Histoire et philologie de la Chine classique

Rainier Lanselle

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/3963>

DOI : 10.4000/ashp.3963

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2020

Pagination : 339-377

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Rainier Lanselle, « Histoire et philologie de la Chine classique », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 151 | 2020, mis en ligne le 09 juillet 2020, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/3963> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.3963>

HISTOIRE ET PHILOGIE DE LA CHINE CLASSIQUE

Directeur d'études : M. Rainier LANSELLE

Programme de l'année 2018-2019 : *Fiction et réécriture de l'histoire sous les Ming et les Qing : autour de L'Éventail aux fleurs de pêcher*. — I. *Fictions historiques : textes, pratiques, enjeux*. — II. *Lecture du Taohua shan 桃花扇 de Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718)*.

L'année 2018-2019 a été la première d'une nouvelle série de conférences, destinée à s'étendre, comme la précédente, sur trois années universitaires, centrée sur une œuvre majeure du théâtre classique, *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, *Taohua shan 桃花扇*, de Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718). Avec cette œuvre, nous abordons l'un des domaines les plus importants de la production littéraire de l'époque prémoderne, celui du récit à caractère historique. Orientation d'autant plus intéressante que la période concernée est cruciale mais souvent négligée par les historiens : c'est celle de la dynastie dite des « Ming du Sud », Nan Ming 南明, où les Ming, renversés à Pékin dès 1644, perdurent tant bien que mal, portant la résistance à l'envahisseur mandchou pendant près de vingt ans, jusqu'à leur élimination définitive en 1662.

La conférence a été divisée en deux parties. Dans la première nous avons décrit diverses facettes critiques et historiques concernant l'œuvre et son environnement historique et biographique. Dans la deuxième, nous avons lu et traduit des pièces critiques, ainsi que plusieurs actes de la pièce *in extenso*.

Cette nouvelle conférence est conforme au projet de recherche et d'enseignement tel que proposé par le directeur d'études lors de son recrutement à l'EPHE en 2015.

I. *Fictions historiques : textes, pratiques, enjeux*

Dans cette partie de l'enseignement, nous avons d'abord traité de divers éléments relatifs à l'histoire du texte et du genre, à l'auteur, tout en étudiant, dans la partie pratique, diverses pièces de nature critique telles que des préfaces attachées à l'œuvre (voir plus loin). Puis les aspects historiques, sans l'étude desquels la pièce serait incompréhensible, ont occupé une large partie de l'année. Ils ont comporté des aspects d'histoire générale, sur cette période le plus souvent passée sous silence par les historiens du XVII^e siècle. Enfin, nous nous sommes attachés à donner des informations biographiques sur nombre de personnages de la période qui sont en même temps des personnages de la pièce.

Le Taohua shan 桃花扇, pièce exemplaire au carrefour de l'histoire et de la fiction

Dès les débuts de l'histoire de la littérature fictionnelle en Chine, les thèmes historiques ont constitué une ressource narrative essentielle pour les différents genres. Le roman et le théâtre ont été depuis les origines un moyen de raconter l'histoire nationale, que ce soit pour la partager avec de nouveaux publics, ou pour la mettre en scène à des fins de jugement ou de critique. Durant la dernière période des Ming, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, l'intérêt pour l'écriture de l'histoire contemporaine sous une

forme fictionnalisée ne cesse de s'affirmer. On assiste à une volonté de traiter de thèmes contemporains, politiques, d'analyser des problèmes de gouvernance, d'administration, de corruption, de rappeler les devoirs propres aux catégories sociales ou familiales. La dénonciation, la satire, vont de pair avec la volonté de faire participer la littérature narrative – conte, théâtre, roman – à l'entretien d'un débat public dont elle devient un outil de choix. D'une part on fait descendre l'histoire contemporaine dans le quotidien, en mettant en scène des gens ordinaires confrontés aux événements historiques – guerres, migrations, invasions, révoltes, mouvements d'opinion –, d'autre part la veine sociale et politique s'accompagne d'une intention moraliste qui vise à réformer les mœurs et à éduquer ou à faire réfléchir toutes les classes sociales (gens éduqués, administrateurs, femmes, serviteurs, marchands...). La dénonciation de personnages corrompus, tel l'eunuque Wei Zhongxian 魏忠賢 (1568-1627), s'accompagne d'une volonté de prendre une part active aux mouvements ou préoccupations politiques du moment, en reflétant par exemple les discours réformistes du Parti Donglin 東林黨 ou de la Société du Renouveau (Fushe 復社). La chute des Ming en 1644 cristallise ces débats. On décrit et on analyse en détail les causes et les événements relatifs à la défaite, en un discours qui, au cours des décennies de la normalisation mandchoue, aura tendance à devenir plus voilé, voire clandestin. Dans le contexte de l'après-chute des Ming, tous les genres littéraires sont concernés par la question de la transition dynastique. Ils sont habités par la nostalgie, la mémoire, l'idéalisation du passé, par des enjeux de loyauté, voire de loyalisme, et de choix individuel. On y évoque des attitudes d'implication ou au contraire de détachement par rapport à la chose publique; le niveau collectif y traite du sens la communauté; le niveau individuel y évoque les drames de la séparation, de la perte, de la réunion, du choix de servir ou pas la dynastie barbare. Tous les genres sont concernés : poésie, prose classique fictionnelle et non fictionnelle, roman et conte, théâtre¹.

Le théâtre est particulièrement présent dans ce contexte. Deux pièces, appartenant toutes deux au genre *Kunqu* 崑曲 / *chuanqi* 傳奇, se détachent de la production de l'ère Kangxi 康熙 (1662-1722) : le *Changsheng dian* 長生殿, « Le Palais de la vie éternelle » (1689; en 50 scènes), de Hong Sheng 洪昇 (1645-1704), et le *Taohua shan* 桃花扇, « L'Éventail aux fleurs de pêcher », de Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718), achevé en 1699. La pièce comporte un total de 44 scènes (40 numérotées de 1 à 40 + 1 prologue en début de pièce [試一齣] + 1 épilogue en fin de pièce [續] + entre les scènes 20 et 21 : 1 scène « intercalaire » [閏] et 1 scène « surajoutée » [加]).

Elle possède une intrigue complexe, riche en rebondissements, avec des personnages nombreux et une psychologie subtile. Il s'agit d'une grande fresque historique pour l'écriture de laquelle Kong Shangren s'est soigneusement documenté, faisant appel à des témoins de l'époque – il écrit une génération après les événements qu'il retrace. Les événements historiques sont avérés dans leur grande majorité. Ils sont survenus pendant les années qui ont précédé et immédiatement suivi la chute des Ming. Toutes les scènes de la pièce sont datées : les événements couvrent la période mars-avril 1643 à octobre-novembre 1648. Ils se déroulent pour l'essentiel au sein

1. Sur le sujet, voir par exemple Ellen Widmer et Li Wai-yee (éd.), *Trauma and transcendence in early Qing literature*, Cambridge (MA), Harvard University Asia Center, Harvard University Press, 2006, en particulier Wilt L. Idema, « Drama After the Conquest, An Introduction », p. 375-385.

des milieux de la résistance légitimiste rassemblés à Nanjing (Nankin) autour du prince Fu 福王 (Zhu Yousong 朱由崧, 1607-1646, cousin de l'empereur Sizong 思宗, ère Chongzhen 崇禎, r. 1627-1644), bientôt empereur Hongguang 弘光 (r. 1644-1645), premier et éphémère souverain des Ming du Sud. L'un des enjeux de la pièce consiste à analyser les raisons de l'effondrement de la cour des Nan Ming, qui coïncide avec la prise de Nanjing par les Mandchous en 1645. Tous les personnages ont eu une existence réelle, documentée, depuis les figures historiques jusqu'aux individus plus secondaires tels que les conteurs professionnels, patronnes de maisons de prostitution ou maîtres de musique. Au milieu d'une succession d'événements dramatiques, d'actes de guerre et de bravoure, de luttes factionnelles, parmi les manœuvres d'une cour rongée de corruption, le fil conducteur de ce récit hautement romanesque est l'histoire d'amour entre le lettré Hou Fangyu 侯方域 (*zi* Chaozong 朝宗, 1618-1655) et Li Xiangjun 李香君, « courtisane fameuse de la rivière Qinhuai » 秦淮名妓, le quartier des plaisirs de Nankin. Leur rencontre, sous la forme de la visite d'un client à une courtisane dans une maison close, est l'occasion dès le premier regard d'un coup de foudre, et d'un amour partagé, rondement conclu par un « mariage » (c'est-à-dire, dans le contexte des maisons de prostitution, un achat d'exclusivité). Puis ce sera l'épreuve de la séparation, inscrite dans des péripéties historiques, et l'histoire d'une fidélité réciproque et du désir de se retrouver. La pièce prend son titre d'un détail de cette passion : au moment du « mariage », Hou Fangyu offre à Li Xiangjun un éventail sur lequel il inscrit un poème. Les amants séparés bien malgré eux, la jeune femme conserve cet objet qui a valeur de gage d'amour et de fidélité. Un puissant cherche un jour à la forcer à accepter une autre union, et tente de la faire enlever. Elle s'y refuse de toute son âme, et en résistant, elle tombe à terre et se blesse au visage, son sang jaillissant venant asperger l'éventail. Un autre personnage viendra ensuite peindre autour de ces taches rouge vif des branches de pêcher dont ces taches formeront ainsi les fleurs. Après quoi l'objet sera confié par Li Xiangjun à un messenger pour qu'il le transmette à Hou Fangyu, lequel, après l'avoir reçu, le conservera jusqu'au jour où il la retrouvera.

La pièce donne voix à des problématiques complexes, dont certaines ont suscité un grand intérêt des chercheurs au cours des dernières décennies. Elles concernent la représentation de l'histoire, le thème de la défaite et de la nostalgie de la dynastie perdue, l'attitude individuelle face au chaos d'un monde en mutation, mais aussi les arts de la scène et des conteurs, de même que la musique. Très présents également sont les thèmes de l'intertextualité (avec, dans la pièce, des références à d'autres pièces), de la vérité et de la fiction – un thème appelé à un grand développement sous les Qing –, de la ressemblance et du portrait, mais aussi des préoccupations existentielles : acceptation, renoncement, stoïcisme. Par son caractère historique, la pièce est très audacieuse car elle rapporte des événements ultra-sensibles, même si son auteur est suffisamment adroit pour ne pas être explicite sur ses sentiments personnels vis-à-vis de la conquête et de la légitimité de la nouvelle dynastie. Le succès de la pièce, sa place bientôt gagnée au panthéon des grandes œuvres du théâtre classique, s'expliquent sans doute parce qu'il s'agit d'un drame existentiel où le destin individuel sert de paradigme au destin collectif de la nation. De plus l'ouvrage est considéré à juste raison comme un sommet de l'écriture littéraire.

Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718) : éléments biographiques

Les pistes pour explorer une telle œuvre sont donc nombreuses et justifient amplement les trois années que nous prévoyons de lui consacrer. La première que nous avons suivie est en toute logique celle de la biographie de l'auteur². Celle-ci nous est relativement bien connue. Il serait difficile d'appartenir à une famille plus illustre, puisque Kong Shangren (*zi* Pinzhi 聘之, *Jizhong* 季重; *hao* Dongtang 東塘, Antang 岸堂, Yunting shanren 云亭山人) est descendant à la soixante-quatrième génération de Confucius (~551~479). Né le 1^{er} novembre 1648 à Qufu 曲阜 (Shandong), la ville du Sage, ayant perdu son père, Kong Zhenfan 孔貞璠 (*zi* Yongpu 用璞, 1581-1653), alors qu'il n'a pas six ans, il devient « bachelier » (*gongsheng* 貢生) à 19 ans, en 1667, avant d'échouer, à partir de 1678, à toutes ses tentatives successives de passer le concours triennal tenue en la capitale provinciale du Shandong, Jinan 濟南. Il finira, à 35 ans, par acheter un titre d'étudiant du Collège des Fils de l'État (*Guozijian* 國子監), mais, dès 30 ans, aura préféré opter pour une vie de retraite en sa propriété, la « Chaumière du Nuage solitaire », Guyun caotang 孤雲草堂, située à Shimen shan 石門山, à une cinquantaine de *li* de Qufu. Il y restera jusqu'en 1682, accomplissant un travail de lettré classique occupé à éditer des ouvrages – en l'occurrence liés à la tradition de son illustre famille, telle la compilation du *jiapu* 家譜 (registre généalogique) familial, ou la monographie locale de Queli (*Queli zhi* 闕志, du nom du canton de naissance de Confucius; 1^{re} édition sous Chenghua 成化, 1465-1487, éd. révisée en 1697). Il s'adonnera également à son goût pour la reconstitution des rituels, ainsi que pour la musique, reconstruisant des instruments anciens et instruisant dans ces deux domaines quelque sept cents descendants de familles de vieille souche de la région de Qufu. C'est aussi au cours de cette retraite studieuse qu'il commence à recueillir, auprès de témoins de l'époque, des informations sur les Nan Ming et la transition dynastique (cf. « *Taohua shan xiaoyin* » 桃花扇小引, étudié concomitamment).

En 1684, l'empereur Kangxi 康熙 (Shengzu 聖祖, Aisin Gioro Xuanye 愛新覺羅玄燁, 1654-1722, r. 1661-1722), de retour d'un voyage d'inspection dans le Sud, s'arrête à Qufu. Kong Shangren est prié de lui donner une leçon sur les Classiques : il conférera ainsi, le 23 décembre 1684, sur le *Daxue* 大學, faisant visiter le temple de Confucius à son illustre auditeur. En reconnaissance, il est nommé docteur de l'Académie impériale (*Guozijian boshi* 國子監博士), et entre ainsi dans la carrière officielle, dès le début de 1685, à Pékin. À côté de ses enseignements sur les Classiques au *Guozijian*, il est nommé plusieurs années assistant d'un administrateur chargé de l'aménagement du Huanghe (Sun Zaifeng 孫在豐, *zi* Qizhan 岐瞻, 1644-1689), ce qui lui permet de voyager dans diverses régions et de faire, outre d'utiles rencontres, pour la première fois la connaissance du Jiangnan, cadre du futur *Taohua shan*. Il laissera des témoignages vivants des détails de sa vie officielle, ainsi que des notations sur les conditions de vie des populations. De retour à la capitale en 1689, il y restera dix ans. Ce seront d'abord cinq ans au *Guozijian*, puis des postes de ministère :

2. Sur laquelle voir p. ex. Yuan Shishuo 袁世碩, *Kong Shangren nianpu (Fu Jiaoyou kao)* 孔尚任年譜 (附交遊考), Jinan, Shandong renmin chubanshe, 1962; Richard E. Strassberg, *The World of K'ung Shang-Jen: A Man of Letters in Early Ch'ing China*, New York, Columbia University Press, 1983 (Studies in Oriental culture).

secrétaire au ministère des Finances (*Hubu zhushi* 戶部主事), en 1695, et en 1700 directeur adjoint pour la branche du Guangdong du ministère des Finances (*Hubu Guangdong si yuanwailang* 戶部廣東司員外郎), poste ultime obtenu peu de temps avant sa brutale destitution.

C'est durant ce séjour qu'il se met à s'intéresser au théâtre. En 1691, il fait l'acquisition d'un instrument de musique d'époque Tang, un *xiao hulei* 小忽雷 (littéralement « petit tonitruant »), petit luth à deux cordes, également nommé pour cette raison *erxian pipa* 二弦琵琶, d'origine barbare, qui semble avoir été populaire sous les Tang avant de disparaître. Son goût pour les instruments de musique se retrouvera en 1692, dans un éloge d'un autre instrument de musique dont il a fait l'acquisition : une flûte barbare Qiang, *Qiangdi* 羌笛, d'époque Han. En 1694 le *xiao hulei* devient le thème, et le titre, d'une pièce qu'il compose avec Gu Cai 顧彩 (*zi* Tianshi 天石, *hao* Menghe jushi 夢鶴居士, dates inconnues), un connaisseur chevronné du *Kunqu* qui lui prête main forte pour les parties chantées. Le récit, dû à Kong, relate la fidélité amoureuse de Liang Houben 梁厚本 et Zheng Yingying 鄭盈盈, une histoire inspirée par le *Pipa ji* 琵琶記 de Gao Ming 高明 (1305-1359), et développé à partir d'un *chuanqi* inclus dans la compilation encyclopédique du *Taiping guangji* 太平廣記 (fin x^e siècle)³.

Pendant ces années, Kong Shangren est toujours en grâce à la cour. En 1693 il accompagne l'un des princes, fils de Kangxi, à Qufu, inaugurer en sa compagnie le Temple de Confucius fraîchement reconstruit. Puis à l'été 1699, c'est l'achèvement du *Taohua shan*, sur lequel il a travaillé des années, et qu'il a, dit-il, remanié trois fois. À l'automne, l'empereur Kangxi lui dépêche un eunuque pour en demander une copie. La pièce sera jouée à Pékin au tout début de 1700, et son succès ira vite croissant. Puis tout à coup, la même année, Kong est démis de ses fonctions. Nous ne saurons jamais clairement la raison de cette disgrâce. Il n'existe pas de document connu de la main Kong qui en expliquerait les raisons. Aurait-il été victime de diffamation ? La pièce trahissait-elle par trop une nostalgie du temps des Ming ? Il n'y a pas davantage de document du côté de l'administration, peut-être parce, même si l'œuvre l'avait indisposé, Kangxi ne pouvait pas non plus laisser attaquer publiquement le chef du clan Kong au moment où il ralliait les élites lettrées. Pour Yuan Shishuo, dont la biographie annalistique fait toujours autorité, cette disgrâce fut causée sans doute possible par la parution du *Taohua shan*. Il en veut notamment pour preuve le témoignage de Tian Shunnian 田舜年 (1639-1706), poète, administrateur en zone tribale, lui-même d'ethnie Tujia 土家 de l'Ouest-Hubei, un homme connu de Kong Shangren⁴, qui a laissé un poème où il fait explicitement allusion à la diffamation : « Triste destin que celui de qui dut subir la haine pour ses écrits, Homme de qualité victime muette des calomnies » 命薄忍遭文字憎, 緘口金人受誹謗⁵. Ce sujet reste cependant encore discuté de nos jours, notamment à cause d'incertitudes entourant la date de sa mise à pied⁶.

3. Voir Judith T. Zeitlin, « The Cultural Biography of a Musical Instrument: Little Hulei as Sounding Object, Antique, Prop, and Relic », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 69, 2 (2009), p. 395-411.

4. Voir « Taohua shan benmo » 桃花扇本末 ; voir plus loin, sous-section « Les premières représentations et la réception de *L'Éventail aux fleurs de pêcher* ».

5. Yuan Shishuo, *Kong Shangren nianpu* (*Fu Jiaoyou kao*), p. 71-72.

6. Voir par exemple Liu Shijie 刘世杰 et Zhang Bingyi 张炳义, « Kong Shangren baguan shijian kao » 孔尚任罢官时间考, *Tianzhong xuekan* 天中学刊, vol. 16, 3 (2001), p. 66-70. Li Jiping 李季平, *Kong Shangren yu Taohua shan* 孔尚任与桃花扇, Jinan, Qi Lu shushe, 2002, 118 p.

Suite à sa destitution, Kong Shangren restera encore deux ans à Pékin, peut-être pour tenter de retrouver une position. Il retourne à Qufu au tout début de 1703, et est reçu avec honneur par sa famille pour la carrière officielle malgré tout remarquable qu'il a connue à la capitale⁷. Au cours des quinze années qui lui restent à vivre, il voyagera beaucoup : dans le Sud, en particulier au Huguang, allant jusqu'à Wuchang 武昌, mais aussi au Shandong, au mont Taishan ou en faisant de longs séjours dans sa propriété de Shimenshan. Kong Shangren meurt chez lui, à Qufu, le 16 février 1618.

La première édition imprimée de la pièce paraîtra en 1708, après avoir circulé depuis 1699 sous forme de copies manuscrites. Cette édition est financée pour la somme non négligeable de 50 onces d'argent, par un certain Tong Hong 佟鉉 (*zi* Zhecun 蔗村), poète, ancien étudiant du Collège impérial issu d'une famille fortunée de Tianjin 天津, qui s'enthousiasme pour la pièce. Nous avons lu en séance le « *Taohua shan xiaozhi* » 桃花扇小識, daté de mars-avril 1708, qui a accompagné cette parution. L'œuvre de Kong Shangren ne se limite pas à la pièce qui a fait sa célébrité, loin s'en faut : elle comporte pas moins de 19 titres, dont la plupart nous sont parvenus, et parmi lesquels on peut citer *Chushan yishu ji* 出山異述紀, notes de son séjour à Shimenshan avant le séjour pékinois, ou *Xiangjin bu* 享金簿, catalogue de collections d'objets d'art. On peut ajouter, dans le domaine de la production poétique, les deux recueils produits conjointement avec Liu Tingji 劉廷璣 (*ca* 1564-?), officier militaire membre des bannières Han, grand poète, et datant des dix années passées à Pékin : *Antang gao* 岸堂稿 et *Changliu ji* 長留集.

Les premières représentations et la réception de *L'Éventail aux fleurs de pêcher*

La question des premières représentations et de la réception de *L'Éventail aux fleurs de pêcher* a été étudiée en parallèle avec la lecture et la traduction de la préface technique « *Taohua shan benmo* » 桃花扇本末 (« Tenants et aboutissants de *L'Éventail aux fleurs de pêcher* »), l'un des éléments autobiographiques de Kong Shangren dans lequel celui-ci fait le point sur l'état de la diffusion de sa pièce au moment où elle est imprimée pour la première fois en 1708. Ce texte, constitué d'une douzaine de paragraphes, réunit nombre d'informations de première main, de grand intérêt, sur les premières représentations de la pièce. Il nous donne un point de vue remarquable sur la manière dont une pièce se diffusait, comment elle était donnée dans des cercles essentiellement privés, avec des mises en scènes confiées à des *jiaban* 家班, des « troupes familiales ». Il montre comment la réputation d'auteur était inséparable de toute une vie de réseaux sociaux de lettrés. Il laisse aussi transparaître la manière dont le *Taohua shan* a trouvé un large écho dans la sensibilité des lettrés de l'époque aux questions dont cette pièce traite, et dans la nostalgie qui est la leur pour la dynastie disparue. Notre lecture s'est accompagnée de la référence à des articles récents⁸.

7. Voir Richard E. Strassberg, *The World of K'ung Shang-Jen*, p. 280-281.

8. P. ex. Wang Yanan 王亚楠, « Kangxi Yongzheng nianjian *Taohua shan* yanchang yu jieshou chuyi » 康熙、雍正年间《桃花扇》演唱与接受刍议 (On the Performance and Acceptance of *Peach Blossom Fan* during the Reign of the Emperor Kangxi and Yongzheng), *Chengdu daxue xuebao* (Shehui kexue ban) 成都大学学报 (社会科学版), vol. 167, 5 (2016), p. 25-31. Chen Shiguo 陈仕国, *Taohua shan jieshou shi yanjiu* 桃花扇接受史研究 (On the receipt history of the *Peach blossom fan*), Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2016, 416 p.

Dès qu'elle est achevée, en juillet 1699, la pièce devient célèbre dans Pékin, et même à la cour puisque Kangxi fait envoyer un eunuque auprès de Kong pour en exiger une copie. Jin Zhi 金埴 (1663-1740), dans son recueil de notes littéraires, *Buxiadaï bian* 不下帶編 (Notes sans desserrer sa ceinture), évoque cette subite célébrité dans un poème dédié (« *Taohua shan tici* » 桃花扇題辭) où il indique que dès sa rédaction, *L'Éventail* égale en célébrité le *Changsheng dian* 長生殿 (Le Palais de la vie éternelle) de Hong Sheng 洪昇 (1645-1704). Le critique moderne Wu Mei 吳梅 (1884-1939), dans *Guqu chentan* 顧曲麈談 (Propos sans réelle importance d'un observateur de la scène), cite Kangxi exprimant sa haute appréciation pour le *Taohua shan*, et allant jusqu'à se désoler pour le sort malheureux de Hongguang 弘光 et à « en perdre le goût du vin ». Son témoignage est intéressant en ce qu'il indique incidemment que, si tant est que Kong Shangren se soit vu démis de ses fonctions pour avoir mécontenté l'empereur, celui-ci n'en appréciait pas moins sa pièce. Nous n'avons pas cependant de témoignage selon lequel la pièce aurait été montée à la cour.

La première représentation a lieu lors de la fête de la première pleine lune (Yuanxiaojie 元宵節) de Kangxi 39, soit le 5 mars 1700. Hong Tianguai 洪天桂 (ca 1674-1718), dans son recueil *Zhisongtang shichao* 知松堂詩鈔 (Poèmes en manuscrits de la Salle où l'on connaît les pins), évoque le banquet à l'occasion duquel la pièce est jouée pour la première fois. Ceci est corroboré par Kong Shangren dans le « Benmo ». On n'a eu besoin que de deux semaines pour monter la pièce, grâce au financement de Li Munan 李木柎 [楠] (*hao Mu'an* 木庵, 1647-1704), vice-ministre des Finances (*Hubu shilang* 戶部侍郎) et supérieur hiérarchique de Kong au ministère. Elle est jouée par la troupe du Boisseau d'Or, Jindou ban 金斗班, troupe privée (*jiaban*) de Li Tianfu 李天馥 (*zi Xiangbei* 湘北, 1635-1699), ministre des Fonctionnaires (*Libu shangshu* 吏部尚書) et académicien du Palais Wuying (*Wuyingdian daxueshi* 武英殿大學士). La deuxième représentation est organisée par les soins de Li Nan à la 4^e lune de Kangxi 39 (19 mai-16 juin 1700), dans sa résidence. La troisième est donnée sous les auspices de Li Wei 李蔚 (*hao Tanyuan* 坦園, 1625-1684), précepteur impérial, ministre des Finances, et Académicien du Palais de la Préservation de l'harmonie (*Baohedian daxueshi* 保和殿大學士), en sa résidence secondaire du Jardin du Repos solitaire, Duji yuan 獨寄園, au sud-ouest de Pékin. La représentation a été grandiose, et nécessita la réunion de deux troupes. Liu Zhongzhu 劉中柱 (*zi Dilan* 砥瀾, *hao Yufeng* 劉雨峰, 1641-?), recteur des études au Guozijian (*Guozijian jiju* 國子監祭酒), directeur de bureau au ministère des Finances (*Hubu langzhong* 戶部郎中), et ami de Kong Shangren, évoque, dans un poème de 1701, la représentation et fait allusion aux instruments employés. On déduit des détails cités que la pièce était jouée en *Kunqiang* 昆腔 – dans le style du *Kunqu* 昆曲 (sur lequel voir plus bas).

La pièce devient la coqueluche du moment, et ne reste pas confinée à la capitale. La première représentation en province a lieu à Rongmei 容美 (Huguang, auj. ouest Hubei). Pour inattendue qu'elle soit en cette zone située en plein territoire Miao 苗, cette représentation correspond à un voyage fait par l'ami Gu Cai (le coauteur du *Xiao hulei*), porteur d'une lettre de Kong à destination de Tian Shunnian (déjà évoqué), poète d'ethnie Tujia 土家 et administrateur en zone tribale. Gu Cai en a gardé le souvenir dans un poème sur le sujet, intitulé « En regardant la pièce nouvelle de *L'Éventail aux fleurs de pêcheurs* du directeur adjoint au ministère des Kong Dongtang

interprétée par des actrices, alors alors qu'hôte à un banquet donné à Rongyang » (Ke Rongyang xishang guan nüyou yan Kong Dongtang hubu *Taohua shan xinju* » 客容陽席上觀女優演孔東塘戶部桃花扇新劇, dans Gu Cai, *Wangshenzhai shiji* 往深齋詩集 [Recueil de poèmes de la Retraite où l'on va vers les profondeurs], j. 8). La représentation suivante a lieu à Zhengding 正定, au nord de l'actuelle Shijiazhuang 石家莊 (Hebei). Elle est donnée par le même recteur Liu Zhongzhu qui avait laissé une évocation de la troisième, grandiose, représentation de Pékin, et qui est alors préfet de Zhending. Kong Shangren y passe, en route pour le mont du Nord, le Hengshan 北嶽恆山, et la pièce est donnée à la neuvième lune, c'est-à-dire au début du mois de novembre, à l'occasion de son anniversaire. La représentation dure deux jours. Liu Xinxue 劉心學, grand-père de Liu Zhongzhu, avait été ci-devant sympathisant du parti Donglin, et la famille était typique de ces *yimin* 遺民, littéralement les « rescapés », ces gens qui entretenaient le souvenir et la nostalgie de la dynastie disparue.

Plusieurs représentations ont lieu dès 1702 dans le Jiangsu. La cheville ouvrière de ces représentations est Song Luo 宋瑩 (1634-1713), originaire de Shangqiu 商邱, Henan, haut fonctionnaire, coordinateur provincial (*xunfu* 巡撫) pour plusieurs provinces, dont le Jiangsu à partir de 1692 (en poste à Suzhou), et promu ministre des Fonctionnaires (*Libu shangshu* 吏部尚書) en 1704. Si Song Luo était tellement passionné par la pièce, au point, manifestement, de la diffuser sans cesse au sein de sa famille et de son milieu, c'est qu'il était un compatriote du Hou Fangyu 侯方域 (1618-1655) historique (et prototype du héros central de *L'Éventail*), son aîné de 16 ans, comme lui originaire de Shangqiu, et qu'ils avaient été amis intimes. D'après les témoignages de Wu Chenyan 吳陳琰 (ca 1661-?), chaque fois qu'il donnait des banquets, Song Luo faisait donner cette pièce, entretenant un souvenir nostalgique des Ming. Dans son recueil *Xipo leigao* 西陂類稿 (Manuscrits classés de la colline de l'Ouest), Song Luo a laissé six poèmes d'éloge sur le *Taohua shan*. Ils témoignent de ce que dès 1702 la pièce était jouée de façon répétée, en entier ou en extraits. Les poèmes, dont nous avons lu plusieurs en séance, sont très personnels, et chantent, avec une forte qualité émotionnelle, aussi bien la dimension historique de l'histoire que ses aspects les plus romancés, y compris les amours de Hou Fangyu et de Li Xiangjun. Bien qu'il eût connu le Hou Fangyu réel (sur le sujet voir *infra*, section sur les éléments biographiques de Hou Fangyu), Song Luo ne voyait manifestement aucun inconvénient à ce que sa représentation sur les planches fût aussi romancée : cela ne servait que mieux la mémoire de cet ami auquel il restait si attaché.

Les poèmes en éloge à la pièce se multiplient d'ailleurs chez divers auteurs au fur et à mesure qu'elle se répand et captive dans des cercles de plus en plus larges. Gong Hongli 宮鴻歷 (1656-1718), laisse six poèmes sur le *Taohua shan* dans son recueil *Shutang shi* 恕堂詩 (Poèmes de la Salle de l'indulgence). Cinq nous en sont parvenus, dont le dernier comporte un détail (usage du terme *Wu nong* 吳農, « les je du pays de Wu ») montrant que la pièce est chantée en *Kunqiang*. Wang Tingcan 王廷燦 (*hao* Sizhai 似齋, 1652-1720), sous-préfet sur l'île de Chongming 崇明 entre 1709 et 1719, évoque, dans des poèmes inclus dans son *Sizhai shi cun* 似齋詩存 (Poèmes sauvegardés du Cabinet Privé), les banquets donnés par Song Luo dans sa résidence officielle qui sont l'occasion de représentations du *Taohua shan*. Il donne lui aussi

des détails musicaux révélant l'usage du *Kunqu*, et témoigne, lui qui évolue dans un milieu de lettrés riche de nombreuses relations, de la signification prise par la pièce comme signe de ralliement de toute une classe cultivée.

Gu Sili 顧嗣立 (1665-1724), dans deux recueils de poèmes, *XiUCAOTANG shiji* 秀草堂詩集 (Recueil de poèmes de la Salle des Plantes florissantes), et *Wuyuxuan ji* 梧語軒集 (Recueil du Kiosque des Paroles dans les platanes), évoque lui aussi le *Taohua shan* dans plusieurs poèmes écrits entre 1702 et 1704. Il évoque notamment une représentation donnée fin Kangxi 42, soit le 20 janvier 1704, où sont présents un fils et un petit-fils de Song Luo. Il donne la liste des convives, dont l'âge va de 16 à 74 ans, c'est-à-dire occupant des positions générationnelles très différentes par rapport aux événements rapportés dans l'œuvre, mais unis à des titres divers dans le souvenir des temps évoqués.

Nous sommes également informés d'une autre représentation de la pièce en 1702 à Yangzhou 揚州, grâce à une correspondance entre Kong Shangren et son ami Zhang Chao 張潮 (1650-?), qui éditera cette correspondance et dont le rôle sera essentiel dans la conservation de la mémoire de de Kong, puisqu'il sera l'éditeur à titre posthume de plusieurs de ses ouvrages.

En conclusion, l'examen des témoignages relatifs aux premières représentations de la pièce est intéressant à la fois pour notre connaissance de cette œuvre en particulier, et plus généralement sur ce que son histoire nous révèle des pratiques de l'époque relatives à la diffusion du théâtre et à son rôle social. *L'Éventail* est paré d'une fonction de reconnaissance entre des gens partageant la même nostalgie des Ming, et dont Kong devient littéralement *la voix*, et une voix lyrique. La diffusion du récit opérée par la famille Song, par exemple, est étroitement liée au principal personnage de la pièce, Hou Fangyu, au souvenir duquel cette famille (qui lui est liée par des alliances, cf. *infra*), voue un véritable culte.

Shen Jing donne, dans sa description du rôle social du théâtre de l'époque, beaucoup de notations qui s'appliquent parfaitement au cas du *Taohua shan* à sa naissance⁹ – et ceci avant même que la pièce ne soit donnée à l'imprimeur. Ce qui intéresse dans le théâtre lettré, c'est moins la mise en scène que le contenu thématique, et le genre *chuanqi* est en lui-même une référence à la culture des Ming. Ce genre particulier possède une fonction nostalgique, celle de lettrés de grand raffinement, un raffinement d'autrefois. Le progressif effacement des souvenirs de l'époque ira de pair avec la quasi-disparition après Kangxi du *chuanqi* lui-même, remplacé par d'autres types dramatiques. Ce genre est aussi un liant dans des réseaux sociaux. Ses représentations ont une fonction de ralliement.

The biographies of the *chuanqi* playwrights and critics show that it was a small circle in which literati shared background and aspirations. The biographical materials [...] show that the literati *chuanqi* dramatists were involved in a small network concentrated in the Su-Wu region during the late Ming. [...] *Chuanqi* drama provided cultural space for literati to exercise their creative agency and socialize with scholars and officials even when their public pursuits were interrupted (*ibid.*).

9. Shen Jing, *Playwrights and Literary Games in Seventeenth-Century China: Plays by Tang Xianzu, Mei Dingzuo, Wu Bing, Li Yu, and Kong Shangren*, Lanham, Lexington Books, 2010, p. 20-37.

Nous constatons du même coup qu'il n'est jamais question de représentation commerciale. Les troupes sont soit privées (*jiaban* 家班), soit professionnelles, mais toujours payées pour jouer dans un cercle qui, lui, est privé. La vogue du style de Kunshan (*Kunqu* 昆曲), permettait aux artistes professionnels qui pratiquaient ce genre de demander des prix particulièrement élevés. Mais la tradition du *chuanqi*, surtout à partir du XVII^e siècle et en raison de son lien devenu organique avec le *Kunqu*, repose de façon essentielle sur l'utilisation des troupes privées. Ces dernières sont pour l'essentiel constituées de jeunes femmes (avec parfois de jeunes garçons), d'une part parce que la voix féminine correspondait bien aux caractéristiques musicales du genre, et d'autre part parce qu'il n'était pas possible de recourir à des acteurs masculins dans le cercle familial, en présence des femmes de la maison. Si promiscuité sexuelle il y avait, il s'agissait plutôt de celle dont les maîtres de maison ne se privaient pas avec leurs actrices¹⁰...

Le genre chuanqi 傳奇 et ses caractéristiques – Le siècle du Kunqu 昆曲

Ces éléments d'histoire du théâtre nous ont ensuite amenés à nous pencher sur la question du genre dans lequel est écrit *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, soit le genre *chuanqi*, chanté dans le style du *Kunqu*. Nous avons fait un tour d'horizon aussi complet que possible sur les caractéristiques du genre, du livret, de la composition des arias, du jeu scénique, et plus généralement replacé le genre dans le contexte plus général de l'évolution du théâtre de la fin des Ming jusque vers le milieu des Qing¹¹.

Comme le *xiwen* 戲文, ou théâtre du Sud (*Nanxi* 南戲), dont il est issu, ou le théâtre varié (*zaju* 雜劇) ayant prévalu au Nord depuis les Yuan, le *chuanqi* fait partie des genres théâtraux reposant sur des arias puisées dans un répertoire déterminé, et organisées en suites chantées. Ce type de théâtre chanté est communément désigné sous le terme de système du *qupai* 曲牌 (« à schéma de chansons » ; « labeled melodies », « melodic models », « titled tunes »...), c'est-à-dire marqués par l'usage de mélodies, arias en langue vernaculaire ou semi-classique (*qu* 曲), imposant, pour chacune d'elle, un schème prosodique particulier (*pai* 牌). Ces mélodies forment un vaste répertoire, et sont réparties selon les modes musicaux en usage (*gongdiao* 宮調, au nombre de 14 théoriques, 9 utilisés en réalité). Alors que le *zaju*, genre majeur des Yuan, est en perte de vitesse après la première moitié des Ming, on voit les genres du Sud monter en puissance, avec des livrets appelés « transmissions d'étrangetés », *chuanqi* 傳奇 (nom qui sous les Tang désignait des courts romans ou nouvelles), depuis le milieu du XVI^e siècle. Ce type de livret devient dominant, en raison de sa plus grande souplesse, de sa plus grande adaptabilité à des intrigues complexes par comparaison avec les *zaju*, et de sa capacité à intégrer beaucoup de personnages. Il se prête à des interprétations dans une grande diversité de formes régionales et parlées

10. Voir par exemple Grant Guangren Shen, *Elite theatre in Ming China, 1368-1644*, New York, Londres, Routledge Curzon, 2005, p. 25-26.

11. Sur le sujet, voir Tan Ye, *Historical dictionary of Chinese theater*, Lanham (MD), Scarecrow Press, 2008 (Historical dictionaries of literature and the arts, 27); Colin Mackerras (éd.), *Chinese theater: from its origins to the present day*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1983; Jacques Pimpaneau, *Promenade au jardin des poiriers. L'opéra chinois classique*, Paris, Musée Kwok On, 1983; Roger Darrobers, *Le théâtre chinois*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

régionaux – une soixantaine de formes vers la fin des Ming. De ces formes multiples, quatre *qiang* 腔, familles régionales, se détachent, qui deviennent les « Quatre styles musicaux majeurs des Ming » (*Mingdai sida shengqiang* 明代四大聲腔) : le style de Kunshan 崑山腔 (Jiangsu, avec les car. 崑 et 昆 souvent interchangeables); le style de Haiyan 海鹽腔 (au Zhejiang); le style de Yuyao 余姚腔 (également au Zhejiang); le style de Yiyang 弋陽腔 (Jiangxi). Les ères Jiajing 嘉靖 (1521-1567) et Wanli 萬曆 (1572-1620) voient l'émergence de pas moins de onze nouveaux styles de chant, mais c'est le style de Kunshan, le *Kunqu* 崑曲 (*alias Kunju* 崑劇), qui s'impose et devient prépondérant au point d'éclipser largement les autres. Il devient le genre le plus en faveur des milieux lettrés, et atteindra à un degré de raffinement tel qu'il restera le plus genre classique toutes époques confondues.

Le *Kunqu* aurait été d'abord élaboré par un musicien de Taicang xian 太倉縣 (Jiangsu), Wei Liangfu 魏良甫, entre 1531 et 1541, à partir d'un style de chant non théâtral, le *Kunqiang* 昆腔, développé dans la région de Kunshan depuis les Yuan. Il en fait une musique de scène. Le grand dramaturge Liang Chenyu 梁辰魚 (1521-1594) donne au genre ses lettres de noblesse, avec le *Huansha ji* 浣紗記 (La Laveuse de soie, sur le destin de Xi Shi 西施 et du ministre Fan Li 范蠡 au temps des guerres entre Wu 吳 et Yue 越 à la fin des Printemps et Automnes, ~ VI^e – ~ V^e s.). L'attraction du *Kunqu*, aux qualités musicales enchanteresses, devient irrésistible. Tous les lettrés en vue qui veulent atteindre à une gloire nationale se mettent à écrire des livrets dans le genre *chuanqi* pour la scène du style *Kunqu*, au point que les deux termes finissent par se confondre et à devenir interchangeables. Il est important de se rappeler qu'à partir des Ming, la production poétique, y compris dans les milieux lettrés les plus huppés, va désormais se loger largement dans le théâtre. C'est un genre noble, hautement valorisé, et le *Kunqu* / *chuanqi* est central dans cette ascension. Si les romanciers préfèrent souvent l'anonymat, on écrit du théâtre sous son vrai nom – même quand on porte le patronyme de Confucius. Le théâtre est l'un des rares genres de récits d'imagination auxquelles s'adonnent les femmes, et là aussi sans pseudonyme. De plus, après la chute des Ming, le *Kunqu* symbolise la grande culture lettrée du Jiangnan en partie évanouie. On considère qu'il y a un « siècle du *Kunqu* », qui va de l'ère Tianqi 天啓 à la fin de l'ère Kangxi 康熙, soit de 1621 à 1722 environ.

Les caractéristiques musicales du *Kunqu* en font le plus raffiné musicalement des genres lyriques de l'époque. L'orchestre produit une musique très mélodieuse, parfois langoureuse, par comparaison avec celle du *zaju* : usage des flûtes (*kundi* 崑笛), des orgues à bouche (*sheng* 笙), du banjo à trois cordes et fût tendu d'une peau de serpent (*saxian* 三弦), du luth piriforme (*pipa* 琵琶), des percussions légères, avec petits gongs, tambourins, blocs de bois. Les voix entretiennent un son nasal, de poitrine, avec utilisation du fausset pour les chanteurs masculins. Comme dans tous les genres reposant sur des suites de *qu*, les livrets comportent obligatoirement les indication des noms d'airs (*qupai*), quoiqu'on n'indique plus systématiquement les noms des modes (*gongdiao* 宮調), comme à l'époque du *zaju*. Les connaisseurs savent à quel mode une mélodie appartient. La gamme est heptatonique, les airs sont nombreux, environ 600 répartis en neuf modes musicaux, et il y a abondance de nouvelles compositions. Les successions d'airs obéissent à des règles strictes, avec la constitution de suites mélodiques cohérentes, sachant qu'à la différence du *zaju*, le *Kunqu* autorise

l'utilisation de plusieurs modes musicaux différents dans une même scène. La complexité musicale du *Kunqu* amènera d'ailleurs à intégrer quelquefois des indications solfées (*gongchi* 工尺) dans les textes¹². La musique du *Kunqu*, diversifiée en quatre grandes variations régionales (Sud 南昆, région de Ningbo 寧波; Nord 北昆, région de Pékin; Xiang 湘昆 (Hunan), région de Chenzhou 郴州; Yong 永昆, de Yongjia 永嘉 au Zhejiang), est décrite comme particulièrement harmonieuse, supérieure en cela aux trois autres grands styles, et propre à émouvoir les cœurs (流麗悠遠, 出乎三腔之上, 聽之最足蕩人). Son caractère de synthèse inter-régionale est l'une des raisons de son succès et en fait le style classique par excellence.

Les rôles-types (*juese* 角色) du *chuanqi* peuvent varier légèrement d'un auteur à l'autre. Ils sont au nombre d'une douzaine, avec sept rôles de base. Le *chuanqi* est conforme à la pratique générale du théâtre chinois consistant à indiquer une seule fois, dans une scène donnée, à quel personnage correspond tel rôle-type, puis à ne plus indiquer les noms propres mais seulement les rôles-types. (Exemple : « Bouffon, petit chapeau, robe bleu de mer, barbe blanche, dans le rôle de Liu Jingting, monte en scène » 丑小帽, 海青, 白髯, 扮柳敬亭上.) Dans le *Taohua shan*, les rôles les plus fréquents sont : lettré (*sheng* 生); jeune lettré (*xiaosheng* 小生); rôle masculin (*mo* 末); rôle masculin secondaire (*fumo* 副末); rôle féminin (*dan* 旦); rôle féminin secondaire (*xiaodan* 小旦); comique (*jing* 淨); comique accessoire (*fujing* 副淨); bouffon (*chou* 丑); extra (*wai* 外); rôles divers (*za* 雜). Parmi les règles formelles du *chuanqi*, trois sont particulièrement marquantes par rapport à celles prévalant dans le *zaju* : le fait que tous les rôles-types peuvent chanter (alors que seuls *mo* et *dan* peuvent chanter dans le *zaju*); le fait qu'une scène peut mêler plusieurs rôles chantés (là où le *zaju* autorise un chanteur unique par acte); l'absence de limite au nombre des scènes ([*chu* 齣], alors qu'un *zaju* est construit autour de quatre suites d'arias, soit quatre actes [*zhe* 折]), permettant au *chuanqi* des intrigues aussi longues qu'élaborées et riches en personnages. Les représentations de *chuanqi* peuvent être quelquefois spectaculaires, ce qui sans doute était le cas de *L'Éventail*, et c'était aussi un genre qui se prêtait facilement à des représentations d'extraits choisis.

Les règles de composition des parties chantées était la plus grande difficulté des genres à *qupai*. L'écriture des arias, littéralement le « remplissage des [schèmes prosodiques des] chansons », *tianci* 填詞, était si centrale que le mot était synonyme d'« écrire une pièce ». Cette composition obéissait à la fois à des impératifs de contrepoint tonal (notion de *yisheng tianci* 依聲填詞) et de musicalité (*yiyue tiuanci* 依樂填詞). Les syllabes et caractères sont choisis pour remplir des cadres mélodiques fixés, avec des licences limitées, et les mélodies ne neutralisaient en rien la notion de ton : écrire du théâtre dans les genres à *qupai* apparaissait comme plus difficile encore que la composition poétique dans style « moderne » (*jintishi* 今體詩) des Tang.

12. Sur les règles et pratiques de la composition dans l'univers musical du *qu* et du *qupai*, voir le recueil d'articles Alan R. Thrasher (éd.), *Qupai in Chinese music: melodic models in form and practice*, New York, Routledge, 2016 (Routledge studies in ethnomusicology, 6), aujourd'hui l'ouvrage le plus fouillé sur le sujet dans une langue occidentale. Il comporte de nombreux exemples, schémas et extraits de partitions qui nous ont permis de donner de nombreuses illustrations concrètes en séance. Sur les points précis cités ici, voir *ibid.*, François Picard et Kar Lun Alan Lau, « Part C. Vocal *qupai* », chap. 6. « *Qupai in Kunqu*, Text-music issues ».

Une attention particulière a été accordée à la question de savoir quelle était la langue qui était chantée en *Kunqu*. On sait que le développement des genres théâtraux a toujours eu un lien avec les parlers régionaux. La langue du *Kunqu* diffère du mandarin moderne, lui-même différent du mandarin de la fin des Ming (*Mingmo guanhua* 明末官話). C'est celle de la « phonologie du Zhongzhou », *Zhongzhou yin* 中州音, alias *Zhongyuan yinyun* 中原音韻, « phonologie de la Plaine du Nord » (Henan), langue standardisée mêlant des formes archaïsantes de chinois du Nord avec des éléments du dialecte de Suzhou et de Wu 吳. La « rime / phonologie du Zhongzhou » (*Zhongzhou yun* 中州韻) en est le style d'énonciation dialectale dominant, sachant qu'il a lui-même évolué historiquement, et que, les dramaturges venant de régions différentes, les parlers locaux ont pu influencer leur composition (cf. par exemple Tang Xianzu 湯顯祖 (1550-1616), originaire du Jiangxi, ou la place tenue, dans la tradition chantée, par la variété régionale de Suzhou du *Zhongzhou yun* 蘇州中州韻)¹³.

Malgré un nom trahissant une origine régionale, le *Kunqu* est en fait devenu un genre synthétique entre les traditions du Nord et Sud (*Nan Bei hetao* 南北合套). La composition littéraire dans ce genre, classique et raffinée, oblige à maîtriser des données techniques nombreuses. Si le système du *qupai* a été un atout pour se repérer dans cette complexité, son excès de raffinement a aussi été vu comme la cause de son déclin. Ce dernier sera assez rapide, au long du XVIII^e siècle, à mesure que se développeront des systèmes différents, et à la fin de l'ère Qianlong, soit à l'orée du XIX^e siècle, on peut dire que le paysage théâtral classique se trouvera complètement transformé par rapport à la situation de 1700, année de la première représentation du *Taohua shan*. Entretemps aura pris place la grande différenciation, stimulée par les voyages dans le Sud de Qianlong, entre la « catégorie raffinée », *yabu* 雅部, et la « catégorie fleurie », *huabu* 花部, souvent appelée « jeu désordonné », *luan tan* 亂彈. La première catégorie se détachera de tout le reste, pour devenir le conservatoire du genre le plus sophistiqué, le *Kunqu*. Dans la deuxième viendront se ranger tous les autres styles de théâtres chantés, tels le *Yiyang qiang* 弋陽腔 (de Yiyang au Jiangxi), le *liuzi xi* 柳子戲 (Shandong), le *bangzi qiang* 梆子腔, l'opéra à claquettes qu'on retrouvera sous d'innombrables diversifications régionales, tel le *Qinqiang* 秦腔 du Shaanxi, le *Hanju* 漢劇 du Hubei, et le *pihuang qiang* 皮黃腔, avec ses influences de l'Anhui (*Huiju* 徽劇), à l'origine du *Jingqiang* 京腔, de la capitale, l'ancêtre de l'opéra de Pékin appelé à devenir le nouveau classicisme. Les variétés du *luan tan* sont presque infinies. La vigueur des nouveaux genres concurrençant le *Kunqu* fera parler d'une « bataille des fleurs et du raffinement » (*huaya zhi zheng* 花雅之爭), bataille finalement perdue par le *yabu* face à la vigueur des *luan tan*. La sophistication musicale, l'abondance des airs, ne permettra plus aux mélodies des systèmes à *qupai* d'avoir le temps de devenir populaires et de s'imposer. On finira par préférer les nouveaux styles, moins élaborés musicalement mais plus propres à soutenir les éléments spectaculaires demandés par le public. Le *Kunqu* se figera pour toujours, dans la forme où il est encore enseigné et pratiqué actuellement, comme performance historique représentant le sommet indépassé de l'histoire de l'art théâtral chinois.

13. Exemple de reconstitution de mandarin de la fin des Ming : lecture du Prologue du *Taohua shan* : <https://www.youtube.com/watch?v=hV5J6wbH6eY>. Voir François Picard et Kar Lun Alan Lau, *ibid.*, section « Musical-linguistic considerations ».

Le cadre historique : Hongguang et les autres règnes des Ming du Sud

L'Éventail aux fleurs de pêcheurs n'est pas seulement une des grandes pièces du répertoire classique. C'est aussi un récit historique, située dans ce moment charnière de la transition dynastique, et plus particulièrement dans le contexte de l'effondrement des Ming et de leur longue agonie sous la forme de la dynastie-croupion dite des « Ming du Sud » (Nan Ming 南明). C'est du reste le plus souvent pour cette raison que l'œuvre est étudiée, plus encore que pour ses qualités littéraires déjà exceptionnelles. Sans une étude approfondie du contexte, la pièce est incompréhensible. Elle doit être considérée comme un roman historique à part entière, doté d'un point de vue défini et d'un jugement sur l'histoire.

La période des Ming du Sud reste très négligée dans la plupart des études historiques sur le xvii^e siècle chinois, au profit de la conquête des Qing, effaçant quelque peu la réalité de leur longue et difficile installation sur l'ensemble du territoire – une installation qui prit presque vingt ans. Elle est presque totalement absente des enseignements sur l'histoire de la période, et nos conférences ont permis de réparer ce moment pourtant crucial. Nous l'avons fait en nous reposant notamment sur les travaux de Lynn Struve, la grande spécialiste américaine de la période¹⁴.

Même s'il est vrai que la dynastie mandchoue des Qing prend Pékin et s'installe en Chine à partir de 1644, il est faux de dire que les Ming prennent fin cette année-là : les Ming ne s'éteignent définitivement qu'en 1662. La légitimité des Qing est contestée pendant toute cette période de transition, et dire qu'elle a été admise dès 1644 est une reconstruction *a posteriori*.

Si l'on excepte le bref intermède (à peine un mois) de l'empereur Shaowu 紹武 (Zhu Yuyue 朱聿鐫, 1605-1647, r. décembre 1646), les Nan Ming consistent en trois règnes : Hongguang 弘光 (Zhu Yousong 朱由崧, 1607-1646, prince Fu 福王, r. 1644-1645); Longwu 隆武 (Zhu Yujian 朱聿鍵, 1602-1646, prince Tang 唐王, r. 1645-1646); Yongli 永曆 (Zhu Youlang 朱由榔, 1623-1662, prince Gui 桂王, r. 1646-1662). Il faut leur ajouter le quasi-règne du prince Lu 魯王, le « régent Lu », Lu jianguo 魯監國 (Zhu Yihai 朱以海, 1618-1662, r. 1645).

De ces règnes, seul celui de Hongguang est signifiant pour *L'Éventail au fleurs de pêcher*, puisque la plus grande partie de l'histoire se déroule sous cet empereur, dont la capitale est située à Nanjing 南京 (Nankin). Nous avons toutefois examiné l'ensemble de la période des Ming du Sud jusqu'à leur terme, puisqu'une génération sépare cette fin de la rédaction de la pièce par Kong Shangren, et qu'il est utile de comprendre les circonstances de l'effondrement final des Ming et de la victoire du

14. Voir Lynn A. Struve, *The Southern Ming, 1644-1662*, New Haven, Londres, Yale University press, 1984; Lynn A. Struve (éd.), *Voices from the Ming-Qing Cataclysm: China in Tigers' Jaws*, New Haven, Yale University Press, 1993; Lynn A. Struve, « The Southern Ming, 1644-1662 », dans Denis Crispin Twitchett et John King Fairbank (éd.), *The Cambridge History of China*, vol. 7. *The Ming Dynasty, 1368-1644, Part I*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1998, chap. 11, p. 641-725. Voir également Frederick W. Mote, *Imperial China, 900-1800*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1999, p. 824-840; Denis Crispin Twitchett et John King Fairbank (éd.), *The Cambridge History of China*, vol. 8. *The Ming Dynasty, 1368-1644, Part II*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1998; Frederic E. Wakeman, *The Great Enterprise: The Manchu Reconstruction of Imperial Order in Seventeenth-Century China*, 2 vol., Berkeley, University of California Press, 1985.

régime mandchou. La dernière scène de la pièce est datée de 1648, alors que dans le Sud le prince Gui continue d'être sur le trône¹⁵.

La chute de Pékin sous les coup des révoltés menés par Li Zicheng 李自成 (*alias* le prince Déferlant, Chuang wang 闖王, 1606-1645) et le suicide de l'empereur Chongzhen 崇禎 (Zhu Youjian 朱由檢, 1611-1644, r. 1627-1644) le 25 avril 1644, laisse la Chine divisée en quatre zones d'influence : l'éphémère « dynastie Shun 順 », instaurée par Li Zicheng au moment même où il fuit Pékin pour gagner le Shaanxi à la suite de sa défaite à Shanhai guan 山海關 devant Wu Sangui 吳三桂 (1612-1678); la dynastie dite « du Grand Ouest », Daxi wangchao 大西王朝, de l'autre grand seigneur de guerre de la fin des Ming, Zhang Xianzhong 張獻忠 (1606-1647), basée sur le Sichuan; les Mandchous et leur dynastie Qing 清 dans le Nord-Est; les légitimistes Ming au sud de la Huai 淮河. Ces derniers se regroupent rapidement autour de Nankin, lieu de ralliement naturel puisque la Capitale du Sud n'avait jamais cessé d'être, depuis sa fondation, la capitale secondaire de l'empire, et qu'elle était le siège d'une administration de niveau national. La disparition des fils de Chongzhen, en particulier du prince héritier, donc de la légitimité dynastique, pose aussitôt la question de savoir qui placer sur le trône. La solution va réveiller le souvenir du conflit de succession le plus mémorable de la dynastie, celui qui avait opposé l'empereur Shenzong 神宗 (Zhu Yijun 朱翊鈞, 1563-1620, r. 1572-1620, ère Wanli 萬曆, 1572-1620) à une bonne partie de la classe lettrée, et avait, au-delà d'une grave crise de confiance entre cette dernière et l'empereur, été l'une des causes majeures du factionnalisme qui devait conduire à la naissance du Parti Donglin 東林黨 (sur lequel voir plus loin). Les hommes forts du moment, aux premiers rangs desquels Ma Shiyong 馬士英 (1591-1646), commandant suprême (*zongdu*) de Fengyang 鳳陽總督 (Anhui), et Shi Kefa 史可法 (1601-1645), ministre de la Guerre, *bingbu shangshu* 兵部尚書, de la Capitale du Sud, s'opposent sur les princes qui pourraient remplir cet office. Ceux qui, comme Shi Kefa, se réclament du rigorisme moral du Parti Donglin, pencheraient pour le Prince Lu 潞王, Zhu Changfang 朱常芳 (1608-1646), petit-fils de Longqing 隆慶 (r. 1567-1572) et neveu de Wanli. Mais Ma Shiyong et ceux qui, comme son partisan Ruan Dacheng 阮大鍼 (1587-1646; voir plus loin), veulent un souverain plus malléable, font le choix du Prince Fu 福王, Zhu Yousong 朱由崧 (5 septembre 1607 – 23 mai 1646), fils aîné de Zhu Changxun 朱常洵 (1586-1641), ci-devant Prince Fu 福王, lequel n'était autre que le fils que l'empereur Wanli avait eu de sa concubine favorite Dame Zheng 鄭貴妃, et qu'il avait voulu imposer pendant des années comme prince héritier, avant d'accepter à contrecœur, sous la pression intense des lettrés du Donglin, de nommer Zhu Changluo 朱常洛 (1582-1620), l'inepte empereur Taichang 泰昌 (r. 1620), père de Tianqi 天啓 (Zhu Youjiao 朱由校, 1605-1627, r. 1620-1627) et de Chongzhen. Peu importe que Zhu Yousong ait une réputation déplorable, que Shi Kefa et dix-sept cosignataires dénoncent dans une lettre dressant la liste de ses sept principaux vices (« cupide, débauché, ivrogne, sans piété filiale, cruel envers ses subordonnés, ignorant, despotique » 貪, 淫, 酗, 酒, 不孝, 虐下, 無知, 專橫), Ma Shiyong, qui montre opportunément ses muscles avec une flotte qu'il fait défiler jusque sous les murs de Nankin, sur le Yangzijiang, a finalement gain de

15. Noter que seule la dernière scène se situe en 1648; l'avant-dernière est datée 1645.

cause : après tout Zhu Yousong, fils du troisième fils de Wanli, est, en l'absence des héritiers de Chongzhen, le premier dans l'ordre de succession des prétendants possibles au trône, et il a donc pour lui la légitimité du lignage. Par un retour ironique des choses, Wanli aura ainsi vu sa lignée favorite triompher *post-mortem*. Nommé régent (« Protecteur de l'État », *jianguo* 監國) le 6 juin 1644, Zhu Yousong est intronisé le 19 ; l'ère Hongguang 弘光 durera du 5 juin 1644 au 22 juillet 1645. Son règne prendra fin avec sa capture par les Mandchous le 15 juin 1645 ; il sera ramené à Pékin et exécuté le 23 mai 1646. Tel est le cadre temporel principal du *Taohua shan*.

Le choix de Hongguang comme empereur s'avère vite aussi désastreux que ceux qui l'ont inspiré. La clique au pouvoir aux mains de Ma Shiyong et Ruan Dacheng, sur laquelle nous disposons de nombreux témoignages et études, se révèle d'une corruption bientôt proverbiale – elle sera du reste l'un des thèmes de la pièce. Nous aurons bien des occasions de revenir, en particulier, sur Ruan Dacheng, dans son grand rôle d'âme damnée du régime. Cette corruption est structurelle, qui vient de la situation d'une dynastie qui a perdu, avec sa capitale, l'essentiel de ses leviers fiscaux. Comment faire pour financer, pour ne parler que d'elles, le coût colossal des armées réparties dans les quatre régions militaires¹⁶ disposées au Nord du Yangzjiang pour protéger Nankin ? L'expédient le plus facile est la vente des titres, qui devient massive et entraîne une cascade de nominations calamiteuses, de clientélisme, de luttes de factions et d'enjeux de pouvoirs où se perd rapidement de vue l'intérêt national. Dans le panier de scorpions qu'est devenue la Capitale du Sud, l'empereur, brièvement intéressé par les affaires de l'État, s'en détourne, et mène une vie de divertissements dispendieuse, encouragée dans ses vices par Ma, Ruan et la cour. Ce sera aussi, avec le recours aux chanteuses et actrices, l'un des thèmes de la pièce, qui peindra jusqu'au grotesque l'ineptie du prince.

Dans le tableau de l'impéritie du régime, l'aspect peut-être le plus incroyable reste son incapacité à analyser la nouvelle donne géopolitique de l'empire. Avec le recul de l'histoire, il nous paraît aller de soi que la plus grande menace qui pesait sur la dynastie réfugiée était l'empire mandchou conquérant, en train de tout balayer sur son passage. Le sentiment des gens de l'époque était pourtant tout différent. Assomés par des décennies de soulèvements populaires, leur perception du plus grand danger qui guettait la dynastie restait celle des chefs révoltés, des Li Zicheng et des Zhang Xianzhong. Non seulement la clique de Ma Shiyong, mais le milieu militaire même, représenté par Shi Kefa, a longtemps refusé de croire que c'étaient les Mandchous qui étaient désormais les vrais maîtres de la situation. Même après leur entrée en force sur le territoire, on ne croyait toujours pas à une invasion totale et durable. En dépit des évidences, on continuait à tenir ceux qui avaient chassé Li Zicheng de Pékin pour un allié potentiel et crédible, qui aideraient à débarrasser la Chine de ce qui restait d'insurgés, et de l'assentiment général, les troubles terminés, ils seraient littéralement remerciés et s'en retourneraient au-delà des passes, moyennant quelques généreuses indemnités et reconnaissance de leur puissance, mais *régionale* et limitée au Nord-Est. C'est la politique dite d'« alliance avec les barbares pour pacifier les

16. Les *Jiangbei sizhen* 江北四鎮, quatre garnisons de défense, situées sur le bassin de la Huai au nord du Yangzjiang, et commandées par Liu Zeqing 劉澤清 (?-1649 ou 1645), Gao Jie 高杰 (?-1645), Liu Liangzuo 劉良佐 (?-1645) et Huang Degong 黃得功 (?-1645).

séditieux », *lian lu ping kou* 聯虜平寇. Cette vision aberrante est illustrée par l'ambassade ridicule envoyée par la cour de Hongguang à Pékin, en août 1644, et confiée à trois seconds couteaux emmenés par Zuo Maodi 左懋第 (1601-1645). Il s'agissait entre autres de parlementer avec les Qing des conditions de leur retrait. Or non seulement les émissaires sont reçus avec le plus grand mépris, mais deux d'entre eux sont faits prisonniers, seul Chen Hongfan 陳洪範 étant autorisé à retourner à Nankin porteur de la fin de non-recevoir du prince-régent Dorgon (愛新覺羅多爾袞, 1612-1650) – Chen Hongfan qui avait entretemps retourné sa veste et s'appêtait à inciter ses compatriotes à faire de même. La moindre folie de l'entreprise ne fut pas d'informer Dorgon, qui n'attendait que ces confirmations, de la réalité de la faiblesse du régime de Hongguang, persuadant les Mandchous, encore un peu hésitants, qu'ils pouvaient sans différer attaquer le Sud et prendre Nankin. Approché par le prince, Shi Kefa rejette fièrement son offre de ralliement et, les yeux enfin dessillés sur la réalité des forces en présence, deviendra le héros d'une résistance désespérée du Jiangnan, jusqu'à sa mort à la suite de la chute de Yangzhou le 24 mai 1645 et des tristement célèbres « Dix jours de Yangzhou » où sa population est massacrée.

Ce désastre, qui préludait à l'avancée inexorable vers le sud des armées mandchoues emmenées par le prince Dodo (愛新覺羅多鐸, 1614-1649, prince Yu 豫王, frère du prince-régent Dorgon), était une conséquence de cette erreur d'appréciation historique de la situation par le régime de Nanjing, tellement perdu dans ses luttes intestines qu'il devait leur donner la priorité sur un danger national qui avait fini par le dépasser. Au printemps 1645, au lieu de renforcer les armées distribuées sur le flanc nord, il est vrai déjà minées par les rivalités, Ma Shiyong et Ruan Dacheng paniquent en apprenant que le général Zuo Liangyu 左良玉 (1599-1645), basé à Wuchang 武昌, dont l'armée affamée est au bord de la rébellion, décide de marcher sur Nankin pour châtier leur gouvernement corrompu. Ils jugent ce danger interne bien plus menaçant que l'armée mandchoue – ils sont bien placés pour savoir à quel point leur accusation de corruption est méritée... –, et donnent ordre à Shi Kefa et Huang Degong de déplacer leurs défenses vers l'ouest. Zuo Liangyu a beau mourir en chemin (29-30 avril), le mal est fait, et les Mandchous franchissent le Fleuve. La débandade de la cour, la reddition de Nankin le 8 juin 1645, les détails de la fuite et de la capture de l'empereur, de la fuite en lâches de Ma Shiyong et Ruan Dacheng, formeront un moment de choix de la pièce. Cette dernière ne dépassera pas le cadre temporel de ce moment du désastre de la perte de Nankin et de l'essentiel du Jiangnan : pour Kong Shangren, les Ming sont engloutis à ce moment-là.

La dynastie se déplace cependant vers le sud, vers le Zhejiang d'abord, âprement disputé et qui tient un an autour de Shaoxing 紹興 sous le leadership du prince-régent de Lu 魯監國 (Zhu Yihai 朱以海, 1618-1662, descendant à la neuvième génération de Zhu Tan 朱檀, 1370-1390, dixième fils de Hongwu 洪武). Dans la situation confuse qui est celle des réfugiés à la recherche d'un nouveau souverain, les Ming sont alors en situation de diarchie (de l'été 1645 à l'été 1646), puisqu'un autre prince est intronisé empereur à Fuzhou 福州 (Fujian) dans le même moment. C'est Zhu Yujian 朱聿鍵 (1602-1646), prince Tang 唐王, descendant à la huitième génération du vingt-troisième fils de Hongwu, Zhu Jing 朱經 (1386-1415). Il établit l'ère de règne de Longwu 隆武 à partir de son intronisation le 18 août 1645, pour découvrir

en octobre de la même année le pouvoir concurrent du prince Lu. Les deux régimes tentent une coopération qui au début laisse espérer une politique moins corrompue que celle de Hongguang, mais s'enfonce dans les dissensions, nuisant au leadership de la cause nationale. Quand Shaoxing tombe en juillet 1646 au mains du prince Bolo (愛新覺羅博洛, 1613-1652, neveu du prince Dodo), le prince Lu prendra littéralement le large pour s'installer à Jinmen 金門, en face de Xiamen 廈門 (Fujian), dans cette frange maritime qui s'avérera si résistante, et où il ne mourra qu'en 1662 après s'être tenu soigneusement à l'écart de la politique.

L'empereur Longwu est considéré comme le plus avisé des trois empereurs des Ming du Sud. Ayant longtemps rongé son frein, animé d'une vision politique et défenseur sincère de la cause nationale face à l'invasion, il sait s'entourer, s'efforçant de recruter les meilleurs talents disponibles. Il ralliera ainsi Huang Zongxi 黃宗羲 (1610-1695), qui le servira après avoir servi Hongguang, puis finira par s'éloigner de la résistance à partir de 1649, pour se livrer aux travaux historiques qui lui assureront la postérité que l'on sait. Mais Longwu fondera surtout ses espoirs, pour les affaires militaires, sur Huang Daozhou 黃道周 (1585-1646), son ministre des Armées en même temps que des fonctionnaires, un ancien du parti Donglin et un nom respecté. Le nerf de la guerre dépend cependant de la célèbre famille Zheng 鄭, qui va lui donner beaucoup de fil à retordre.

Zheng Zhilong 鄭芝龍 (1604-1661), aventurier maritime de la région de Xiamen, est un commerçant international en même temps qu'un chef de guerre possesseur d'une flotte. Richissime, il est courtisé par les Nan Ming dès Hongguang, qui le fait baron de Nan'an 南安伯 en 1644, puis commissaire militaire pour le Fujian, *chao Fujian zongzhen* 朝福建總鎮. Son réseau familial et sa puissance navale s'étendent du Zhejiang jusqu'au Guangdong, et ses moyens sont indispensables à Longwu. Mais Zheng Zhilong est ambivalent et soutient mollement les Ming du Sud ; il garde des fers au feu du côté de Hong Chengshou 洪承疇 (1593-1665), ancien ministre de la Guerre de Chongzhen, l'un des plus grand talents chinois rallié aux Qing, qui deviendra la némésis des derniers combattants pro-Ming. C'est surtout le fils de Zheng Zhilong, Zheng Sen 鄭森 (1624-1662), né à Hirado 平戸 (Kyūshū) d'une mère japonaise, qui restera dans l'histoire pour sa vaillance et son attachement à la cause des Ming, et pour son lien avec l'histoire de Taiwan. S'il n'a pas tous les moyens financiers de son père, il paraît suffisamment précieux à Longwu pour que celui-ci le comble d'honneurs : nommé Baron de la Loyauté et de la Piété filiale, Zhongxiao bo 忠孝伯, fait général d'armée, il se voit conférer, outre le titre de prince Yanping 延平郡王, l'honneur de pouvoir porter le patronyme impérial : il sera Zhu Chenggong 朱成功, l'« Accomplisseur des hauts faits », et c'est sous le nom de Zheng Chenggong 鄭成功, ou encore le « Gentilhomme du Nom national », Guoxing ye 國姓爺, qu'il se fera partout connaître. C'est, par attraction de la prononciation Minnan, le fameux « Koxinga » des Européens, et en premier lieu des Hollandais qui auront affaire à lui (voir plus loin).

Avec des alliés incertains, sur le terrain difficile du Fujian, la résistance de Longwu finit par s'effondrer, avec tous ses espoirs, après la capture et l'exécution de Huang Daozhou en février 1646 lors d'une campagne où celui-ci avait jeté tout ce qu'il avait, et qui visait, en remontant la côte puis le Zhejiang, à reprendre Nankin. La chute

de Longwu intervient peu après. Lâché par Zheng Zhilong, et ce qu'il reste de ses armées, l'empereur erre brièvement à travers le Jiangxi en tentant de remonter vers le Changjiang. À la suite de l'offensive mandchoue d'août-septembre, le ci-devant prince Tang, chassé de sa base de Yanping, est capturé à Tingzhou 汀州 le 6 octobre 1646. Ramené à Fuzhou, il est exécuté. Zheng Zhilong se rallie ouvertement aux Mandchous à Xiamen, s'aliénant définitivement son fils.

Jusqu'en 1662, c'est désormais encore plus au sud que se joue le destin des Ming. C'est d'abord le règne du frère cadet de Longwu Zhu Yuyue 朱聿鐫 (1605-1647), ledit « Petit Prince Tang » 小唐王, qui, ayant fuit à Guangzhou, devient le troisième empereur en titre des Ming du Sud, inaugurant l'ère Shaowu 紹武 (1646-1647). Il ne restera en place qu'à peine plus d'un mois, au milieu d'une cour délisquescence, vaincu par les Qing qui prennent Guangzhou et le capturent le 20 janvier 1647. Il se suicidera par pendaison. Entretemps son pouvoir aura été contesté par un autre prétendant, Zhu Youlang 朱由榔, prince Gui 桂王 (1623-1662), cousin de Hongguang, petit-fils de Wanli, lequel, installé à Zhaoqing 肇慶, non loin de Guangzhou, devient empereur le 24 décembre 1646, établissant l'ère Yongli 永曆. Il sera le quatrième et dernier souverain des Ming du Sud, mais son règne sera le plus long, puisqu'il durera quinze ans et demi, jusqu'au 1^{er} juin 1662.

Le plus long mais aussi le plus agité et le plus mobile. Poussé par l'avancée des forces Qing, Yongli se retirera dans des lieux toujours plus reculés : son errance le mènera tour à tour au Jiangxi, au Hunan, au Guangxi surtout, à Guilin 桂林 – qui deviendra sa capitale pendant près de trois ans –, puis à Nanning 南寧. Le plus grand soldat de la période, côté Ming, sera Li Dingguo 李定國 (1620 – 21 juillet 1662), un ancien stratège de Zhang Xianzhong, qui réussit à réunir des seigneurs de guerre et des chef tribaux et jusqu'en 1657 parviendra même à étendre le territoire de la dynastie.

À la mort de Dorgon le 31 décembre 1650, le jeune empereur Shunzhi 順治, ci-devant prince Fulin 爱新觉罗氏福臨 (1638-1661, r. 1643-1661) se montrera déterminé à en finir avec les Ming. Il fait appel à Hong Chengchou 洪承疇 (1593-1665), qu'il fait gouverneur général, *zongdu* 總督, des cinq provinces du Sud-Ouest : Huguang, Guizhou, Yunnan, Guangxi, Guangdong. C'est de Changsha 長沙 (Hunan), où il servira jusqu'à sa retraite en 1662, épuisé et aveugle, que Hong dirigera les opérations¹⁷. En 1659 il envoie Wu Sangui 吳三桂 (1612-1678), dans le rôle de « prince pacificateur de l'Ouest » 平西王, s'installer au Yunnan, au milieu de populations tribales plutôt favorables aux Ming car ils les laissent tranquilles. Devenu le « feudataire » du Sud-Ouest, Wu Sangui développe le grand Yunnan à son profit depuis sa « capitale » de Yunnanfu 雲南府 (Kunming 昆明), dont il chasse Yongli qui s'y était installé en 1656. Yongli s'enfuit alors jusqu'en Birmanie (Bhamo, Ouest du Yunnan, puis Inwa / Ava, sur l'Irrawaddy), avec une cour et une armée qui s'y conduisent brutalement, comme en terrain conquis. Quand, en 1661, Wu Sangui mène une armée en Birmanie, le roi Pye Min (1619-1672, r. 1661-1672) ne se fait pas pas prier pour lui remettre l'illustre réfugié. Ramené à Kunming, le dernier empereur des

17. Voir Lynn A. Struve (éd.), *Voices from the Ming-Qing Cataclysm: China in Tigers' Jaws*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 141-155.

Ming est exécuté par strangulation le 30 avril 1662, sur l'ordre du même Wu Sangui qui avait ouvert les portes de la Chine aux armées mandchoues au printemps 1644. Le prince héritier de 14 ans est également exécuté. Cette fois-ci c'est bien le dernier empereur de la dynastie, et les Ming s'éteignent vraiment ce jour-là.

La résistance ne s'éteindra pas pour autant, puisqu'elle se maintiendra à Taiwan, où Zheng Chenggong (« Koxinga »), toujours fidèle aux Ming, s'installera après en avoir chassé les Hollandais lors de la mémorable prise du « Fort Zeelandia » construite en 1624-1634 à Anping 安平 (baie de Tainan) par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. Il aura passé les années 1650 à conduire des raids sur des cités côtières, entre Zhejiang, Fujian et Guangdong, cherchant des soutiens pour les Ming chez des Chinois plutôt attentistes. Sa victoire face aux Hollandais le 1^{er} février 1662 ne sera pas capitalisée. Devenu violent, en proie à des troubles de l'humeur importants, il se donne la mort le 23 juin 1662. Son père Zheng Zhilong, rendu aux Qing depuis 1646, aura payé pour son insoumission puisqu'il sera exécuté avec deux autres de ses fils à Pékin en 1661. La famille Zheng poursuivra la résistance anti-Qing à Taiwan jusqu'à l'invasion de l'île en 1683 et son placement sous tutelle provinciale du Fujian.

Entre Histoire et fiction : personnages et événements liés à l'Éventail aux fleurs de pêcher

Après avoir examiné le cadre historique des Ming du Sud, nous avons ensuite consacré la plus grande partie des séances restantes de cette partie de la conférence à l'étude des biographies de personnages de la pièce, rapportant les éléments historiques les concernant à leur traitement dans l'œuvre dramatique. Étant donné le nombre considérable de personnages historiques dans le *Taohua shan*, cette étude biographique se poursuivra sur les années suivantes¹⁸.

Hou Fangyu 侯方域 (1618-1655), Chen Zhenhui 陳貞慧 (1604-1656)
et les « Quatre jeunes gens en vue de la fin des Ming »

Le *Taohua shan* présente une pléthore de personnages tous significatifs à un titre ou à un autre. Hou Fangyu 侯方域 (*zi* Chaozong 朝宗, 1618-1655) doit cependant être considéré comme son héros principal. Il est le *sheng* 生, le rôle de lettré, de jeune premier, et son destin sert de fil conducteur à la pièce, puisque c'est à travers son histoire et celle de son amour avec l'héroïne Li Xiangjun que nous suivons toutes les péripéties d'un récit qui mêle les destins individuels aux événements historiques.

Hou Fangyu a été rangé dans une liste dite des « Quatre jeunes gens en vue de la fin des Ming » (*Mingji si gongzi* 明季四公子), tous membres de la Société du renouveau (*Fushe* 復社), avec Chen Zhehui 陳貞慧 (1604-1656), Fang Yizhi 方以智 (1611-1671) et Mao Xiang 冒襄 (1611-1693). À côté de Hou, c'est Chen Zhenhui qui, des quatre, est le plus largement présent dans la pièce, les deux autres n'étant cités qu'en passant (scène 33). Ils sont cependant tous intéressants, et liés à des titres quelquefois inattendus à la pièce, c'est pourquoi nous les avons examinés tous les quatre.

18. Pour une présentation synthétique et assez générale des principaux personnages historiques du *Taohua shan* avec leur traitement par Kong Shangren, voir Lynn A. Struve, « The Peach Blossom Fan as historical drama », *Renditions*, 8 (1977), p. 99-114.

Originaire de Shangqiu 商丘 au Henan, Hou Fangyu est issu d'une famille lettrée. Son grand-père est docteur (*jinshi* 進士) en 1598, son père Hou Xun 侯恂 (*zi* Ruogu 若谷, 1590-1659) et son oncle, Hou Ke 侯恪 (*zi* Ruomu 若木, Ruopu 若樸, 1591-1635) deviennent tous deux *jinshi* en 1616. Hou Xun devient censeur-inspecteur du Shanxi, et la famille, rattachée au Donglin, est victime de Wei Zhongxian 魏忠賢 (1568-1627) dans les années Tianqi 天啓 (1620-1627). Hou Fangyu est l'élève de Ni Yuanlu 倪元璐 (1594-1644, nom posthume Wenzheng 文正), un ardent défenseur du Donglin inquiété pour avoir dénoncé des irrégularités aux examens du Jiangxi, et qui ne dut son salut qu'à la chute de Wei Zhongxian en 1627; devenu « instituteur » de l'empereur et ministre des Finances en 1643, Ni se suicidera le 25 avril 1644, le jour de la prise de Pékin par Li Zicheng. En 1639, Hou Fangyu prend part aux examens provinciaux de Nanjing mais est éliminé pour une faute de caractère taboué (*fanhui* 犯諱). En 1640, à Shangqiu, il forme une société littéraire, la Société des Six maîtres du Jardin de la Neige, Xueyuan liuzi she 雪園六子社, branche locale de la Société du Renouveau (*Fushe*). Avec l'avancée de Li Zicheng dans le Henan, la famille se réfugie à Nanjing dès 1642. Inquiété par Ruan Dacheng, Hou trouve abri chez son ami Chen Zhenhui en 1643, puis, en 1644, fuit à Yangzhou, sous la protection de la garnison de Gao Jie 高杰 (?-1645) : ce sera une circonstance importante de la pièce. Après 1645 et l'écrasement du Jiangnan, la famille retournera à Shangqiu et Fangyu prendra même part aux examens du Henan en 1651, devenant seulement bachelier stipendié (*fu gongsheng* 副貢生). Il regrettera toujours cette participation ayant valeur de ralliement aux Qing. Il meurt trois ans et demi plus tard, en 1655, à seulement 37 ans.

Essayiste admiré, Hou Fangyu se réclamait de Han Yu 韓愈 (768-824) et d'Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072). Ses écrits sont très prisés dans les milieux progressistes de par les publications du grand lettré et éditeur Mao Jin 毛晉 (1599-1659) [Jigu ge 汲古閣]. Il est aussi un amateur de musique et de théâtre, qui possédera une troupe privée réputée. Nous avons déjà évoqué son amitié avec Song Luo 宋羣 (1634-1713), lui aussi de Shangqiu 商邱, son cadet de 16 ans, qui fera beaucoup pour la promotion du *Taohua shan*. Il avait déjà joué un rôle majeur dans la conservation des écrits de Hou. L'amitié entre les deux familles en était déjà à sa deuxième génération. Le père de Song Luo, Song Quan 宋權 (1598-1654), *jinshi* en 1625, avait été coordinateur provincial de Shuntian fu 順天府 (Pékin) au moment de l'entrée des armées de Li Zicheng dans Pékin. Alors qu'il était en poste au Shanxi, en 1635, quand Song Luo avait un peu plus d'un an, Song Quan avait accepté Hou Fangyu comme l'un de ses disciples. Lorsque le père de Hou Fangyu, Hou Xun, avait été inquiété pour avoir refusé de servir les Qing, et soupçonné d'insoumission, Song Quan l'avait tiré d'embarras. Au moment de mourir Song Quan recommande Hou Fangyu à son fils Song Luo. Hou Fangyu laisse un éloge de Song Quan. Les deux familles sont liées par liens matrimoniaux : la fille aînée de Song Quan, sœur de Song Luo, épousera un oncle de Hou Fangyu, Hou Lü 侯慮, et la fille aînée de Song Luo un petit cousin de Hou Fangyu, Hou Fangzhi 侯方至. Song Luo sera l'un des six membres de la société fondée par Hou (la Xueyuan liuzi she) et il sera l'éditeur posthume de son œuvre en prose, réunie sous le titre de *Zhuanghui tang wenji* 壯悔堂文集 (du nom du cabinet de Hou, 1656), ainsi que de son œuvre poétique (*Siyi tang shiji* 四憶堂詩集). Dans

l'un de ses poèmes dédiés à la mémoire de Hou, Song Luo dira qu'il était pour lui « un ami véritable tel qu'on en n'a qu'une fois dans une vie » (生平知己). C'est aussi grâce à lui que nous sommes renseignés sur la vie de Hou, puisqu'il est l'auteur d'une « Biographie autorisée de Hou Chaozong », « Hou Chaozong benzhuàn » 侯朝宗本傳¹⁹.

Puisque, dans le *Taohua shan*, l'histoire romancée de Hou Fangyu implique son amour pour la courtisane Li Xiangjun 李香君, nous avons également examiné les quelques rares éléments qui nous restent sur celle-ci, et évalué le caractère d'historicité ou de fiction attaché à son personnage. Cette étude nous a réservé quelques surprises, et nous a également conduit vers d'autres éléments concernant l'épouse légitime de Hou. Hou Fangyu lui-même fait allusion, dans ses œuvres, à une courtisane qu'il fréquenta, dans une brève « Biographie de la courtisane Li » (« Li ji zhuan » 李姬傳), incluse au chapitre 5 de ses œuvres, *Zhuanghui tang wenji* 壯悔堂文集. Ce texte ne comporte que peu d'éléments, mais il s'agit bien de la personne qui devait servir de prototype à la Li Xiangjun de la pièce. Nous avons lu cette biographie *in extenso* en séance. Deux éléments d'importance qu'elle comporte se retrouvent dans la pièce : 1. Alors que Hou Fangyu est réceptif aux avances de Ruan Dacheng qui veut sortir de la situation d'ostracisme où il se trouve, c'est elle qui l'oblige à rejeter les avances de Ruan. La biographie reflète bien le caractère inflexible de Li Xiangjun, son sens moral exigeant, qui serviront de base à la scène 7 du *Taohua shan*. 2. Elle rejette par la suite les avances de Tian Yang 田仰 (1590-1651, vice-censeur en chef, *xunfu* 巡撫, de Huaiyang 淮陽 [Henan], parent de Ma Shiying) et est blessée par ce dernier.

Si la courtisane Li est bien réelle, Kong Shangren a néanmoins beaucoup brodé²⁰. Loin de l'avoir rencontrée en 1643, soit après que la famille Hou se fut réfugiée à Nankin (1642), Hou a fait sa connaissance de la manière la plus conventionnelle qui soit pour un fils de famille : en allant passer les examens. Cette rencontre a lieu l'année où il rate le concours de Nankin pour faute de caractère taboué, soit 1639. Dans les poèmes où il fait allusion à elle, il ne montre pas beaucoup de chaleur, et quand il l'évoque dans une lettre à Tian Yang dont un détail permet d'inférer qu'elle date de 1644, il montre qu'il n'a pas eu de contact avec elle depuis cinq ans. En fait il ne l'aura fréquentée qu'à peine six mois, entre le printemps et l'automne de 1639. Hou Fangyu avait une épouse principale, née Chang 常, fille de fonctionnaire, épousée à l'âge de 16 ans (elle en avait 17). Alors qu'à l'été 1643 Ruan Dacheng tente de le faire arrêter, il se réfugie à Yixing 宜興 (Jiangsu), auprès de son ami Chen Zhenhui, et c'est chez ce dernier que dame Chang donnera naissance à une seconde fille, qui deviendra plus tard l'épouse du plus jeune fils de Chen Zhenhui, né la même année (Chen Zongshi 陳宗石, *zi* Ziwan 子萬, *hao* Yuguo 寓國). On ignore ce que devint Li Xianjun après sa brève rencontre avec Hou Fangyu, et le fait qu'il existe cependant une « tombe de Li Xiangjun » 李香君墓 à Shangqiu, non loin de là où vivait la

19. Une notice biographique de Hou Fangyu figure dans le *Qingshi gao* 清史稿, « Biographies » (« Liezhuan » 列傳), 271, « Jardin des lettres » (« Wenxuan » 文苑), 1.

20. Sur le rapport du personnage réel au personnage de fiction, voir par exemple : Ming Yuexi 明月熙, « Hou Fangyu yu Li Xiangjun shiqing zhi lishi zhenxiang kaolun » 侯方域与李香君情事之历史真相考论, *Xueshu luntan* 学术论坛, 4 (2012), p. 103-106.

famille Hou, est assez curieuse. La stèle – ornée d'un éventail ! – porte des mots vengeurs : « Vous êtes morte, Madame, dans le ressentiment, ce dont votre mari porte à jamais la honte » (卿含恨而死, 夫慚愧終生). Il existe dans le même lieu un banc de pierre dit « de la honte » 愧石墩 ainsi qu'un puits qui porte le nom de Li Xiangjun. Si l'on sait que cette dernière n'a jamais épousé Hou Fangyu, on sait en revanche que ce dernier avait ramené avec lui dans le Henan, tardivement, une concubine, née Wu 吳, originaire de Suzhou. Il a laissé un « Essai en forme de prière pour qu'un enfant soit donné à Dame Wu » (為吳氏禱子疏). On peut faire l'hypothèse que, sans enfant, elle aurait été abandonnée par la famille Hou, et transformée après sa mort en « Li Xiangjun » par la tradition locale.

Du groupe des « Quatre lettrés en vue de la fin des Ming », le plus présent dans le *Taohua shan* hormis Hou Fangyu est Chen Zhenhui 陳貞慧 (Chen Dingsheng 陳定生, 1605-1656). Héritier d'une famille de lettrés remontant aux Song ayant migré du Zhejiang au Jiangsu (à Yixing, *alias* Yangxian 陽羨), Chen Zhenhui est le quatrième et plus jeune fils de Chen Yuting 陳于廷 (*zi* Meng'e 孟謬, 1565-1635, *jinshi* en 1595), membre du Donglin, mis à pied en 1624 et réhabilité sous Chongzhen. Il est éduqué avec Wu Yingji 吳應箕 (*zi* Ciwei 次尾, 1594-1645), à Pocun 亳村 (près de Yixing). Leur amitié durable apparaît dans le *Taohua shan*. C'est ensemble que Wu et Chen rédigeront, en 1638, le fameux « Manifeste pour prévenir les troubles en la Capitale subsidiaire », « Liudu fangluan gongjie » 留都防亂公揭, qui dénonce les menées de Ruan Dacheng, bête noire des sympathisants du Donglin et des membres du Fushe, qui voient dans l'intérêt de Ruan pour les affaires militaires une menace pour la sécurité de Nankin. Le manifeste sera signé par une quarantaine de lettrés, dont Gu Gao 顧杲 (Gu Zifang 顧子方, ?-1645) et Huang Zongxi, et rendu public en 1639. Il vaudra au groupe mené par Chen Zhenhui une haine inexpiable de Ruan. Depuis la démission à laquelle il avait été acculé en 1628, Ruan avait fondé à Huaining 懷寧縣 (Anhui), sa ville natale, une société concurrente du Fushe, qui connut l'échec. Il n'eut pas davantage de chance chaque fois qu'il essaya de se rapprocher du milieu du Renouveau. Rallié à Ma Shiyong, Ruan doit quitter Nankin en 1639 à la suite du brulôt lancé contre lui, et l'intronisation de Hongguang, avec le triomphe de Ma, sonne pour lui l'heure de la revanche. La chasse aux sorcières après publication de ladite « Liste des sauterelles et de leurs larves », *Huangnan lu* 蝗蝻錄 (cf. scène 30 du *Taohua shan*) vise particulièrement Chen. Arrêté le 14 octobre 1644, Chen Zhenhui sera relâché grâce à l'intervention de Hou Fangyu moyennant mille taëls pour acheter des soutiens. Il retournera à Yixing peu avant la chute de Nankin, le 8 juin 1645, puis se retirera à Pocun. Ses œuvres évoquent beaucoup d'événements politiques de l'époque et sont une source précieuse pour notre connaissance du Nankin de l'ère Hongguang. Nous avons noté plus haut ses liens d'amitiés avec Hou Fangyu et les alliances matrimoniales nouées entre les deux familles.

Du groupe des quatre lettrés, Fang Yizhi 方以智 (1611-1671?, *zi* Mizhi 密之, *hao* Mangong 曼公) et Mao Xiang 冒襄 (1611-1693) sont ceux qui ont connu la plus grande postérité, même s'ils ne sont évoqués dans la pièce qu'en passant. Fang Yizhi fut l'un des plus grands esprits du XVII^e siècle. Originaire de Tongcheng 桐城 (Anhui) comme Ruan Dacheng, il passa *jinshi* en 1640, devint tuteur de l'un des princes impériaux, puis fut capturé brièvement en avril 1644 à la chute de Pékin. Il

gagna ensuite Nankin et la cour de Hongguang. Attaqué par Ruan comme membre du Fushe, il commença une vie de fuite qui ne devait jamais finir. L'empereur Longwu, à Fuzhou, l'approche, sans succès. Il prendra du service brièvement au tout début du règne de Yongli, à Zhaoqing, avant de s'installer dans un village du Guangxi. Capturé par les Mandchous, qui le sollicitent, il prend la tonsure et, sous d'innombrables noms monastiques (Dazhi 大智, Hongzhi 弘智, Wuke 無可, Fushan yuzhe 浮山愚者, etc.), voyagera de monastère en monastère en une vie semi-clandestine. Il mourra au Jiangxi au cours d'un pèlerinage. Avec des centres d'intérêts nombreux et un savoir encyclopédique – classiques et littérature, astronomie, géographie, musique, mathématiques, philologie, phonétique, médecine... –, il fut l'un des meilleurs esprits du temps. Il fut l'un des rares à avoir fréquenté les missionnaires jésuites (Francesco Sambiasi 畢方濟, 1582-1649, et Johann Adam Schall von Bell 湯若望, 1591-1666), et surtout à avoir réfléchi à leur apport. Ayant pris connaissance des travaux de Nicolas Trigault, il s'intéresse à la phonétique et fut le premier Chinois à prendre conscience de l'intérêt d'une écriture alphabétique.

Mao Xiang est issu d'une famille d'origine mongole installée dans la région de Rugao 如皋 (Jiangsu) depuis la fin des Yuan et devenue mandarinale à la fin des Ming. Ayant tout perdu lors de l'invasion du Jiangnan par les Mandchous, événements sur lesquels il a laissé une relation détaillée, il refusera toujours de passer les examens et de servir les nouveaux maîtres du pays. L'élément de sa biographie qui nous intéresse le plus dans la perspective de *L'Éventail* est un aspect de sa vie personnelle qui est par ailleurs très connu puisqu'il lui a consacré un écrit devenu célèbre. Il s'agit de son mariage, en 1642, avec une courtisane fameuse du quartier de la rivière Qinhuai à Nankin, Dong Bai 董白 (*zi* Xiaowan 小宛, *hao* Qinglian 青蓮, 1625-1651), qu'il aime passionnément et qui mourra en 1651 de tuberculose. Il laissera d'elle une évocation très belle, les *Paroles de souvenir de la Retraite aux pruniers ombreux* (*Yingmei an yiyu* 影梅庵憶語)²¹. Les amours de Mao Xiang et de la courtisane Dong Xiaowan resteront légendaires, et un rare exemple de *congliang* 從良 réussi – mot désignant le fait, pour une concubine, de se ranger comme concubine dans une famille. La description qu'il donne d'elle est presque celle d'une sainte femme, y compris dans la manière exemplaire dont elle aura réussi à se faire accepter par la famille Mao. Cet amour a été chanté par de grands noms du temps, en particulier par le poète fameux Wu Weiye 吳偉業 (1609-1672), qui lui consacra une suite de huit quatrains. Wu Weiye connaissait bien le milieu de Qinhuai : il eut une liaison non moins célèbre avec Bian Yujing 卞玉京 (Bian Sai 卞賽, Bian Saisai 卞賽賽, *alias* Yujing daoren 玉京道人, ca 1623-1665), qui joue un rôle essentiel dans la pièce, comme quasi présidente des maisons de plaisir de Nankin et donnera, avec son engagement taoïste, un tour décisif à l'issue du récit. Après la mort de sa bien-aimée, Mao Xiang épousera deux autres concubines (Cai Han 蔡含 [1647-1686] en 1656, et Jin Yue 金玥 en 1667), peintres toutes les deux. Il parlera beaucoup de ses propres goûts esthétiques, et de ce qu'il aura perdu, comme livres et œuvres d'art, dans l'incendie de sa bibliothèque survenu en 1679.

21. Traduction française par Martine Valette-Hémery, *La dame aux pruniers ombreux*, Arles, Picquier, 1997.

Liu Jingting 柳敬亭 (1592-1674/1675), le conteur modèle, et son prototype caché, Jia Fuxi 賈鳧西 (1594-ca 1676)

Avec Liu Jingting et Jia Fuxi, nous avons examiné les biographies de personnalités très différentes des précédentes, celles de conteurs professionnels. Le premier est le plus célèbre conteur de l'époque, et il est l'un des personnages centraux du *Taohua shan* ; il y joue, de par sa position d'extériorité par rapport au récit, le rôle d'une sorte de choryphée. En même temps il est un personnage pleinement intégré au récit, et l'un des plus importants, mais derrière le personnage fictif que Kong Shangren en a fait à partir du Liu Jinting historique, se profile l'ombre d'un autre conteur, qui a eu une influence directe sur Kong, le personnage de Jia Fuxi²².

Liu Jingting 柳敬亭 (1592-1674/1675, autre *ming* Yongchang 永昌, *zi* Kuiyu 葵宇) s'appelait à l'origine Cao Yuchun 曹遇春, né dans le village de Caojiazhuang 曹家莊, près de Tongzhou 通州, prefecture de Nantong 南通, à environ 120 km à l'est de Yangzhou 揚州 (Jiangsu). Resté toute sa vie largement illettré, il était né dans une famille apauvrie. Son père exerçait le métier de prêteur sur gages. À 15 ans, il aurait blessé quelqu'un dans une bagarre, et de peur d'être arrêté, prit la fuite. Il changea son patronyme en Liu 柳 après avoir dormi sous un saule. Son surnom de « Le Grêlé », Liu Mazi 柳麻子, montre qu'il eut la variole. Ayant gagné Xuyi 盱眙 (Jiangsu), pour tromper son ennui il s'exerce à l'art des conteurs et commence à remporter un certain succès sur la place du marché de la ville. Il sera ensuite formé méthodiquement par un lettré de Songjiang 松江 (Shanghai) du nom de Mo Houguang 莫後光. Il part gagner sa vie à Yangzhou, Hangzhou, Suzhou, puis s'installe à Nanjing où il connaît peu à peu la célébrité. Son répertoire comprend « Wu Song combat avec le tigre » 武松打虎, tiré du cycle de Wu Song dans le *Shuihu zhuan* 水滸傳, ou des épisodes du cycle historique des Sui et des Tang. Il devient une star de la rivière Qinhuai et de ses maisons closes, fréquente l'élite lettrée, s'associe avec des grands noms du théâtre. Il se lie d'amitié en 1643 avec le général Zuo Liangyu 左良玉 (1599-1645), qui en fait son protégé, et auquel il sert tout à la fois de conseiller, de messenger, de chargé d'affaires. La bonne entente est presque naturelle entre ces deux personnages pareillement d'humble origine. Le général, un soldat sorti du rang, aime la façon simple et directe qu'a le conteur de dire les choses ; elle contraste avec les manières de ses subordonnés qui tombent toujours à côté du sujet. La pièce (scène 10) reflète bien cette amitié. C'est Liu qui aurait conseillé à Zuo de marcher sur Nanjing pour contrecarrer Ma Shiying et Ruan Dacheng, et il aurait servi de messenger dans les pourparlers entre

22. Voir : Richard E. Strassberg, *The World of K'ung Shang-Jen: A Man of Letters in Early Ch'ing China*, New York, Columbia University Press, 1983 (Studies in Oriental culture), p. 258-262, et n. 58, p. 408-410; Rüdiger Breuer (introd., trad. et annot.), « Storyteller and Adviser: Wu Weiye's "Biography of Liu Jingting" » (*Liu Jingting zhuan*, 1647), dans Roland Altenburger, Margaret B. Wan et Vibeke Bør Dahl (éd.), *Yangzhou, a place in literature: the local in Chinese cultural history*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015, p. 36-50; Rüdiger Breuer, « "Like an Image in a Mirror"— Or: A Portrait of the Ming-Qing Storyteller Liu Jingting », *Studia Orientalia Slovaca*, vol. 10, 2 (2011), p. 291-322; Maria Franca Sibau, « Maids, Fishermen, and Storytellers: Rewriting Marginal Characters in Early Qing Drama and Fiction », *Chinoperl*, vol. 35, 1 (2016), p. 1-27; Vibeke Bør Dahl, *The oral tradition of Yangzhou storytelling*, Richmond, Surrey, Curzon, 1996 (Nordic Institute of Asian Studies monograph series, 73), p. 13-15; Jacques Pimpaneau, *Chine, littérature populaire : chanteurs, conteurs, bateleurs*, Arles, Picquier, 1991 (Chine), p. 227-230.

les deux camps. Mais la mort de Zuo en 1645 fait retomber Liu lourdement, socialement et économiquement. Il espère un moment regagner un statut similaire auprès du général pro-Ming rendu aux Mandchous, bientôt condamné à mort, Ma Feng Zhi 麻逢之, mais déçante; il est traité comme un simple bateleur, et le quitte avant sa disgrâce. Sa carrière de conteur pourtant ne se dément pas. En 1662, un gouverneur l’emmène à Pékin, ce qui aura une influence certaine sur l’art des conteurs du Nord. Il terminera sa vie entre Yangzhou et Nanjing.

Son influence dans le développement du *shuoshu* 說書 a été considérable. Bien qu’il ait été éduqué dans le dialecte de Yangzhou, sa pratique du *Zhongzhou yin* 中州音 (*Zhongzhou yun* 中州韻) lui conféra une influence très large, y compris sur d’autres genres régionaux, ayant eu des disciples dans différentes provinces. Ainsi Ju Fuchen 居輔臣, de Yangzhou, qui transmet son art dans le Fujian, tandis que Wang Hongxing 王鴻興 fonde la tradition du *pingshu* 評書 à Beijing mais aussi à Guangzhou. Le *guanhua* 官話 (mandarin) de Nanjing était le plus prestigieux de l’empire, et le principal moyen de communication dans la classe lettrée à l’époque, mais sans doute Liu était-il capable de passer facilement d’un dialecte à un autre. Comme l’écrira l’auteur de récits chantés Chen Lingxi 陳靈犀 (1902-1983), « De nos jours tous les conteurs le considèrent comme leur ancêtre fondateur » (至今說書人都尊他為祖師).

Liu Jingting est certainement le conteur traditionnel dont on a le plus parlé, et le plus tôt dans l’histoire. Pour quelqu’un comme lui, qui n’appartient pas à l’élite lettrée, n’a pas de formation livresque, et représente une culture essentiellement vernaculaire, le nombre de témoignages est inhabituel. Les plus grands noms de l’époque ont écrit à son propos, sous forme de relations en prose ou de poèmes dédiés ou en souvenir : Qian Qianyi 錢謙益 (1582-1664), Huang Zongxi 黃宗羲 (1610-1695), Cao Rong 曹溶 (1613-1685), Gong Dingzi 龔鼎孳 (1616-1673), Wang Shizhen 王世禎 (1634-1711), et surtout Wu Weiye. D’autres ont peint son portrait – le plus beau étant celui laissé par Zeng Jing 曾鯨 (1564-1647)²³. Kong Shangren n’a jamais connu Liu Jingting personnellement, ni ne l’a vu comme spectateur. Le portrait qu’il donne de lui résulte d’un patchwork qui provient en grande partie de ces divers auteurs.

Sans doute le témoignage le plus précieux et le plus complet que nous ayons sur Liu est la « Biographie de Liu Jingting », « Liu Jingting zhuan » 柳敬亭傳 (1647) de Wu Weiye. Nous avons déjà évoqué cet auteur, qui avait été l’amant de la courtisane du quartier de Qinhuai, Bian Yujing. Le recueil de ses écrits, *Œuvres de Wu Meicun*, *Wu Meicun ji* 吳梅村集, est une vaste compilation en 64 *juan*, classée par genre littéraire (poésie, prose, éloges funèbres, épitaphes, colophons, pièces de théâtre...), sur les sujets les plus variés. Pas moins de dix textes y sont consacrées à Liu Jingting. Quelques poèmes sont également dédiés au maître de musique Su Kunsheng 蘇昆生, autre personnage majeur de la pièce, dans la catégorie des représentants de la culture vernaculaire. Nous avons lu en séance de larges extraits de la longue « Biographie de Liu Jingting », si importante qu’il n’est en fait guère d’étude moderne du personnage qui ne repose sur elle, quelquefois sans le dire. Elle fourmille de détails, et en particulier sur les liens entre Liu et le général Zuo Liangyu²⁴.

23. Reproduit par Rüdiger Breuer avec traduction de ses 16 colophons, « “Like an Image in a Mirror” ».

24. Traduction complète annotée par Rüdiger Breuer, « Storyteller and Adviser: Wu Weiye’s “Biography of Liu Jingting” (Liu Jingting zhuan, 1647) », dans Roland Altenburger, Margaret B. Wan et Vibeke

Nous avons complété cette lecture par celle d'autres témoignages : celui de de Zhang Dai 張岱 (1597-1684), « Liu Jingting racontant » (« Liu Jingting shuoshu » 柳敬亭說書, dans *Tao'an mengyi* 陶庵夢憶, j. 5), une évocation très vivante de la fascination qu'exerçait Liu sur son auditoire ; des poèmes de Mao Xiang 冒襄 (1611-1693) ; enfin la description qu'en donne Kong Shangren, à travers la présentation que le personnage de Liu fait de lui-même à la scène 10 de *L'Éventail*.

Au-delà de l'intérêt historique, le personnage de Liu Jingting est crucial dans l'histoire de *L'Éventail aux fleurs de pêcher*. Liu est celui qui ouvre et referme la pièce, comme si elle était son récit. Kong Shangren a pris prétexte de sa position spéciale auprès de Zuo Liangyu pour renforcer le rôle du conteur, qui devient son porte-parole privilégié, et la voix de son point de vue moral dans l'ensemble de l'œuvre. Comme l'écrit Strassberg :

Of all the figures in the play, Liu is the one who most clearly represents the dramatist's historical perspective. At several points in the plot, he seems to be most aware of the meaning of situations, employing the insights of the popular literary tradition to urge a morally realistic comprehension of the course of events. That Kong should have chosen an illiterate performer and placed his vision higher than those of the elite literati around him indicates the new social consciousness of many early Qing dramatists²⁵.

Cette place prééminente prise dans la pièce par celui qui fut l'un des plus grands dans l'histoire des conteurs chinois ne s'expliquerait pas si l'on ne se rappelait que sous le personnage tel qu'il est façonné par Kong Shangren se profile en filigrane un autre conteur. Si ce dernier n'apparaît pas directement dans la pièce, il fut pour le coup connu personnellement du dramaturge et sans doute compta beaucoup pour lui. Il s'agit de Jia Fuxi 賈鳧西 (1594-1676), un personnage fascinant parce qu'à la différence de Liu, un homme du peuple, il fut à l'interface des cultures lettrée et vernaculaire.

Jia Fuxi fut longtemps connu sous son seul surnom de Mupi sanke 木皮散客, ou Mupi sanren 木皮散人, « Le Vagabond de Bois et de cuir », par allusion au tambourin utilisé dans son activité de conteur. Son anonymat était sans doute voulu, puisque Kong, dans la biographie qu'il donne de lui, n'a garde de dévoiler son vrai nom. Lorsque Liu E 劉鶚 (1857-1909), au chapitre 2 de ses célèbres *Pérégrinations d'un vieux débris*, *Laocan youji* 老殘遊記 (1903-1904), citera l'un de ses « récits à tambour » (*gushu* 鼓書), il sera incapable d'identifier qui est derrière ce surnom. Il faudra attendre 1931 et l'acquisition cette année-là par le Musée provincial du Shandong (Jinan) d'un éventail calligraphié avec signature et sceau pour découvrir que Mupi sanke était un certain Jia Yingchong 賈應寵 (1594-1676, *zi* Situi 思退, autre *zi* Jinfan 晉蕃, *hao* Fuxi 鳧西, autre *hao* Danpu 澹圃).

Né comme Kong Shangren à Qufu, mais d'une famille originaire du Shanxi, Jia était un proche ami de son père, Kong Zhenfan 孔貞璠 (1581-1653). C'est à l'âge de 9 ans que Shangren fait pour la première fois sa connaissance, en 1657. Jia a alors 63 ans.

Børdahl (éd.), *Yangzhou, a place in literature: the local in Chinese cultural history*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015, p. 36-50.

25. Richard Strassberg, *The World of K'ung Shang-Jen*, p. 260 sq.

Bachelier boursier (*xuan gongsheng* 選貢生) en 1624, Jia Fuxi n'a eu qu'une petite carrière dans la fonction publique, à partir des années Chongzhen, puis à nouveau sous les Qing après l'interruption de l'invasion. Il est à Pékin au moins de 1639 à 1643, dans des postes tels que chef de bureau ou chargé d'affaires des ministères des Finances ou de la Justice. Il quitte la fonction publique avant la fin de la dynastie en raison de conflits – il semble que sa personnalité lui attire facilement des inimitiés –, et de retour à Qufu se consacre à sa vraie passion, les ballades, arts de conteurs et arts chantés. Sans doute consacre-t-il aussi une partie de son temps à écrire des romans. Après avoir soutenu la guérilla anti-Qing dans les maquis du nord Shandong et abrité des personnages réfugiés (Ding Yaokang 丁耀亢 [1599-1669], Yan Ermei 閻爾梅 [1603-1679]), il est pressé par un magistrat de sous-préfecture, à partir de 1651, de reprendre du service, cette fois au Fujian. Il s'en prendra violemment à ce magistrat, l'écharpant en pleine rue pour une raison obscure. Puis il retourne à Pékin, dans un poste de ministère, où il se fait remarquer en chantant du *dagu* au bureau ! Il semble qu'il fasse tout pour se faire congédier. C'est vers cette période, après être retourné définitivement à Qufu, que l'enfant Kong Shangren lui rend visite, et il gardera une forte impression, dont il fait état dans sa notice biographique, du franc-parler du personnage. Les vingt dernières années de sa vie le trouvent à Ziyang 滋陽, non loin de Qufu, dans l'indépendance, se livrant à son goût pour l'art de conter et profitant de sa fortune, et toujours se faisant des ennemis en raison de ses manières très rugueuses. On peut imaginer que c'est là aussi qu'il écrivit certaines des grandes œuvres romanesques pour lesquelles il a été identifié comme auteur seulement à la fin du xx^e siècle.

Ses « ballades à tambour » (*guci* 鼓詞), écrites sous le nom de Mupi sanke, sont d'un immense intérêt, puisqu'elles réécrivent, sous une forme vernaculaire très vivante, l'histoire confucéenne, l'histoire nationale, mais aussi des thèmes philosophiques révisés. Ainsi du *guci* « Le Grand maître de musique Zhi s'enfuit à Qi » (« Taishi Zhi shi Qi » 太史摯適齊), à partir du *Lunyu* 論語 18, 9. C'est la pièce même qui est placée, dans la scène première, à peine retouchée, dans la bouche de Liu Jingting, qui littéralement est donc, pour Kong, le porte-parole de celui qui fut pour lui le véritable prototype de ces fascinants conteurs²⁶.

Jia meurt vers 1676, autour de 82 ans. Son apport est exceptionnel car peu de textes authentiques de *guci* nous sont parvenus, ceux-ci relevant de la littérature populaire. Ceux que l'on possède d'ordinaire sont transcrits par des tiers et il est rare que nous ayons les œuvres, *verbatim*, de l'auteur lui-même. C'est qu'il faut pour cela une combinaison peu courante de formation lettrée et d'intérêt pour les formes de la littérature orale. Jia est d'autant plus précieux à cet égard qu'il a consigné avec soin l'usage qu'il faisait du dialecte et des dictons du Shandong. Son œuvre de *guci* est, entre autres choses, un trésor linguistique. Nous avons lu intégralement en séance sa

26. Jia Fuxi est l'auteur (pas davantage signalé par Kong Shangren), à la fin de la pièce, d'un autre élément important : la suite « Ai Jiangnan » 哀江南, « Lamentation sur le Sud », qui occupe la plus grande partie de la scène d'épilogue, « Scène quarante, suite » 續四十齣, « Ultimes échos » 餘韻. Voir Zhao Yingzhi, « Literati Use of Oral or Oral-Related Genres to Talk about History in the Late Ming and Early Qing: From Yang Shen to Jia Fuxi and Gui Zhuang, and from Education (*Jiaohua*) to Cursing the World (*Mashi*) », *Chinoperl*, vol. 34, 2 (2015), p. 103 à 106.

biographie écrite par Kong Shangren, disponible dans le volume de ses œuvres de ballades publié en 1982²⁷.

En 1994, le chercheur Xu Fuling a fait l'hypothèse, très intéressante, et ceci notamment à partir de données linguistiques (utilisation du dialecte et des dictons du Shandong) mais aussi thématiques, que Jia Fuxi était probablement l'auteur de deux ouvrages romanesques, tous deux d'un intérêt considérable : d'une part la collection de quinze contes du genre *huaben* 話本 (« d'imitation »), *La Pierre qui éveille de l'ivresse*, *Zuixing shi* 醉醒石 (publiée sous le pseudonyme de Dong Lu gu kuangsheng 東魯古狂生, Le Vieil étudiant fou du pays de Lu oriental [la région de Qufu]), et d'autre part le roman *Histoire de liens matrimoniaux propres à éveiller le monde*, *Xingshi yinyuan zhuan* 醒世姻緣傳 (signé de l'Étudiant des Zhou de l'Ouest, Xi Zhou sheng 西周生)²⁸.

Le parti Donglin dans le contexte politico-administratif de la fin des Ming

Si des personnages comme Liu Jingting, Jia Fuxi ou Su Kunsheng appartiennent à l'histoire des arts chantés, la plupart des personnages du *Taohua shan* sont des acteurs importants de l'histoire politique contemporaine, et leur destin historique, de même que leur traitement dans la pièce, ne sont compréhensibles qu'en fonction du contexte de la période. Ainsi des personnages tels que Ruan Dacheng ou Ma Shiyong, mais aussi des opposants du régime de Nankin rassemblés autour du mouvement du Renouveau (*Fushe*), qui nécessitent qu'un retour soit fait sur des événements ayant marqué la fin des Ming. À beaucoup d'égards, les luttes factionnelles qui agitent la cour de Hongguang apparaissent comme un contrecoup des décennies qui ont précédé l'effondrement de la dynastie. Les lignes de fracture de la vie politique de l'ère Hongguang, au-delà de l'invasion mandchoue, sont celles qui ont divisé la société et l'administration depuis au moins l'ère Wanli, et nous nous sommes donc attachés, avant d'étudier d'autres biographies individuelles, à dresser une synthèse de cette histoire, en nous attachant en particulier au destin du parti Donglin 東林黨²⁹.

Le mouvement partisan qui a traversé les dernières décennies des Ming n'est lui-même pas compréhensible sans une mise au point sur l'ensemble de l'histoire politique / administrative et institutionnelle chinoise depuis le règne de Wanli. Certains de ces problèmes remontent aux débuts de la dynastie. La suppression de la fonction

27. Kong Shangren, « Mupi sanke zhuan » 木皮散客傳 (« Biographie du Vagabond de Bois et de cuir »), dans Guan Dedong 关德栋 et Zhou Zhongming 周中明 (éd.), *Jia Fuxi Mupi ci jiaozhu* 贾凫西木皮词校注, Jinan, Qi Lu shushe, 1982 *ibid.*, p. 161-163, notes p. 163-166, gloses textuelles p. 166-168.

28. Voir Xu Fuling 徐复岭, « Zuixing shi zuozhe xinkao » « 醉醒石 » 作者新考, *Jining shizhuan xuebao* 济宁师专学报, 1 (1994), p. 52-57; Zhang Qingji 张清吉, « Zuixing shi zuozhe kao——Jian yu Xu Fuling xiansheng shangque » « 醉醒石 » 作者考——兼与徐复岭先生商榷, *Jining shizhuan xuebao* 济宁师专学报, 1 (1997), p. 74-79.

29. Sur la période concernée et le Donglin, voir Frederick W. Mote, *Imperial China, 900-1800*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1999, p. 734-742; Denis Crispin Twitchett et John King Fairbank, *The Cambridge History of China*, vol. 7. *The Ming Dynasty, 1368-1644, Part I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 532-556, 592-601, 613-646, 749-751; Charles O. Hucker, « The Tung-lin Movement of the Late Ming Period », dans *Chinese Thought and Institutions*, John K. Fairbank (éd.), Chicago, Chicago University Press, 1973, p. 132-162; John W. Dardess, *Blood and History in China: The Donglin Faction and Its Repression, 1620-1627*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2002; Harry Miller, *State versus gentry in late Ming dynasty China, 1572-1644*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

même du premier ministre (*Zhongshusheng* 中書省, dirigé par le *Zhongshu chengxiang* 中書省丞相) par le fondateur de la dynastie, l'empereur Taizu 太祖 (Zhu Yuanzhang 朱元璋, ère Hongwu 洪武, r. 1368-1398) crée une situation de tension permanente entre les deux Cours « interne » et « externe » (*neiting* 內庭 / *waiting* 外庭), en créant des « Grands secrétaires » (*Daxueshi* 大學士, membres de l'académie Hanlin 翰林院), réunis dans un Grand secrétariat (Neige 內閣) au statut bâtard puisqu'il n'est théoriquement pas situé au-dessus des Six ministères. Le véritable premier ministre de l'empire est de fait l'empereur lui-même, et il n'existe pas institutionnellement d'arbitrage entre l'administration, qui relève de la Cour « externe », et un secrétariat qui, relevant de la Cour « interne », est attaché à la personne de l'empereur au même titre que le sont les eunuques. N'étant ni un pouvoir exécutif ni une véritable courroie d'entraînement avec la machine administrative, mais en même temps jouissant d'une position privilégiée en raison de sa proximité avec l'empereur, le Neige est l'objet d'une méfiance permanente, quand ce n'est pas d'une franche hostilité, de la part de la classe mandarinale qui fait marcher l'administration de l'empire. Le premier des Grands secrétaires peut se muer en dictateur, ce qui est le cas de Zhang Juzheng 張居正 (1525-1582), l'homme fort de la jeunesse de l'empereur Shenlong (Wanli). Des conflits de préséance apparaissent, qui recouvrent des enjeux cruciaux, quelquefois rituels, mais où se joue l'autorité à la fois morale et technique de la classe lettrée, que tout pousse à se constituer en lobby. Parmi les conflits qui marquent durablement les tensions entre les Cours « interne » et « externe », et qui vont servir d'abcès de fixation, on doit citer l'affaire, en 1577, de la dispense de congé pour deuil paternel accordée par le jeune Wanli à Zhang Juzheng ; la question des évaluations triennales des cadres administratifs ; le statut des eunuques et leurs fonctions comme commissaires aux impôts ; la question, particulièrement envenimée, de la volonté obstinée de Wanli de faire de Zhu Changxun 朱常洵 (1586-1641, le père de Zhu Yousong 朱由崧, futur Hongguang), le fils qu'il a eu de sa favorite, Zheng Shu 鄭淑 (Zheng guifei 鄭貴妃, 1565-1630), son prince héritier, choix qui contrevient aux règles de primogéniture et qui dressera la classe mandarinale vent debout contre lui pendant des années (conflit dit « de la racine de l'État », *zheng guoben* 爭國本).

L'idée de créer une académie privée qui sera le lieu de discussion des affaires de l'État tout en définissant des repères idéologiques et philosophiques pour encadrer des pratiques d'intégrité morale dans la sphère publique, naît du contrecoup d'une purge dans la haute administration du *waiting* opérée en 1694 par le premier grand secrétaire (*neige shoufu* 內閣首輔) Wang Xijue 王錫爵 (1534-1614) contre un vice-ministre du ministère des Fonctionnaires, Gu Xiancheng 顧憲成 (1550-1612), opposé au choix du prince héritier par Shenlong. De retour en son pays de Wuxi 無錫, il a l'idée, avec son frère Gu Yuncheng 顧允成 (1554-1607), d'y restaurer l'ancienne académie Donglin (Donglin shuyuan 東林書院) de Yang Shi 楊時 (1053-1135) sous les Song. Elle devient le lieu de ralliement de tout un groupe de fonctionnaires de la capitale tombés à la suite de la même purge, et la « Convention du Donglin » 東林會約 est, en 1604, l'acte de naissance de ce qu'il faudra bientôt appeler un parti. Le texte, d'essence philosophique, empruntant ses outils notionnels à Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), mais avec l'influence de Wang Yangming 王陽明 (1472-1529), s'adresse à toutes les questions de l'État – dépenses de la maison impériale, eunuques, fonctionnement du

gouvernement, impôts et taxations –, mais marque une prédilection particulière pour la question des nominations, les personnalités des responsables. De fait, l'académie Donglin se transforme vite en un groupe de pression qui au cours des années, avec des fortunes variables, entre disgrâces et rappels, réussit à manœuvrer au niveau des évaluations nationales et des nominations à la capitale, pour placer ses gens. Cet entrisme, qui s'active tous azimuts aussi bien lors des affectations à la capitale qu'à travers la création de groupes régionaux, finit par cliver profondément la vie politique et administrative et se réclame d'une moralité supérieure. Fort de son statut il n'est bientôt plus de salut, pour les évaluations et la distribution des prébendes, que dans l'obligation d'y adhérer ou du moins de lui manifester des sympathies. Quand, en 1610-1611, Tang Binyin 湯賓尹 (1567-ca 1528), membre de l'académie Hanlin, accuse le Donglin de se comporter en « parti » (*dang* 黨), de lancer des campagnes d'intimidation ou d'influencer les évaluations de la capitale, il n'a pas tort. Avec Ye Xianggao 葉向高 (1559-1627) puis Gao Panlong 高攀龍 (1562-1626), qui succède à Gu après la mort de ce dernier en 1612 comme chef de file, le Donglin, qui représente une sociologie étroite mais riche, celle de la « gentry » du Jiangnan, influence de plus en plus fortement la fin du règne de Shenzone. Il peut s'estimer victorieux quand celui qui succède à ce dernier en 1620 est bien le prince légitime et non le fils de la favorite bien-aimée. Guangzong 光宗 (Zhu Changluo 朱常洛) ne règne même pas un mois (r. 28 août-26 septembre 1620, ère Taichang 泰昌), et son fils et successeur (Zhu Youjiao 朱由校, empereur Xizong 熹宗, r. 10 octobre 1620-30 septembre 1627), commence son règne (ère Tianqi 天啓, 1621-1627) fermement encadré par les partisans du Donglin, qui ont toutes les raisons de croire que leur fortune va durer. La transition dynastique entre les trois empereurs, dont le deuxième est peut-être mort assassiné, aura été difficile et marquée par trois sombres « affaires » (de « L'Attaque au gourdin » 梃擊案, des « Pilules rouges » 紅丸案, du « Changement de palais » 移宮案), mal élucidées mais où le Donglin aura eu l'occasion de se rendre indispensable. Entre 1620 et 1624, les ennemis du Donglin sont écartés, tous les anciens purgés de la crise de 1693-1694 réhabilités, les postes cruciaux (celui de Premier grand secrétaire, de ministre de la Fonction publique, de président du Censorat) vont à des partisans de premier plan.

Mais ce triomphe est de courte durée, et les événements des années qui suivent intéressent directement l'histoire de *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, puisque c'est au milieu d'elles que naissent des ressentiments qui continueront d'empoisonner la cour de Hongguang. L'empereur Xizong se révèle vite un souverain inepte et capricieux, que n'intéressent que la charpenterie et à l'architecture, faisant construire et détruire des palais et ruinant les finances. Sa nourrice, Dame Ke 客氏, permet la montée en puissance de l'eunuche Wei Zhongxian 魏忠賢 (1568-1627), qui se mue en dictateur. Son ascension provoque d'abord des résistances, bien vite balayées. Les mémoires dirigés contre lui affluent vers le trône, dont celui de Yang Lian 楊漣 (1572-1625), qui dresse la liste de ses « Vingt-quatre grands crimes ». Mais l'empereur réaffirme sa confiance en Wei, et au cours des années qui suivent, c'est rapidement la disgrâce, la destitution, l'exécution, la mort sous la torture ou le suicide pour presque tous les grands noms du Donglin (Ye Xianggao, Zhao Nanxing 趙南星 [1550-1627], Gao Panlong, Wei Dazhong 魏大中 [1575-1625], Zuo Guangdou 左光斗 [1575-1625]...),

dénoncés dans des listes dressés par des serviteurs zélés, tel Cui Chengxiu 崔呈秀 (1571-1627). Les académies sont fermées, le Donglin interdit, tandis que Wei Zhongxian connaît son apothéose, régnant sans partage en 1626-1627, accumulant les titres ronflants et les rituels pompeux, avec des édits impériaux qui en font presque un égal de l'empereur.

La disgrâce et la mort viennent cependant peu après la disparition de Xizong à 22 ans et son remplacement par son frère cadet, l'empereur Sizong 思宗 Zhu Youjian (朱由檢, 1611-1644, r. 2 octobre 1627-24 avril 1644, ère Chongzhen 崇禎, 1628-1644). Sizong est prudent, et surtout méfiant : s'il autorise la réhabilitation y compris posthume, de nombre d'anciens du Donglin, rappelle certains aux affaires, et s'il épure les ci-devants partisans et suppôts de Wei Zhongxian dans le « Jugement sur les séditeux du parti ces eunuques », « Yandang ni'an » 閹黨逆案 promulgué en 1629, il ne manifestera jamais d'intention de restituer le pouvoir d'État aux rescapés du parti défunt, qui n'est jamais reconstitué. Mais la cour restera durablement encombrée de rancœurs, de désir de vengeance, d'espérances de compensations, d'entreprises d'épuration. L'esprit partisan et revanchard passera intact à la cour de Hongguang, sous de nouveaux avatars, telle la Société du Renouveau.

Ruan Dacheng 阮大鍼 (ca 1587-1646)

La biographie de Ruan Dacheng, personnage central de la pièce, a fait l'objet de notre dernier examen biographique de cette partie de la conférence. Elle ne se comprend qu'en fonction du contexte de la conflictualité et des rancœurs accumulées depuis Wanli, et en particulier avec l'épisode du quasi-règne de l'eunuque Wei. Dans la pièce, Ruan Dacheng a l'emploi du grand méchant, en tandem avec Ma Shiying. Mais il y apparaît comme plus criminel encore que ce dernier, possédant, pour les lettrés, une qualité d'ange déchu : il fut l'un des leurs avant de devenir le traître par excellence. Son parcours à cet égard est typique de ceux qui, dans le factionnalisme endémique de la fin des Ming, n'ont pas été, ou n'ont pas accepté d'être, du côté des partisans du Donglin et de leur moralisme autoproclamé. Il est typique également de la manière dont, sous Hongguang, des membres de ce qui restait de l'appareil d'État se sont vengés de décennies de conflits accumulés.

Ruan Dacheng 阮大鍼 (1587-1646, *zi* Jizhi 集之) est né d'une famille ancienne-ment du Henan installée à Tongcheng 桐城 (Anqing fu 安慶府, Anhui). Il est connu sous nombre de surnoms ou noms de plume (Yuanhai 圓海, mer de Perfection, Baizi shanqiao 百子山樵 Le bûcheron montagnard aux cent enfants, Shichao jushi 石巢居士 L'ermite du Nid de pierre), mais aussi de sobriquets peu amènes (Wanran 皖髯 Barbe d'Anhui, Ruan Huzi 阮鬚子 Ruan-le-Barbu, Yan'er 閹兒 Fils-d'Eunuque). Il est d'une famille lettrée dont le pedigree ne fut pas sans tache, puisque l'arrière grand-père, Ruan E 阮鶚 (*zi* Yingjian 應薦, *jinshi* en 1544), qui fut gouverneur du Fujian sous Jiajing (1522-1567), appartenait à la clique de Yan Song 嚴嵩 (1480-1567) et Zhao Wenhua 趙文華 (?-1557). Reçu *jinshi* en 1616, après des postes ministériels à Pékin (ministères du Revenu puis des Fonctionnaires), et une retraite de deuil pour la mort de son père entre 1621-1623, il est en butte en 1624 à une situation typique de celles que crée le clientélisme du Donglin : que l'on ne fût pas assez bien placé dans les alliances, et la carrière pouvait achopper. Ruan est alors considéré comme un partisan du Donglin, et même un pur. À ce titre, son compatriote de Tongcheng 桐城,

l'assistant-censeur en chef (*du yushi* 都御史) Zuo Guangdou 左光斗 (1575-1625) lui promet un poste de chef de bureau du ministère du Revenu (*Like du jishizhong* 吏科都給事中). Mais Ruan n'est que menu fretin. Au terme de son évaluation, son caractère est critiqué, et il est finalement prié par Yang Lian 楊漣 (1572-1625) de se mettre sur le bas-côté, en acceptant un poste moins estimé, pour laisser celui qu'il convoitait à un membre beaucoup plus actif du parti, Wei Dazhong 魏大中 (1575-1625) – grand contempteur de Cui Chengxiu 崔呈秀 (1571-1627). Au lieu d'accepter cette humiliation et d'attendre des temps meilleurs, Ruan, doté d'un tempérament combatif, se tourne directement vers Wei Zhongxian et obtient finalement satisfaction, devenant au passage un protégé (au titre de « fils adoptif ») de Wei : le barrage en faveur de Wei Dazhong est annulé et le poste est donné à Ruan. Mais celui-ci ne profite pas longtemps de son triomphe, car il démissionne peu après de lui-même, par crainte de la vengeance du Donglin. Il se retire sur ses terres, mais non sans écrire deux mémoires aux trônes où il dénonce violemment les factieux. Il reste en retrait pendant les purges weïstes des années suivantes, où disparaissent Zuo Guangdou, Yang Lian, Wei Dazhong et tant d'autres. En 1627, à la chute du grand eunuque, il adresse au trône des mémoires accusateurs aussi bien pour Wei Zhongxian que pour les membres du Donglin. Au tout début du règne de Sizong il est nommé Sénéchal-adjoint de la Cour des banquets impériaux (*Guanglu si shaoqing* 光祿寺少卿), mais pas pour longtemps. Son nom est inclus dans le « Jugement sur les séditeux du parti des eunuques » (« Yandang ni'an » 閹黨逆案) promulgué en 1629 : il est destitué et vivra dans une retraite forcée, et même confortable, que lui permet la fortune familiale, de 1629 à 1644, d'abord à Tongcheng, puis à Nanjing quand les troubles causés par les rebelles rendent le séjour dans sa région difficile. Là il s'adonne à la poésie, et surtout à sa grande passion pour le théâtre, entretenant une troupe privée réputée. Dans ces circonstances, il devient, au grand dam de ses adversaires et de la postérité (et ceci inclut Kong Shangren), l'un des dramaturges les plus estimés du moment. Durant les années de Nankin, il cherche patiemment à retrouver les grâces des partisans de l'ancien Donglin, maintenant réunis dans la Société du renouveau. C'est ainsi qu'il courtise de jeunes influenceurs tel que Hou Fangyu. Mais son intérêt pour la chose militaire et la défense de la capitale du Sud font craindre qu'il ne nourrisse des collusions avec l'ennemi (les rebelles), et le libelle mentionné plus haut (« Liudu fangluan gongjie »), dirigé contre lui, le rejette dans une détestation universelle.

La chute de Pékin, l'installation de l'empereur Hongguang à Nankin au début de l'été 1644, son amitié surtout avec l'homme fort du régime, Ma Shiyong, sonneront pour lui l'heure de la revanche. Grâce au soutien sans faille de Ma qui le recommande auprès de l'empereur, Ruan est lavé de toutes ses précédentes imputations et se voit promu à une succession de postes toujours plus élevés à partir de sa nomination par décret impérial (*zhongzhi* 中旨, donc en court-circuitant la nomination par le *waiting*) le 30 septembre 1644. En relation avec son intérêt pour les affaires militaires, il est nommé censeur-en-chef adjoint de droite pour la défense du Yangzijiang (*you fu duyushi, xunyue Jiangfang* 右副都御史, 巡閱江防) et, début 1645, conjointement ministre de la Guerre (*Bingbu shangshu* 兵部尚書). Sa position de pouvoir lui permettra de se livrer à des vengeances tous azimuts contre les anciens membres du Donglin encore présents et contre la jeune génération du Fushe (Société du Renouveau)

qui l'a humilié. Il s'applique ainsi à faire tomber son rival Zhou Biao 周鏐 (?-1644), puis, ayant identifié ses ennemis dans la liste déjà mentionnée « Des sauterelles et de leurs larves », s'adonne à une chasse aux sorcières visant, parmi d'autres, Chen Zhenhui et Hou Fangyu dont il avait essayé en vain de s'attirer les bonnes grâces. Il s'associe à toute l'étendue des malversations instaurées par le régime de Ma Shiyong, et sera par ailleurs impliqué dans les « Trois Cas douteux d'identité usurpée » (南都三大疑案) qui vont renforcer encore l'atmosphère de scandale où évolue la fin du règne de Hongguang (le cas du moine Dabei 大悲, du pseudo-prince héritier Wang Zhiming 王之明, de la concubine Tong 童妃). Ces divers aspects constituent une partie importante de la narration biographico-historique du *Taohua shan* (les attaques contre le Fushe sont longuement évoquées dans les scènes 14, 27, 29, 30, 33).

La gloire de Ruan Dacheng est de courte durée. L'expédition de Zuo Liangyu contre Nankin le verra, avec Ma Shiyong, beaucoup plus préoccupé de l'avancée du général pourtant théoriquement du même camp que de celle des Mandchous, et commettant des erreurs stratégiques fatales. La fuite de Hongguang le 3 juin 1645 occasionne la sienne. Il se réfugie à Jinhua 金華 (Zhejiang), où les lettrés lui refusent l'abri et qu'il tente en vain de faire détruire lorsque les Mandchous le rattrapent. Il meurt « d'une chute sur une pierre » en tombant de cheval en 1646, alors qu'il est prisonnier des armées Qing en marche vers le Fujian. Enterré hâtivement, sa sépulture ne fut jamais retrouvée.

À côté d'un politicien aux choix contestables, Ruan Dacheng fut un grand homme de lettres, esthète, amateur de jardins. Il a laissé une riche œuvre poétique³⁰, et écrit pas moins de neuf *chuanqi*, dont quatre (*Chundeng mi* 春燈謎, *Yanzi jian* 燕子箋, *Mouni he* 牟尼合, *Shuang jinbang* 雙金榜) sont parvenus jusqu'à nous³¹. Ces pièces sont celles de l'un des meilleurs dramaturges de son époque. Leurs histoires, riches en rebondissements, sont alors très appréciées du public. On s'arrache les troupes qui les ont à leur répertoire. Plusieurs traitent d'un thème intéressant quand on le rapporte à sa biographie : la question de l'identité, du quiproquo, de la personne prise pour celle qu'elle n'est pas. Son œuvre en général a fait l'objet des éloges d'auteurs respectés (Mao Xiang, Wang Siren 王思任 [1574-1646], Zhang Dai 張岱 [1597-1681], Xu Zi 徐鼎 [1810-1862]...). Sa fille Ruan Lizhen 阮麗珍 (?-1653), devenue concubine d'un prince mandchou avant d'être assassinée par une rivale, sera elle aussi dramaturge. Nous avons terminé cette partie théorique des séances au milieu de la lecture de la biographie de Ruan Dacheng dans le *Mingshi*³², en nous aidant de la traduction intégrale de cette biographie par Robert Crawford³³, dans un article assez ancien mais toujours l'un des plus complets sur ce personnage beaucoup trop négligé par la recherche contemporaine³⁴.

30. Ruan Dacheng 阮大铖, *Yonghuaitang shiji* 咏怀堂诗集, Hu Jinwang 胡金望 et Wang Changlin 汪长林 (éd.), Hefei, Huangshan shushe, 2014 (Anhui guji congshu cuibian 安徽古籍丛书萃编).

31. Ruan Dacheng 阮大铖, *Ruan Dacheng xiqu sizhong* 阮大铖戏曲四种, Hu Jinwang 胡金望 et Xu Lingyun 徐凌云 (éd.), Hefei, Huangshan shushe, 2014 (Anhui guji congshu cuibian 安徽古籍丛书萃编).

32. *Mingshi* 明史, j. 308, « Liezhuan » 列傳 196, « Ministres félons » (« Jianchen » 奸臣), édition Zhonghua shuju, p. 7905-7946.

33. Robert Crawford, « The Biography of Juan Ta-ch'eng », *Chinese culture*, vol. 6, 2 (1965), p. 28-105.

34. Alison Hardie fait aujourd'hui exception à ce manque d'intérêt pour Ruan Dacheng : « Conflicting discourse and the discourse of conflict: Eremitism and the pastoral in the poetry of Ruan Dacheng

II. Lecture du Taohua shan 桃花扇 de Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718)

La partie pratique des séances a été consacrée à la lecture / traduction de larges extraits de plusieurs des premières scènes du *Taohua shan*, avec préparation par les auditeurs. Cette étude a été précédée par la lecture et l'analyse de trois textes critiques, tous dûs à Kong Shangren, faisant partie de l'ensemble des textes liminaires attachés à la pièce³⁵. Afin de permettre un suivi continu de l'intrigue, des résumés ont été distribués aux auditeurs pour les scènes non retenues pour la lecture en séance. Une mise en garde est donnée contre la seule traduction intégrale existant à ce jour de la pièce, celle d'Harold Acton, traduction « adaptée » prenant de nombreuses libertés avec le texte, dotée d'un appareil critique minimal insuffisant pour comprendre le contexte historique de la pièce et réduisant celle-ci à une simple histoire d'amour. Une réédition récente n'apporte aucun correctif à ses faiblesses pourtant connues³⁶.

« Petite introduction à L'Éventail aux fleurs de pêcher »

(« Taohua shan xiaoyin » 桃花扇小引)

Ce texte de 1699 date de l'achèvement de la pièce. Il s'agit d'une préface dont plusieurs thèmes sont relativement classiques dans le cas des œuvres narratives : éloge des genres d'imagination (*chuanqi* 傳奇 – pris dans un sens général –, *xiaoshuo* 小說...); mise en relation de la littérature de récit à l'Histoire, avec référence aux grands précédents (Zuoqiu Ming 左丘明, Sima Qian 司馬遷). Le descendant de Confucius en profite pour se placer dans l'héritage de son ancêtre, et faire l'éloge des genres poétiques à la suite du Maître, qui les mettait en avant en raison de leurs qualités émotionnelles. La musique des temps actuels, dont le théâtre fait partie intégrante, est bien digne de la musique ancienne qui préoccupait Confucius. Il s'agit là d'un argument qu'on retrouvera dans le corps même de la pièce, et dès la scène de prologue, quand il sera question tout à la fois de musique et de théâtre. Toute la dernière partie est relative à la relation des événements des Ming du Sud et aux risques pris par l'auteur pour diffuser sa pièce à la capitale – il y fait semble-t-il allusion à ce sujet sensible, à la fois comme souvenir et comme thème politique délicat à aborder.

« Petite note sur L'Éventail aux fleurs de pêcher »,

(« Taohua shan xiaozhi » 桃花扇小識)

Cette nouvelle préface signée du nom de plume de l'auteur (Yunting shanren 云亭山人) a été rédigée pour accompagner la première édition imprimée de la pièce en

(c. 1587-1646) », dans *Reading China: fiction, history and the dynamics of discourse: essays in honour of professor Glen Dudbridge*, Berg Daria (éd.), Leyde, Boston, Brill, 2007 (China Studies), p. 111-146; « Political Drama in the Ming-Qing Transition: A Study of Four Plays », *Ming Qing Yanjiu*, vol. 17, 1 (2012), p. 1-34; *Ruan Dacheng: Spring Lantern Riddles, or Ten Cases of Mistaken Identity (1633): Scenes 31, 32 & 36a – Translation and introduction by Alison Hardie*, Literary Shanghai, www.literaryshanghai.com.

35. Édition de référence : Kong Shangren 孔尚任, *Taohua shan* 桃花扇 (L'Éventail aux fleurs de pêcher), édition de Wang Jisi 王季思, Su Huanzhong 苏寰中 et Yang Deping 杨德平, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2016. (1^{re} éd. 1995).

36. K'ung Shang-jen, *The Peach Blossom Fan: Tao-Hua-Shan*, Acton Harold et Chen Shih-hsiang (trad.), Berkeley, University of California Press, 1976; réédition : Kong Shangren, *The peach blossom fan*, Chen Shixiang et Acton Harold (trad.), New York, New York Review of Books, 2015 (NYRB Classics).

1708, celle qu'a financée l'admirateur de Tianjin Tong Hong 佟鑑 (édition Kangxi 47, Jie'an tang 介安堂原刻本, édition originale conservée à la Bibliothèque nationale de Pékin).

Ce texte tourne entièrement autour du thème de l'éventail, dont l'auteur nous explique qu'il est ce qu'on pourrait appeler en termes modernes le « signifiant maître » de la pièce. Il donne une signification politique aux détails liés à cet objet, créant à partir de celui-ci et de ce qui lui advient un réseau de signes de ce qui arrive à l'empire tout entier. Il n'est remarquable que du fait de n'être pas remarquable. Kong Shangren s'exprime également à propos de la blessure que Xiangjun, sa détentrice, reçoit à la face, et qui est, fait-il comprendre, assimilable à une scarification (à travers une allusion au poème narratif « Lamentation pour les princes », « Ai wangsun » 哀王孫, de Du Fu 杜甫 [712-770]). Confondent le visage humain et les fleurs peintes sur l'éventail, il fait de la face de l'éventail porteuse de marques sanglantes l'équivalent d'une face humaine. Ce texte est complexe et de grande importance pour accéder à l'analyse que Kong Shangren faisait lui-même de sa pièce. Il est de plus porteur d'importantes références intertextuelles qui ont fait l'objet d'une analyse approfondie en séance, en particulier autour d'une citation renvoyant à deux poèmes (de 815 et 828) de Liu Yuxi 劉禹錫 (772-842) sur le thème des fleurs de pêcher, sources constantes d'allusions. La comparaison des fleurs de pêcheurs avec le visage féminin est lui-même une allusion à un poème de Cui Hu 崔護 (772-846), « Ti ducheng nanzhuang », 題都城南莊, dont les éléments remontent au *Shijing* et dont la fortune a été prodigieuse, fournissant à une imaginaire de la Belle au Bois dormant, et à l'origine de maintes adaptations théâtrales³⁷. Cette lecture a été également l'occasion de faire le point sur le débat, très présent dans la littérature préfacière au xvii^e siècle, sur la notion d'extraordinaire, *qi* 奇, avec références à Ling Mengchu 凌濛初 [1580-1644] (en particulier à partir d'une idée répandue depuis les Song avec le Moine Dehong 德洪 [ca 1130], et son « Colophon à une peinture de buffle », « Ba huanu » 跋画牛), ou à Li Yu 李漁 (1610-1680).

Le « *Taohua shan xiaozhi* » est un texte dense et complexe, qui reprend le thème de Liu Yuxi rattachant l'image du pêcher à la loyauté. Mais ici la loyauté est portée par la femme. Le thème du temple taoïste également présent chez Liu Yuxi renvoie à celui qui, dans l'épilogue du *Taohua shan*, servira de lieu où se dénouera la fidélité mutuelle des amants, et par métaphore la loyauté désormais sans propos à la dynastie défunte.

« *Tenants et aboutissants du Taohua shan* » (« *Taohua shan benmo* » 桃花扇本末)

Cet autre texte de Kong Shangren est l'un des cinq textes liminaires du *Taohua shan* à caractère technique, documentaire ou historique³⁸. Écrit lui aussi au moment de la première édition imprimée de la pièce, il est consacré tout particulièrement à la

37. Voir Li Chunyan 李春燕, « "Renmian taohua" gushi de yanbian yu wenhua neihan » « 人面桃花 » 故事的演变与文化内涵, *Jiujiang xueyuan xuebao (Shehui kexue ban)* 九江学院学报 (社会科学版), 165-2 (2012), p. 34-38.

38. Wu Xinlei 吳新雷, « Taohua shan piyu chutan » 桃花扇批語初探, dans *Zhongguo wenxue pingdian yanjiu lunji* 中国文学评点研究论集, Zhang Peiheng 章培恒 et Wang Jingyu 王靖宇 (éd.), Shanghai, Shanghai Guji chubanshe, 2002, p. 447-457.

première réception et à la diffusion de l'œuvre dans ses débuts, avec un nombre de renseignements sur ses premières représentations qui en font un document très précieux. Les éléments qu'il comprend sont résumés dans la partie ci-dessus « Les premières représentations et la réception de *L'Éventail aux fleurs de pêcher* », dont il constitue la première source d'information.

Un point particulièrement intéressant est son premier paragraphe, qui fait allusion aux deux membres de la famille de Kong Shangren qui ont été ses informateurs concernant le régime de Hongguang. Il s'agit de son cousin – de la même génération mais beaucoup plus âgé que lui – Kong Shangze 孔尚則 (*zi* Yizhi 儀之, *hao* ou *zi* Fangxun 方訓, 1605?-1665?), et de son oncle maternel Qin Guangyi 秦光儀. Passé *juren* 舉人 en 1627 et *jinshi* 進士 en 1640, Kong Shangze eut une carrière dans la fonction publique aussi bien sous Chongzhen que sous Hongguang, tombant finalement en disgrâce sous ce dernier avant de se retirer à Qufu pour se consacrer à la philosophie et aux lettres. L'influence de ses témoignages sur Kong Shangren a été considérable et a joué un rôle déterminant dans la connaissance qu'a eue le dramaturge de la période sur laquelle il écrit, y compris de ses plus petits détails, et sur l'appréciation qu'il s'en est formée³⁹. D'après certains chercheurs⁴⁰, Kong Shangze est le modèle qui se cache derrière le personnage du vieux « préposé au liturgies » (*zanli* 讚禮) qui ouvre la pièce au Prologue, et réapparaît à la scène 3.

Prologue (試一齣先聲)

Le prologue enchasse la pièce dans une narration, exprimée au présent, de faits passés, et trouve son écho dans l'épilogue qui clôt la pièce. Il est placé dans la bouche d'un « préposé au liturgies » (*zanli*) dans sa quatre-vingt-dix-septième année, parlant d'une époque qu'il a connue, et qu'on identifie aujourd'hui comme étant le vieux cousin de Kong Shangren, Kong Shangze. Il est placé à un niveau métadiégétique : il dit qu'il lui été donné d'assister la veille « à la représentation d'un *chuanqi* nouveau, intitulé *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, qui rapporte des faits récents s'étant déroulés dans la Nankin des dernières années du règne des Ming ». Il ouvre donc à une narration qui sera la pièce en question en même temps qu'un flash-back. Il tient le nom de son auteur caché, l'un des meilleurs de sa génération, dit-il, qui en l'écrivant, est bien digne de son auguste ancêtre, car la manière de faire de cette pièce ne le cède en rien à celle des *Printemps et automnes*, des *Odes* et des *Hymnes*. Les commentaires interlinéaires, en écho au propos du « *Taohua shan xiaoyin* », insistent sur le fait que son travail, qui concerne la musique, est similaire à celui de son ancêtre Confucius sur les *Chunqiu* ou les *Poèmes de Mao*. Le commentaire de fin de scène est proche de l'esprit des critiques de Jin Shengtan 金聖嘆 (1608-1661) s'en prenant aux mauvais lecteurs : le bon auteur, qui a des originalités uniques, est malheureusement accablé de vains

39. Voir Yuan Shishuo 袁世碩, *Kong Shangren nianpu (Fu Jiaoyou kao)* 孔尚任年譜 (附交遊考), Jinan, Shandong renmin chubanshe, 1962, p. 94; Richard E. Strassberg, *The World of K'ung Shang-Jen: A Man of Letters in Early Ch'ing China*, p. 32-33, p. 313, n. 98; Wang Ailing 王瑗玲, « Ji yi yu xushi: Qingchu juzuo jia zhi qianchao yishi yu qi yidai ganhuai zhi xiju zhuanhua » 記憶與敘事：清初劇作家之前朝意識與其易代感懷之戲劇轉化, *Zhongguo wenzhe yanjiu jikan* 中國文哲研究集刊, 24 (2004), p. 53; Kong Xianglin 孔祥林, « Xinjian Kuoli zhi jiqi yanjiu zhong de jige wenti » 新見《闕里志》及其研究中的幾個問題, *Qi Lu xuekan* 齊魯學刊, 3 (1985), p. 67.

40. Wang Ailing 王瑗玲, « Ji yi yu xushi... » 記憶與敘事..., p. 95.

imitateurs qui ne peuvent que déformer son propos. C'est pourquoi Kong se montre partisan d'une vision élitiste de la lecture, « qui ne saurait être mise légèrement sous les yeux du vulgaire ».

Scène première (« La séance de conteur » 第一齣 聽稗)

Après une présentation du *sheng* (rôle de lettré principal, i.e., Hou Fangyu) par lui-même, la scène est toute entière centrée autour du spectacle de chant à tambour (*dagu* 大鼓) donné par le prince de conteurs, Liu Jingting, en sa maison, racontant un passage des *Entretiens* de Confucius (18.9), et auquel assistent Hou, Chen Zhenhui et Wu Yingji. Le thème est lié en filigrane au *Taohua shan* et à sa vision quétiste : le Saint accomplit une œuvre de rectification de la musique, dans une époque où les voies de la principauté de Lu étaient en décadence, et les maîtres de musique, refusant d'exercer leurs talents dans ces conditions, préfèrent embarquer sur un frêle esquif pour « emprunter la route de la Source aux pêcheurs ». Comme on l'a indiqué plus haut (sous-section « Liu Jingting 柳敬亭 (1592-1674/1675), le conteur modèle, et son prototype caché, Jia Fuxi 賈鳧西 (1594-ca 1676) », le *dagu*, constitué d'une suite de cinq chants, est en fait une citation presque à l'identique du *guci* intitulé « Le Grand maître de musique Zhi s'enfuit à Qi » (« Taishi Zhi shi Qi »), œuvre de Jia Fuxi, alias Mupi sanke (« Le Vagabond de Bois et de cuir »), qui est pour Kong Shangren le prototype à partir duquel il a façonné son personnage de Liu Jingting. Cette lecture a été l'occasion de regarder en séance l'enregistrement d'une version moderne d'un *jingyun dagu* 京韻大鼓 (chant à tambour dans le style de la capitale), « Ziqi ting qin » 子期聽琴 (« [Zhong] Ziqi écoute le *qin* ») interprété par Luo Yusheng 駱玉笙 (1914-2002), l'une des interprètes les plus fameuses dans ce genre au xx^e siècle.

La scène trouve son parallèle dans la scène deux, « La leçon de chant » (傳歌), ou au lieu de Liu Jingting, le maître de musique est cette fois Su Kunsheng, professeur de chant de Li Xiangjun, qu'il instruit dans une œuvre ouvrant à une forme cette fois explicite d'intertextualité : le *Pavillon aux pivovines* (*Mudan ting* 牡丹亭) de Tang Xianzu.

Scène trois (« L'altercation à la cérémonie » 第三齣 鬪丁)

Cette scène est la première possédant une dimension politique significative. Elle est centrée sur le personnage de Ruan Dacheng qui, tenu comme un pestiféré par les jeunes gens en vue de la Société du renouveau depuis le « Manifeste pour prévenir les troubles en la Capitale subsidiaire » (« Liudu fangluan gongjie »), publié contre lui, cherche le moyen de se réhabiliter. Il se rend au temple de Confucius du Collège des Fils de l'État de Nanjing lors de l'une de ses cérémonies régulières, mais là, reconnu par les jeunes gens, il est insulté et molesté publiquement. Ses liens passés avec Wei Zhongxian lui sont vertement rappelés, et il tente en vain de les persuader qu'ils étaient en fait destinés à prendre la protection des champions du Donglin, tel Wei Dazhong, auprès du grand eunuque. Son argumentation ne convainc pas, et dans une des arias qu'il lui fait chanter, Kong Shangren lui fait établir un parallèle entre sa situation personnelle et celle de sa pièce *Les devinettes des lanternes du Nouvel an* (*Chundeng mi*) dont le titre alternatif, *Les Dix quiproquos* (*Shi cuoren*), signifieraient qu'il (Ruan Dacheng) a été victime d'une tragique méprise. Ce faisant, Kong Shangren semble tourner cette affirmation de Ruan – dont il veut clairement faire le procès – en dérision.

Dans la première préface au *Chundeng mi*, Wang Siren 王思任 (1574-1646), ami de Ruan, laisse entendre que dans les temps troublés qu'il avait traversés, Ruan Dacheng avait eu sujet de se plaindre de ce que les valeurs et les positions avaient été complètement perverties, et de ce qu'il avait été victime d'accusations imméritées. La pièce, avec ses méprises, aurait donc une valeur de métaphore de son propre sort d'homme injustement méconnu, mettant en scène de façon répétée le dévoilement d'une vérité offusquée. Cette interprétation a certainement été connue de Kong Shangren, qui affirme, dans l'un de ses commentaires interlinéaires, que *Les Dix quiproquos* serait « un livre inspiré par le remords pour les fautes commises », pour lesquelles les tentatives de Ruan de s'auto-justifier seraient néanmoins absolument vaines (十錯認, 乃悔過之書. 誰知將錯就錯, 雖有六州鐵, 不能更鑄矣.) Cette interprétation de Kong semble ainsi aller à l'inverse de l'argument de Wang Siren dans sa préface, lequel ne considérerait pas que Ruan avait écrit *Les Devinettes des lanternes du Nouvel An* en raison de son « remords », mais au contraire parce que son sort injuste le révoltait. Par la suite, la lecture de Kong s'imposera cependant jusque dans la critique et la recherche modernes : ainsi celle que donna Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929) dans son commentaire suivi de *L'Éventail*, achevé en 1924, et qui démontre que Liang n'avait pas vraiment lu la pièce de Ruan.

Les thèmes de l'interprétation juste ou de l'erreur, ainsi que celui de la reconnaissance sociale, sont également présents dans la scène quatre, parallèle (non étudiée en séance), intitulée « La pièce épiée » (偵戲), où Ruan Dacheng cherche à rentrer dans les bonnes grâces de Chen Zhenhui, l'un des jeunes gens du Renouveau, en lui prêtant sa troupe d'opéra pour jouer une autre de ses pièces, au succès retentissant, *La Lettre de l'hirondelle* (*Yanzi jian*). C'est au terme de cette scène que le peintre Yang Wencong 楊文驄 (*zi* Longyou 楊龍友, 1594-1646) suggère à Ruan un stratagème propre à le racheter auprès des jeunes gens de la bonne société : aider financièrement Hou Fangyu à épouser Li Xiangjun.

Scène cinq (« Une visite à la belle » 第五齣 訪翠)

Cette scène cruciale, puisque c'est celle de la première rencontre entre Hou Fangyu et Li Xiangjun, se déroule au milieu du monde de la nostalgie des Ming par excellence : celui du quartier de la rivière Qinhuai, à Nankin. Hou et le peintre Yang Wencong se retrouvent chez Li Zhenli 李貞麗, patronne de Xiangjun, et la scène, avec une proportion importante de parties dialoguées par rapport au nombre des arias, est pour l'essentiel organisée autour d'un jeu à boire où différents genres littéraires, aussi bien classiques que de littérature vernaculaire sont représentés.

La lecture suivie, qui s'est achevée avec cet acte, reprendra avec lui au début de la deuxième année consacrée à l'étude de *L'Éventail aux fleurs de pêcher*.