

pastoral, à savoir le débat sur l'amour. Le « commentaire » versifié d'Hylas relève au fond de la fonction dramatique.

La même logique de débat est manifeste dans *La nouvelle Héloïse*. Mais, de plus, comme les poèmes insérés sont des citations, les vers que les personnages introduisent pour faire entendre leur position revêtent l'aspect d'un argument d'autorité. Obéissant à ses parents, Julie a « exilé » Saint-Preux, qui doit s'éloigner dans le Valais. Le jeune homme, tout en se soumettant à l'arrêt, tente de convaincre Julie de suivre son choix propre, c'est-à-dire de le choisir lui plutôt que celui qui lui serait imposé par son père, le baron d'Etange, car le lien que l'on a noué soi-même, par un acte de liberté, doit l'emporter sur le lien que la nature nous impose :

> Souvenez-vous toujours, ô Julie, que votre âme a deux corps à gouverner, et que celui qu'elle anime par son choix lui sera toujours le plus fidèle.
>
> *Nodo più forte.*
> *Fabricato da noi, non dalla sorte.*
> [*Le plus fort des noeuds,*
> *Notre oeuvre, et non celle du sort*[105].]

La citation de Métastase vient renforcer l'argument développé par Saint-Preux, et remplit une fonction rhétorique dans le débat qui parcourt tout le roman, à propos de l'équilibre à trouver entre le corps et l'âme, entre les sens et la morale « sociale ». La fonction du poème n'est pas tant de commenter la décision de Julie que de tenter de la convaincre d'en changer. Comme pour l'exemple de *L'Astrée*, il s'agit, en dernier ressort, d'une fonction dramatique puisque le poème inséré, par ses qualités rhétoriques, vise à peser sur l'action romanesque.

La logique du commentaire que nous allons analyser à présent, se distingue de cette logique du débat, par son caractère unilatéral : le poème de commentaire ne vise pas à réagir au comportement ou au propos d'un autre personnage, pour susciter à son tour une nouvelle réponse, et engager un débat. Du reste, le poème de commentaire n'est pas le fait d'un personnage bien ancré dans le récit, mais relève d'une instance extérieure à l'histoire racontée : le narrateur le plus souvent, ou, plus rarement, un personnage qui n'apparaît qu'à l'occasion du commentaire qu'il propose.

Si le poème commente l'action d'un personnage, c'est tout d'abord pour en louer les qualités ou au contraire pour en condamner les défauts. Nous avons cité le poème qui loue les qualités de calligraphe et de poète de la jeune Hongyu[106]. Le poème en forme d'éloge a pour effet de figer le personnage dans une position héroïque, à la façon dont les acteurs d'opéra, dans la tradition chinoise, se figent au terme d'un combat ou d'un épisode particulièrement spectaculaire. Il peut aussi s'agir de condamner l'action d'un personnage vil, un *xiaoren* 小人. Dans le même roman, *Les deux Cousines*, le narrateur condamne l'action du faux devin Liao Deming, commandité par l'Inspecteur Yang, pour faire croire au père de Hongyu que les horoscopes de leurs enfants concordent (afin de provoquer leur union) :

---

[105] Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, ch. 21, p. 126. Citation de *Demofoonte*, livret de Métastase, acte 3, scène 12 (dernière).

[106] Voir *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 117.

正是：
曲人到處皆奸巧，
詭士從來只詐謀。
豈料天心原有定，
空勞明月下金鉤。

Ainsi :
La ruse est le seul recours des hommes artificieux.
Le trompeur n'emploie qu'un fourbe pour entremetteur :
Il ne sait pas que le ciel a des desseins bien arrêtés ;
C'est en vain qu'on jette un hameçon d'or pour pêcher l'image de la lune[107].

Notons que, de même que le poème descriptif a sa formule introductive (*dan jian* 但見, « mais voyez plutôt »), le commentaire versifié est introduit par une expression spécifique : *zheng shi* 正是, qu'on pourrait traduire littéralement par « Justement voici [un poème] », ou « c'est le cas de le dire », formule qui marque le passage du récit au discours. Dans l'exemple cité, le commentaire ne se limite pas à l'action du personnage, mais opère une généralisation, en faisant valoir l'idée d'un destin (le ciel), auquel nul ne peut s'opposer. En effet, le poème à fonction de commentaire consiste souvent à proposer un discours relativement convenu sur le destin, ou bien, en termes bouddhistes, sur l'impermanence. A la recherche de la recette de l'immortalité, Singet, le héros de *La Pérégrination vers l'Ouest*, est déçu par les hommes qu'il rencontre. Cela donne lieu à un commentaire attendu mi-moral mi-philosophique :

見世人都是為名為利之徒，更無一個為身命者。正是那：
爭名奪利幾時休？
早起遲眠不自由！
騎著驢騾思駿馬，
官居宰相望王侯。

il [le Singe] ne voyait que des gens avides de renommée et de profits, pas un seul qui se préoccupât de son destin personnel :
Quand finira cette quête des vanités ?
Tôt levés, tard couchés, privés de liberté,
Sur leurs mulets, ils rêvent d'un palefroi,
Et premier ministre, se voudraient duc ou roi[108] !...

Le commentaire peut aussi porter non plus, de façon restreinte, sur l'action d'un personnage en particulier, mais sur une large portion du récit, voire sur l'ensemble du

[107] *Ibid.*, t. 1, ch. 2, p. 141.
[108] Wu Cheng'en, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 20.

roman. En ce cas, le poème est placé avant l'épisode raconté, en début de chapitre ou au seuil du roman, et ne peut être introduit par la formule habituelle *zheng shi*, « c'est le cas de le dire », qui a pour but de relier la prose qui précède au poème qui suit. Le roman de la belle et du lettré *Haoqiu zhuan*, traduit sous le titre *Une Femme accomplie* en 1842, commence par ce poème :

詩曰：
偌大河山偌大天，
萬千年又萬千年。
前人過去後人續，
幾個男兒是聖賢？

[Le poème dit :]
Qu'on admire la profondeur des fleuves, l'élévation des montagnes, l'immensité des cieux ;
Les siècles succèdent aux siècles ;
Aux générations passées succèdent sans interruption des générations nouvelles ;
Et cependant combien sont rares les hommes vertueux[109] !

Cette ouverture en vers a pour but de tracer d'emblée, avant même d'entrer dans la narration, une perspective morale ou philosophique, d'opérer une sorte de commentaire par anticipation.

Il reste un point à examiner : nous n'avons cité que des exemples tirés des romans chinois. Est-ce à dire que le roman européen ne connaît pas la pratique du commentaire (au sens strict) inséré dans le roman sous une forme versifiée ? Encore une fois, il semble que le choix de nos romans risque de fausser la comparaison : il s'agit de romans où la part des poèmes insérés s'amenuise. Il n'est pas dit qu'on ne trouve pas d'autres romans, antérieurs, où les poèmes à fonction de commentaire soient bien présents. De plus, la tradition romanesque chinoise est tributaire de la pratique des conteurs, qu'elle imite : c'est la « situation simulée » (« simulated context ») qui explique sans doute en partie la persistance de phénomènes de rupture comme celui de l'insertion de commentaires versifiés dans la prose narrative.

Il nous reste deux fonctions à examiner, qui s'éloignent encore davantage de l'action proprement dite. La première est la fonction *structurante*, qui relève de la « régie », de l'organisation du récit. Il s'agit pour le narrateur de marquer, par un poème, une borne ou un tournant, une articulation dans la narration. Comme nous l'avons vu en examinant les poèmes proleptiques, les titres des romans chinois se présentent sous forme de distiques ou de quatrains. Ils assument clairement une fonction structurante en indiquant le début du chapitre. Cette pratique est systématique, depuis les premiers romans (*Le Roman des Trois Royaumes*, *Au bord de l'Eau*, *La Pérégrination vers l'Ouest*,

[109] *Hao-Khieou-Tchouan, ou La Femme accomplie*, traduit par Guillard d'Arcy, Paris, Benjamin Duprat, 1842, ch. 1, p. 1.

Fleur en fiole d'or) jusqu'à *L'Odyssée de Lao Can* (1906), en passant par *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Prenons le titre du chapitre 6 :

賈寶玉初
試雲雨情
劉姥姥一
進榮國府

Un frérot s'essaie aux jeux
Du nuage et de la pluie ;
La mémé s'ouvre une entrée
Au Palais des ducs de Gloire[110]

Voici encore un exemple tiré de *L'Odyssée de Lao Can* :

歷山山下
古帝遺蹤
明湖湖邊
美人絕調

Au pied du mont Li,
Les traces d'un ancien empereur ;
Sur la rive du lac Ming,
Le chant d'une jeune fille[111]

Les romans de la belle et du lettré fonctionnent un peu différemment, mais selon la même logique néanmoins. Ce sont les titres de deux chapitres consécutifs qui constituent un distique, comme ceux des chapitres 5 et 6 des *Deux Cousines* :

窮秀才辭婚富貴女

Un pauvre bachelier refuse d'épouser une riche demoiselle[112]

醜郎君強作詞賦人

Un indigne amant s'attribue le mérite de vers qu'il n'a pas faits[113]

Il s'agit bien d'un distique en terme de parallélisme lexical et syntaxique, comme l'exige avant tout la tradition poétique chinoise : « un pauvre bachelier » répond à « un indigne

[110] Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 6, p. 141.
[111] Lieou Ngo [Liu E], *op. cit.*, ch. 2, p. 23.
[112] *Les deux Cousines, op. cit.*, t. 2, ch. 5, p. 1.
[113] *Ibid.*, t. 2, ch. 6, p. 44.

amant » (les trois premiers caractères) ; « refuse d'épouser » à « s'attribue le mérite », qu'il faudrait traduire mot à mot par « fait de force » ou « prétend passer pour » (les deux caractères suivants) ; enfin, pour les trois derniers caractères, « une riche demoiselle », ou plus littéralement « une jeune fille riche et noble », à, encore littéralement, « un homme [capable de composer] des poèmes *ci* et *fu* » (deux genres poétiques).

La fin du chapitre est aussi traditionnellement marquée par un poème. Nous avons cité plus haut le poème qui clôt le premier chapitre des *Deux Cousines*[114]. Le procédé est le même dans tous les romans[115].

Enfin, les romanciers chinois marquent par un poème les articulations intermédiaires du récit, à l'intérieur des chapitres. Le procédé est très fréquent dans les romans de la belle et du lettré, qui relèvent de la littérature « populaire ». Dans le premier chapitre de *La Femme accomplie*, le romancier place un poème pour délimiter deux unités narratives, la toute première, qui a consisté à présenter le héros, Zhongyu, et la suivante, qui voit celui-ci en route vers la capitale, où il compte retrouver son père pour lequel il conçoit quelques inquiétudes :

畢竟自進京，去定省父母。正是：

死君自是忠臣志，憂父方成孝子心。

任是人情百般厚，算來還是五倫深。

Il [Zhongyu] se dirigea vers la capitale pour aller voir son père et sa mère.

Mourir pour son prince est le devoir d'un fidèle ministre ;
Trembler pour son père est le comble de la piété filiale ;
Quelque nombreux que soient les liens qui unissent les hommes entr'eux,
Les saints devoirs doivent passer avant tout[116].

Dans les autres romans, l'insertion d'un poème pour marquer une étape intermédiaire dans la narration d'un chapitre est peut-être moins systématique, mais bien présente aussi. Ainsi, comme souvent dans le roman classique chinois, le chapitre 11 de *Fleur en fiole d'or* est constitué de deux épisodes bien distincts : la victoire de Lotus-d'Or sur Belle-de-Neige, deux des six épouses de Ximen Qing, puis la visite de Ximen Qing chez les courtisanes. Or, le romancier place un poème entre les deux épisodes, de façon à marquer très nettement l'articulation narrative :

看官聽說：不爭今日打了孫雪娥，管教潘金蓮從前作過事，沒興一起來。

有詩為證：

金蓮恃寵仗夫君，

道使孫娥忌怨深；

[114] Voir *ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 127.

[115] À l'exception toutefois du *Rêve dans le pavillon rouge* et de *L'Odyssée de Lao Can*. La traduction chez Flammarion (par Nghiêm Toan et Louis Ricaud) du *Roman des Trois Royaumes* ne donne pas les poèmes en fin de chapitre, qui existent bel et bien dans la version chinoise.

[116] *Hao-Khieou-Tchouan, ou La Femme accomplie, op. cit.*, ch. 1, p. 5-6.

自古感恩并積恨，
千年萬載不生塵。

Chers lecteurs, incontestablement, la raclée, ce jour-là, fut pour Belle-de-Neige. Sur celle qui avait commis le crime, Lotus-d'Or, que tous les malheurs tombent à la fois ! En témoigne le quatrain :

Lotus-d'Or profite des faveurs du maître,
Rancune profonde chez l'autre fait naître.
De tout temps, en tout pays, amour et haine,
Mille et dix mille années ne se déprennent[117].

Dans les deux romans français, rien de tel. Toutefois, on peut repérer une autre forme de structuration opérée grâce aux poèmes insérés. Certains poèmes se font écho, et tendent donc à créer une structure, qui demeure toutefois restreinte à une portion très réduite de la masse narrative. Nous avons relevé l'écho entre les deux citations de Pétrarque qu'échangent Julie et Saint-Preux à propos du rendez-vous amoureux aux chalets (rendez-vous qui n'aura pas lieu[118]). De même, les douze tables des lois d'amour composées par le fidèle Céladon sont réécrites par l'inconstant Hylas[119]. Ce procédé est fréquent aussi dans les romans chinois, dans le cadre des échanges poétiques auxquels se livrent les héros, comme les deux poèmes échangés entre Hongyu et Zhongyu dans *Les deux Cousines* : le héros reprend en effet le schéma des rimes du poème de la jeune fille, pour composer son poème en réponse[120].

Les poèmes insérés dans *La nouvelle Héloïse* suggèrent encore une autre forme de structuration romanesque. Comme nous l'avons vu, ces poèmes présentent une très forte homogénéité puisqu'ils sont, pour la plupart, des citations de Pétrarque, du Tasse ou de Métastase : entre le poète de la Renaissance, célébrant la passion pour Laure et le librettiste du XVIII[e] siècle, développant les intrigues sentimentales des *opere serie*, ils renvoient à l'idée d'une Italie identifiée à l'émotion et à l'amour. Ainsi, les poèmes insérés structurent l'ensemble du roman qu'ils tendent à inscrire dans une tradition de la pensée amoureuse, entre néo-platonisme et sentimentalisme baroque.

Une dernière fonction, assumée par les poèmes insérés, manifeste un éloignement encore plus marqué vis-à-vis du récit romanesque : il ne s'agit plus seulement de commenter l'action des personnages, ni même de souligner la structure des unités narratives, mais de tenir un discours critique sur le genre romanesque lui-même. Nous qualifierons cette fonction de *réflexive*.

Les romanciers développent en effet, à la faveur des poèmes placés le plus souvent au seuil du roman, un discours critique dont le but est avant tout de légitimer un genre qui, dans les deux traditions, européenne et chinoise, est traditionnellement relégué en dehors des belles-lettres. Dans le poème liminaire de son roman, l'auteur de *Fleur en fiole d'or*

[117] *Fleur en fiole d'or, op. cit.*, t. 1, ch. 11, p. 213.

[118] Voir Rousseau, *op. cit.*, 1[ère] partie, lettre 36, p. 167 et lettre 38, p. 170.

[119] Voir D'Urfé, *op. cit.*, partie 2, livre 5, p. 136-139 et p. 154-157.

[120] Voir *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 2, ch. 6, p. 63 et p. 66-67.

cherche ainsi à mettre sur le même plan la fiction (*xiaoshuo* 小說) qu'il va proposer à ses lecteurs et l'histoire officielle (*zhengshi* 正史) de la Chine, seul genre narratif qui soit admis parmi les grands genres dans la tradition chinoise. Wu Song, le premier héros du roman, l'emporte même sur Liu Bang et Xiang Yu, deux chefs de guerre de l'histoire antique. Le personnage fictif ne cèdera pas aux avances de sa belle-sœur Lotus-d'Or alors que les deux héros historiques ont subi, à leur frais, l'influence néfaste des femmes qui ont su les séduire, la favorite Yu et dame Qi :

詞曰：
丈夫隻手把吳鈎，
欲斬萬人頭。
如何鐵石打成心性，
卻為花柔。
請看項籍并劉季，
一似使人愁；
只因撞著虞姬戚氏，
豪傑都休。

Dit le poème :
Le preux [Wu Song], yatagan en main,
S'apprête à faucher mille têtes :
Se peut-il que ce cœur dur comme pierre, de fer forgé,
Mollisse pour une fleur ?
Considérez les rivaux Xiang Yu et Liu Bang,
L'un comme l'autre, tant redoutés :
D'avoir rencontré la favorite Yu et dame Qi
Suffit à ruiner leur vaillance[121].

Le procédé de légitimation pris en charge par le poème consiste à replacer l'histoire, la fiction romanesque, dans la grande Histoire. C'est ainsi que l'auteur d'*Une Femme accomplie,* avant de donner à lire le dernier chapitre de son roman, où la vertu triomphe enfin de la calomnie dont les héros ont été victimes, entend marquer la dignité du genre romanesque en faisant référence aux *Annales des Printemps et des automnes* (*Chunqiu* 春秋), chronique historique que l'on attribue à Confucius :

詞曰：[...]
漫道稗官野史，
隱括春秋旨。

[121] *Fleur en fiole d'or, op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 17. Le poème est un *ci* 詞, de forme plus irrégulière que les poèmes *shi* 詩.

[Le poème dit :] [...]
Qu'on ne nous accuse pas de conter des choses inutiles et une histoire vulgaire :
Celle-ci contient la substance du Chunqiu [Annales des Printemps et des automnes[122]].

Le procédé n'est plus tout à fait le même néanmoins, car le romancier se réfère ici à un ouvrage précis, qui plus est un classique confucéen : la caution est inattaquable. De plus, les *Annales des Printemps et des automnes* sont perçues, dans la tradition exégétique chinoise, comme un ouvrage qui, au-delà de ce qu'il raconte — c'est-à-dire essentiellement la conduite pervertie des hommes au pouvoir — est censé livrer un message philosophique, « un enseignement caché que le Maître aurait voulu transmettre aux générations futures[123] ». Avec un tel modèle, le roman n'a pas à rougir de mettre en scène le vice, celui du luxurieux Ximen Qing dans *Fleur en fiole d'or*, ou celui des personnages vils (*xiaoren*) des romans de la belle et du lettré, mais aussi sans doute les élans de passion amoureuse des héros vertueux eux-mêmes, puisque au-delà du vice représenté, c'est un message de vertu qui est délivré.

La même stratégie de légitimation est repérable dans le poème liminaire des *Deux Cousines* :

詩曰：
六經原本在人心，
笑罵皆文仔細尋。
天地戲場觀莫矮，
古今聚訟眼須深。
詩存鄭衛非無意，
亂著春秋豈是淫。。。

[Le poème dit :]
C'est le cœur humain qui est le fondement de nos [six] Livres classiques.
Railleries, injures, le style embellit tout.
Le monde est un vaste théâtre, où se joue une longue comédie,
Maintenant comme jadis, nos débats en sont le spectacle.
Ce n'est pas pour rien que les royaumes de Tching [Zheng] et de Weï revivent dans les Odes *:*
Les désordres racontés par Confucius [dans les Annales des Printemps et des automnes*] pourraient-ils se reproduire*[124] ?...

[122] *Hao-Khieou-Tchouan, ou La Femme accomplie, op. cit.*, ch. 18, p. 532.

[123] Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Le Seuil, 1997, ch. 2, « Le pari de Confucius sur l'homme », p. 82.

[124] *Les deux Cousines, op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 33.

Le romancier fait explicitement référence aux « Six Classiques confucéens », puis au *Livre des Odes* (*Shi jing* 詩經), et plus précisément encore à la section qui concerne les airs de Zheng et de Wei. Or cette référence fonctionne comme les *Annales des Printemps et automnes,* qui sont du reste mentionnées dans le poème : le *Livre des Odes* propose un contenu apparemment licencieux (il s'agit de chansons d'amour liées à des rituels ou des fêtes du monde paysan), mais censé transmettre un message politique ou moral. En effet, depuis la dynastie des Han, on s'est employé à superposer aux poèmes d'amour du *Livre des Odes* des interprétations moralisantes qui en transforment radicalement le sens littéral, au point que le recueil servait de manuel scolaire pour apprendre l'histoire ou la morale. Toutefois, certaines sections, comme celles des airs de Zheng et de Wei, résistaient à cette interprétation forcée. C'est pourquoi, traditionnellement, on les condamnait : 「放鄭聲 [...] 鄭聲淫。」 (« Proscris les airs de Zheng [...], dit Confucius à son disciple Yan Hui, car la musique de Zheng est licencieuse[125] »). Mais on a quand même tenté d'imposer un sens moral à ces poèmes réfractaires, ou alors, en dernier ressort, on les associe à un geste de remontrance, de censure, adressée au souverain[126]. Ainsi le roman, comme le *Livre des Odes*, comme les *Annales des Printemps et automnes*, concilient, de façon paradoxale et dialectique, la représentation de ce qui est considéré comme relevant de la perversion (*yin* 淫) et la prétention à transmettre un message de vertu morale.

On reconnaît une stratégie de légitimation bien connue de la tradition européenne, parfois utilisée de façon parodique par les auteurs libertins[127]. Rousseau, dans la préface dialoguée de *La nouvelle Héloïse* cite Le Tasse pour justifier le roman :

> Quand j'ai tâché de parler aux hommes, on ne m'a point entendu ; peut-être en parlant aux enfants me ferais-je mieux entendre ; et les enfants ne goûtent pas mieux la raison nue que les remèdes mal déguisés :
>
> *Cosi all'egro fanciul porgiamo aspersi*
> *Di soave licor gl'orli del vaso;*
> *Succhi amari ingannato in tanto ei beve,*
> *E dall'inganno suo vita riceve*[128].

Ainsi, comme pour les romans chinois évoqués plus haut, le poème inséré sert, dans la préface de *La nouvelle Héloïse*, à légitimer le roman conformément à la logique selon laquelle « le remède est dans le mal », comme l'a bien observé Jean Starobinski[129].

---

[125] *Les Entretiens de Confucius*, dans *Philosophes confucianistes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, traduit par Charles Le Blanc, ch. 15, § 11, p. 176.

[126] Voir Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Albin Michel, 1982 (1919 pour la 1ère édition), p. 11-15 et p. 80-85.

[127] Voir et comparer par exemple l'« avertissement de l'éditeur » et la « préface du rédacteur » des *Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 15-18, et le chapitre 1 du *Rou pu tuan* 肉鋪團 de Li Yu 李漁 (1611-1680) : *Jeou-p'ou-t'ouan, ou La Chair comme tapis de prière*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 7-13.

[128] Rousseau, *op. cit.*, « Préface ou entretien sur les romans », p. 61. Citation du Tasse, *La Jérusalem délivrée*, chant 1, huitain 3, v. 21-4. Traduction de Michel Orcel, *op. cit* ., p. 55 : « On tend ainsi à l'enfant égrotant / Un verre ourlé d'un liquide suave : / Se méprenant, il boit l'âcre liqueur, / Et il reçoit la vie de son erreur. »

Cao Xueqin, l'auteur du *Rêve dans le pavillon rouge*, pousse plus loin l'usage de cette fonction réflexive du poème inséré, en disposant, tout au long de son roman, des sortes de jalons par lesquels il décrit la fiction comme une pratique légitime, tant du point de vue du romancier que des lecteurs. Nous examinerons seulement les poèmes du premier et du dernier chapitres du roman.

Par un procédé de mise en abyme, deux poèmes insérés dans le premier chapitre du roman décrivent le processus par lequel naît une fiction. Un premier poème évoque l'auteur qui se charge de mettre par écrit le récit. Le Roc, une des pierres qui, dans le mythe de Nüwa 女媧, aurait dû servir à réparer la voûte céleste, prend la parole pour appeler un auteur qui transcrive le récit qu'il porte gravé sur lui-même, et que le roman va déployer sur quelque trois mille pages :

> 無才可去補蒼天，
> 枉入紅塵若許年。
> 此係身前身後事，
> 請誰記去作奇傳？
>
> *Inapte à te combler, vaste voûte azurée,*
> *J'ai, parmi les humains, perdu trop de durée.*
> *Mes destins successifs se peuvent lire ici ;*
> *Qui charger d'en répandre un merveilleux récit*[130] ?

La fiction est ainsi associée à la tradition des mythes cosmogoniques, acquérant le caractère d'une nécessité. Le récit gravé sur la pierre trouvera son auteur en la personne de Cao Xueqin, nommément désigné au terme d'une chaîne de transmission par laquelle passe le récit : « 後因曹雪芹於悼紅軒中 [...] 並題一絕 » [Et plus tard, dans son cabinet dit du Deuil des Roseurs florales, Cao Xueqin [établit le texte, et] y mit, en préface, un quatrain.] Ainsi l'auteur insère un second poème où est évoquée, cette fois-ci, la figure du lecteur :

> 滿紙荒唐言，
> 一把辛酸淚。
> 都云作者癡，
> 誰解其中味？
>
> *Des propos insensés comblant des fascicules !*
> *Des pleurs amers, souvent, plein le creux de la main !*
> *Chacun de s'écrier : « L'auteur est ridicule ! »*
> *Mais qui saura goûter le suc qu'il dissimule*[131] ?

---

[129] Voir Jean Starobinski, « Le remède est dans le mal : la pensée de Rousseau », ch. 5 de *Le Remède est dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1989, p. 165-232.

[130] Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 10.

Le premier poème appelait un auteur à la hauteur de la tâche, celui-ci appelle un lecteur suffisamment averti pour « savourer » (*wei* 味) pleinement le roman : les deux poèmes évoquent donc les deux acteurs du jeu fictionnel.

À la fin du roman, au chapitre 120, Cao Xueqin laisse la parole à son lecteur qui compose un quatrain faisant explicitement écho au quatrain précédent :

> 後人見了這本傳奇，亦曾題過四句偈語，為作者緣起之言更進一竿云：
>
> 說到辛酸處，
>
> 荒唐愈可悲。
>
> 由來同一夢，
>
> 休笑世人癡！

> Plus tard, au quatrain par l'auteur introduit dans son exorde, un lecteur opposa, à la fin de l'ouvrage, un autre quatrain du genre *gâthâ* et d'un peu plus longue portée, que voici :
>
> *Aux passages d'aigreur et même d'âcreté,*
> *L'exagération n'en devient que plus vaine ;*
> *Du début à la fin, tout y semble rêvé,*
> *Mais ne vous gaussez pas de la folie humaine*[132].

La fiction, tant celle que créée par l'auteur que celle que lit un lecteur, est associée au rêve et à la folie : le caractère *chi* 癡 est utilisé pour désigner l'auteur « ridicule » et le lecteur « fou ». Mais cette « folie romanesque » ne doit pas être moquée. Au contraire, la fiction est ici justifiée, célébrée. Le poème inséré remplit ainsi cette fonction réflexive qui consiste à tenir un discours critique sur le roman, pour prendre la défense de la fiction romanesque.

Les poèmes insérés remplissent donc des fonctions fort diversifiées. Nous avons distingué deux fonctions – dramatique et lyrique – qui sont bien ancrées dans l'énoncé, puis deux autres fonctions qui marquent une distance par rapport à l'énoncé, sans pour autant s'y soustraire – la description et le commentaire –, enfin deux dernières fonctions qui concernent non plus l'énoncé mais l'énonciation, dans la mesure où elles renvoient à l'acte même de raconter : la fonction structurante et la fonction réflexive. Il faut ajouter que les poèmes relèvent la plupart du temps de plusieurs fonctions à la fois : un poème à fonction lyrique pourra déclencher une réaction de la part des personnages dans la trame narrative, et jouer donc aussi sur le plan dramatique, etc.

Nous nous demanderons, pour conclure, si le fonctionnement des poèmes insérés dans le roman est semblable ou du moins proche dans les deux traditions chinoise et européenne. Il serait audacieux de prétendre apporter une réponse éclairée dans la mesure où notre corpus européen se limite à deux romans français, qui couvrent, certes,

---

[131] *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 13.

[132] *Ibid.*, t. 2, ch. 120, p. 1588.

un siècle et demi de l'histoire littéraire, mais qui ne sauraient être pleinement représentatifs de tous les romans européens où l'on pratique l'insertion poétique. Pour compléter l'analyse, il faudrait en effet incorporer les romans de la Renaissance et du pré-classicisme. Nous proposerons toutefois une hypothèse pour distinguer deux tendances générales, qui caractériseraient chacune des deux traditions. Nous avons vu que, du côté chinois, il s'agissait plutôt d'un héritage de la tradition orale, même si l'on peut repérer chez certains romanciers un emprunt à la nouvelle lettrée des Tang, et si, d'autre part, le modèle du conteur est parfois traité sur le mode de la parodie. Aussi les poèmes extradiégétiques sont-ils nombreux : pour raconter, pour décrire, pour commenter, ainsi que pour ponctuer le récit. Le romancier imite en cela le conteur oral intervenant devant des auditeurs qui appartiennent plutôt aux couches populaires de la société. Dans la tradition européenne, il semble que le poème permette le plus souvent aux personnages de renforcer leur position à l'intérieur d'un débat, ou bien d'exprimer leurs sentiments. Mais, au-delà de cette opposition tendancielle, on repère surtout de très nombreuses convergences dans le fonctionnement des poèmes insérés entre les romans chinois et européen : soit à la marge, quand par exemple un poème de *L'Astrée* déclenche une modification de la situation narrative, jouant le rôle généralement dévolu à la lettre dans la tradition européenne, et rejoignant ainsi, incidemment, un motif du roman sentimental chinois, le poème inséré déclenchant le sentiment amoureux ; soit de façon plus centrale, comme pour *Le Rêve dans le pavillon rouge*, qui comporte de très nombreux poèmes où les personnages, affranchis de la censure confucéenne, peuvent exprimer leurs émois.