Histoire et philologie de la Chine classique

Rainier Lanselle

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/4848>

DOI : 10.4000/ashp.4848

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2021

Pagination : 411-447

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], 152 | 2021, mis en ligne le 14 juin 2021, consulté le 15 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/4848> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.4848>

HISTOIRE ET PHILOGIE DE LA CHINE CLASSIQUE

Directeur d'études : M. Rainier LANSELLE

Programme de l'année 2019-2020 : *Fiction et réécriture de l'histoire sous les Ming et les Qing : autour de L'Éventail aux fleurs de pêcher* (2). — I. *Fictions historiques : textes, pratiques, enjeux*. — II. *Lecture du Taohua shan 桃花扇 de Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718)*.

Au cours de cette deuxième année de conférences centrée sur le grand *chuanqi* 傳奇 d'époque Kangxi *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, *Taohua shan* 桃花扇, de Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718), nous avons poursuivi notre exploration et notre lecture de cette œuvre et de son contexte. Comme l'année précédente, chaque séance de la conférence a été divisée en deux parties, avec une première partie où nous avons étudié les enjeux historiques, littéraires et critiques attachés à cette fiction historique, et une deuxième partie consacrée à la lecture en commun, avec préparation par les auditeurs, de larges extraits de cette longue pièce de 44 scènes.

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

Au cours de l'année précédente, nous avons, dans cette partie, examiné nombre d'éléments permettant de replacer l'œuvre étudiée dans son environnement textuel et civilisationnel. Les grandes sous-parties de cette section ont concerné :

- les éléments fondamentaux de l'histoire du texte et de sa diffusion à travers ses premières représentations ;
- des éléments biographiques sur l'auteur, son milieu, sa carrière, son cercle ;
- des éléments généraux sur l'histoire du genre *chuanqi* et sur les caractéristiques musicales du *Kunqu* auquel il est indissociablement lié ;
- une présentation historique des « Ming du Sud » (Nan Ming 南明, 1644-1662), et en particulier du règne de l'empereur Hongguang 弘光 (Zhu Yousong 朱由崧, 1607-1646, prince Fu 福王, r. 1644-1645), qui constituent le cadre historique du récit.

Nous avons également apporté un nombre substantiel d'informations biographiques sur diverses figures de la période qui sont en même temps des personnages de la pièce :

- sur le personnage du *sheng* 生, du « lettré » de la pièce, Hou Fangyu 侯方域 (1618-1655) et sur sa compagne la courtisane Li Xiangjun 李香君, la *dan* 旦, « premier rôle féminin », du *Taohua shan* ; sur les lettrés de son milieu ;
- sur les personnages de rang social moins élevé mais dont le statut dans la pièce est important, tel le conteur professionnel Liu Jingting 柳敬亭 (1592-1674/1675), au portrait dramatique formé à partir d'un prototype ayant eu une grande importance dans la vie de Kong Shangren, Jia Fuxi 賈鳳西 (1594-ca 1676) ;

— sur le personnage central de Ruan Dacheng 阮大鍼 (ca 1587-1646), dramaturge, ministre, lettré maudit pour avoir fait des choix de carrière et d'associations personnelles désastreux, personnage central de la période du gouvernement des Ming du Sud à Nanjing et « grand méchant » de la pièce.

Les éléments de la biographie de ce dernier nous ont amenés à nous attarder longuement sur l'histoire du mouvement Donglin 東林黨, ce qui nous a fait remonter jusqu'au milieu du règne de l'empereur Shenzong 神宗 (Zhu Yijun 朱翊鈞, 1563-1620, r. 1572-1620, ère Wanli 萬曆, 1572-1620), tous éléments dont la prise en compte est indispensable pour comprendre les événements historiques rapportés ou simplement évoqués dans la pièce.

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

Dans cette sous-partie, largement entamée au cours de l'année 2018-2019, nous avons poursuivi l'étude, laissée inachevée à la fin de l'année précédente, des données biographiques relatives au personnage de Ruan Dacheng¹, avant de nous tourner vers deux autres personnages aux rôles politiques et militaires importants dans la réalité comme dans la pièce : Ma Shiyong et Zuo Liangyu. Enfin nous avons abordé la question de la Société du Renouveau, dont la présence marque la pièce d'un bout à l'autre.

Ruan Dacheng 阮大鍼 (ca 1587-1646)

Relativement à Ruan Dacheng, nous avons achevé la lecture en séance, commencée en 2018-2019, de la biographie de Ruan Dacheng dans le *Mingshi*², en nous aidant de sa traduction intégrale par Robert Crawford³, dans un article assez ancien mais toujours l'un des plus complets sur ce personnage beaucoup trop négligé par la recherche contemporaine.

Puis nous avons complété cette lecture, fondamentale, par celle des quelques éléments biographiques données par le *Xiaotian jinian* 小腆紀年. Cela a été pour beaucoup l'occasion de faire connaissance avec ces deux ouvrages jumeaux que sont le *Xiaotian jinian* et le *Xiaotian jizhuan* 小腆紀傳. Compilé par Xu Zi 徐鼐 (1810-1862, zi Yizhou 彝舟, hao Yicai 亦才), originaire de Liuhe 六合 au Jiangsu, le *Xiaotian jinian*, ou *Chronique des Petits barons* (d'après une expression dédaigneuse tirée du *Shangshu* 尚書), est une compilation de notations historiques en 20 *juan* achevée en 1861 et publiée la même année. Référée au Zhu Xi 朱熹 (1130-1200) du *Tongjian gangmu* 通鑑綱目, elle est entièrement centrée sur les Nan Ming 南明, sur lesquels

1. Voir le résumé des conférences et des travaux de l'année 2018-2019 : *Annuaire. Résumés des conférences et travaux, 151^e année, 2018-2019*, EPHE, PSL, SHP, Paris, 2020, p. 339-377.

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

3. Robert Crawford, « The Biography of Juan Ta-ch'eng », *Chinese culture*, 6, n° 2 (1965), p. 28-105. Voir aussi les travaux d'Alison Hardie : « Conflicting discourse and the discourse of conflict: Eremitism and the pastoral in the poetry of Ruan Dacheng (c. 1587-1646) », dans *Reading China: fiction, history and the dynamics of discourse: essays in honour of professor Glen Dudbridge*, Daria Berg (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*, 17, n° 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.

elle a rassemblé, une documentation considérable allant de l'occupation de Pékin par Li Zicheng 李自成 (1606-1645) jusqu'aux opérations de Zheng Chenggong 鄭成功 (Zheng Sen 鄭森, Coxinga, 1624-1662) à Taiwan. Xu Zi a procédé au dépouillement d'une soixantaine de sources : monographies locales, poésie, sources officielles multiples. L'ouvrage fut établi soigneusement et de façon critique ; il est considéré comme une source très sûre sur la période, avec beaucoup d'informations qui ne se trouvent pas ailleurs⁴. L'ouvrage frère, le *Xiaotian jizhuan* 小腆紀傳, est quant à lui, comme son nom l'indique, un recueil de biographies, toujours centré sur les Nan Ming, comportant 7 *juan* d'annales principales et 58 *juan* de biographies proprement dites. Sa compilation, commencée par le même Xu Zi, a été achevée par son fils Xu Chengli 徐承禮 en 1869, 7 ans après sa mort. Il fut imprimé pour la première fois en 1887 et l'édition ponctuée moderne Zhonghua shuju, 1958, est la source des éditions récentes⁵. Son chapitre 62 (« Biographies » 列傳 55) comprend les biographies des « Ministres félons » (奸臣), parmi lesquelles Ma Shiying et Ruan Dacheng. Mais c'est un extrait du chapitre 6 du *Xiaotian jinian* que nous avons lu en séance. On y voit un Ruan Dacheng faisant espionner les assemblées des lettrés par les acteurs de sa troupe privée, afin de connaître le jugement de la société sur de sa fameuse pièce *La Lettre de l'hirondelle* (*Yanzi jian* 燕子箋) : si elle est appréciée, lui ne l'est pas, et l'on s'amuse ouvertement de sa personne, objet d'un ostracisme général. Ce passage est à l'évidence à l'origine des scènes 3 et 4 du *Taohua shan*, où cette anecdote est réécrite.

Un autre texte biographique de grand intérêt est celui laissé par Qian Chengzhi 錢澄之 (Qian Bingdeng 錢秉鐙, 1612-1693), intitulé « Ruan Dacheng benmo xiaoji » 阮大鍼本末小記, recueilli au j. 6 de son ouvrage *Suozhi lu* 所知錄⁶. Les détails semblent de première main et sont très précis. De particulier intérêt est toute la partie concernant la fuite de Ruan quittant Nanjing en juin 1645, puis toute sa conduite quand il est aux mains de ses gardiens mandchous et chinois du Nord. On y voit certains traits de son caractère, toujours bravache et défiant même dans sa situation de prisonnier promis à la mort. Il soûle littéralement son escorte de son babil incessant pendant le voyage, leur chante de l'opéra toute la journée, et quand il s'aperçoit qu'ils ne comprennent pas le mandarin du Jiangnan employé dans le Kunqu, se met à leur chanter en style de Yiyang 弋陽腔, dont le dialecte est compréhensible par les nordistes. Le texte donne également les détails les plus précis sur ses derniers jours, jusqu'à celui où, parti un peu en avant sur la route de montagne, confiant dans son excellente santé, ses accompagnateurs finissent par retrouver sa monture, seule, puis lui-même, mort au pied d'un rocher. On enterrera son corps hâtivement à cet endroit, et la trace de sa sépulture fut à jamais perdue.

4. Édition moderne annotée 1957, Zhonghua shuju, à l'origine de toutes les éditions subséquentes, dont Xu Zi 徐鼎, *Xiaotian jinian fukao* (*Ershi juan*) 小腆紀年附考 (二十卷), Wang Chongwu 王崇武 (éd.), 據清咸豐十一年刻本影印, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1996 (coll. 續修四庫全書 史部: 編年類 續修四庫全書編纂委員會 編 367-368), 2 vol.

5. Xu Zi 徐鼎 et Xu Chengli 徐承禮, *Xiaotian jizhuan* (*Liushiwu juan*) 小腆紀傳 (六十五卷), 據清光緒十三年金陵刻本影印, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1996 (coll. 續修四庫全書 史部: 別史類 續修四庫全書編纂委員會 編 332), 2 vol.

6. Édition moderne, Hefei, Huangshan shushe, 2006, p. 149-160.

Ruan Dacheng est une personnalité importante du *Taohua shan*, ce qui ne fait que refléter le fait qu'il était d'abord homme de lettres parmi les plus marquants de sa génération. S'il apparaît comme très controversé dans la pièce, c'est en partie en raison de son activité de dramaturge. Cette activité n'est qu'un aspect de son talent, que nous avons pris le temps d'évoquer dans sa diversité, en nous aidant en particulier des travaux d'Alison Hardie, qui a beaucoup fait pour réhabiliter le personnage et son œuvre⁷. Le jugement négatif sur l'homme politique a toujours éclipsé le jugement sur l'homme de lettres. Pourtant Ruan fut un poète important, héritier de l'école de Gong'an 公安派, qu'illustrèrent les frères Yuan (Yuan Zongdao 袁宗道, 1560-1600, Yuan Hongdao 袁宏道, 1568-1610, Yuan Zhongdao 袁中道, 1670-1626). Il fut cependant d'abord connu avant tout pour son œuvre de dramaturge. Ruan fut l'auteur de neuf *chuanqi* 傳奇, dont quatre subsistent : *Chundeng mi* 春燈謎 (Les devinettes des lanternes du Nouvel An), titre étendu *Shi cuoren Chundeng mi ji* 十錯認春燈謎記 (Les Dix quiproquos, ou l'Histoire des devinettes des lanternes du Nouvel An) (1633); *Yanzi jian* 燕子箋 (La Lettre de l'hirondelle) (1642); *Mouni he* 牟尼合 (Les Perles de Sakyamuni), titre étendu *Malang xia Mouni he ji* 馬郎俠牟尼合記 (Le Cavalier vaillant, ou l'Histoire des Perles de Sakyamuni) (ca 1635-1638); *Shuang jinbang* 雙金榜 (Le Double tableau d'or), titre étendu *Kan hudie Shuang jinbang* 勘蝴蝶雙金榜記 (Les Papillons réunis, ou l'Histoire du double tableau d'or) (ca 1638-1642). Toutes les quatre furent éditées par Dong Kang 董康 (1867-1947) et réunies en un recueil sous le titre *Shichao sizhong* 石巢四種. Ce recueil fut à l'origine des éditions modernes⁸. Les pièces de Ruan sont bien construites et leurs intrigues complexes, avec un thème dominant peut être lié à sa propre biographie : celui de la personne identifiée de travers, prise pour ce qu'elle n'est pas. Les quiproquos dominant, avec beaucoup de retournements, de coups de théâtre et d'effets comiques. Il n'est pas étonnant que ces pièces très scéniques aient connu un grand succès à leur époque. Wang Siren 王思任 (1574-1646), lettré et administrateur, a donné une préface au *Chundeng mi* dans laquelle il va jusqu'à comparer, de façon intéressante, Ruan à Tang Xianzu 湯顯祖 (1550-1616), en expliquant notamment que le thème du *cuo* 錯, du malentendu, de l'identification manquée, est, chez Ruan Dacheng, le pendant, voire l'équivalent du *meng* 夢, du rêve chez Tang Xianzu. D'autres auteurs en vue ont laissé des éloges de ses talents, tout en regrettant ses choix de vie, et ont parfois évoqué ses représentations et l'effet qu'elles avaient sur le public de façon très vivante : ainsi de Zhang Dai 張岱 (1597-1681), ou de Mao Xiang 冒襄 (1611-1693), dans son *Yingmei an yiyu* 影梅庵憶語 (j. 2).

Ruan fut également un poète et un amateur de jardins. Il rencontre Yuan Zhongdao 袁中道 (1570-1626) à Pékin, en 1616, l'année où Zhongdao devient *jinshi* (Ruan passe le *huishi* 會試 cette année-là, devenant *jinshi* seulement trois ans plus tard en

7. Allison Hardie, « Conflicting discourse and the discourse of conflict: Eremitism and the pastoral in the poetry of Ruan Dacheng (c.1587-1646) », dans *Reading China: fiction, history and the dynamics of discourse: essays in honour of professor Glen Dudbridge*, Daria Berg (éd.), Leyde, Boston, Brill, 2007 (China Studies), p. 111-146.

8. 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 (coll. Anhui guji congshu cuibian 安徽古籍丛书萃编).

1619). Yuan Zhongdao fait l'éloge de ses talents de poète et déclare même que Ruan est le véritable héritier de son frère défunt Yuan Hongdao 袁宏道 (1568-1610), autrement dit qu'il est le meilleur continuateur de l'école de Gong'an, une école comme on le sait « progressiste », connue pour avoir promu l'authenticité et la spontanéité, mais aussi une attitude très positive envers la littérature en langue vulgaire. La collection de la poésie complète de Ruan, en quatre *juan*, fut compilée en 1635, et connut des ajouts entre 1636 et 1642, dont un avec une préface de Ma Shiying, en 1637. Son titre, *Yonghuaitang shi* 咏懷堂詩 (Les Poésies pour chanter ce que j'ai sur le cœur), font référence aux 82 « Yonghuai shi » 咏懷詩 de Ruan Ji 阮籍 (210-263), l'un des Sept Sages du Bosquet de bambous (竹林七賢), puisque la famille de Ruan Dacheng serait la descendante du grand poète des Trois Royaumes. (Il est vrai que, comme Ruan Ji, la famille de Ruan Dacheng était originaire de Kaifeng au Henan.) La poésie de Ruan fut longtemps négligée, et resta longtemps sans rééditions, jusqu'à sa redécouverte dans les années 1920 par des savants de l'Université centrale (中央大學), ce qui conduisit à l'édition de ses œuvres en 1928-1929, à l'origine des éditions modernes⁹. Intimement lié à son goût pour la poésie est son goût des jardins, qui en fait, selon Alison Hardie, « a fascinating and in some ways archetypal late-Ming figure ». Ruan en posséda plusieurs, les trois plus importants étant le Nid de pierre, Shichao 石巢, à Huaining 懷寧 (Anhui), la Thébaïde de la Montagne aux Cent enfants, Baizi shan bieye 百子山別業, maison de campagne situé dans les collines à l'ouest de Huaining, le Ji yuan 集園, à Nanjing, ainsi nommé d'après son *zi* : Jizhi 集之. Son amour des jardins, mais aussi de tout le courant esthétique associé à cet élément important de la culture de l'élite de la fin des Ming, se retrouve dans sa proximité avec Ji Cheng 計成 (1582-?), l'un des principaux théoriciens de l'époque en la matière, dont Ruan fit publier le *Yuanye* 園冶 à Anqing 安慶 (Huaining) en 1630, avec préface de lui-même¹⁰.

Parmi les différents thèmes chers à Ruan Dacheng dans son œuvre poétique, le plus saillant est sans doute le goût de l'érémisme, ou plus exactement la tension entre l'engagement et la retraite (出 vs 處). Cet aspect est paradoxal, car il est incontestable que Ruan est avide d'honneurs et de vie sociale, comme il l'aura montré dans son éphémère moment au cœur du pouvoir, sous les Ming du Sud. C'est qu'en fait de retraite, la sienne a été surtout forcée, avec sa longue disgrâce allant de 1628 et 1644, de la chute de Wei Zhongxian à la mort de Chongzhen. Cette retraite, ou plutôt ce bannissement intérieur, fut passé pour l'essentiel chez lui à Huaining, dans l'Anhui, puis à Nanjing. Si Ruan s'est fortement identifié avec la figure archetypale de Tao Qian 陶潛 (Tao Yuanming 陶淵明, 365-427), ce qui est un point commun avec le *Taohua shan*, ses écrits prennent quelquefois une couleur crânement revancharde, dans la volonté déclarée de se montrer plus heureux en vivant hors du siècle. Ce qui a pu en tout cas le rapprocher de l'école de Gong'an, c'est d'abord la force et la vigueur des images, avec des aspect très vécus – à cet égard, son expérience érémitique en

9. Ruan Dacheng 阮大铖, *Yonghuaitang shiji* 咏懷堂詩集, Hu Jinwang 胡金望 et Wang Changlin 汪长林 (éd.), Hefei, Huangshan shushe, 2014 (coll. Anhui guji congshu cuibian 安徽古籍丛书萃编).

10. Ji Cheng, *The craft of gardens*, Alison Hardie (éd. et trad.), New Haven, Yale University Press, 1988; repr., Shanghai, Better Link Press, 2012; Ji Cheng, *Yuanye : le traité du jardin*, Chiu Che Bing (trad.), Besançon, Éditions de L'Imprimeur, 1997, 316 p.

sa résidence du Baizi shan bieye montre que cette dernière est pour lui une autre « Source aux pêcheurs » (桃花源), comme en témoignent des poèmes adressés à son ami l'administrateur Feng Quan 馮銓 (Feng Lu'an 馮鹿庵, dates inc., *jiyuan* 解元 au Zhejiang en 1615). *Idem* pour la référence fréquente au taoïsme, et à la compagnie classique des « bûcherons et pêcheurs » 樵夫漁翁 (cf. son *hao* : Le Bûcheron de la Montagne aux Cent enfants, Baizi shanqiao 百子山樵). La référence au bouddhisme n'est pas moins importante. En 1638, l'année du fameux manifeste dirigé contre lui par la ligue de l'intelligencia nankinoise, il fait divers séjours dans des monastères des environs de Nanjing. Dans un poème écrit à l'occasion d'une visite de Zhang Dai, il se représente absorbé dans la lecture du *Sûtra de Vimalakīrti* (*Weimojie jing* 維摩詰經). L'habit fait d'ailleurs le moine, chez ce grand amateur d'apparence et de costumes : on trouve dans ses poèmes de nombreuses références aux vêtements portés en telle ou telle occasion, aux matériaux, aux fibres végétales. Ce trait semble se rapprocher de son goût pour la mise en scène, le déguisement, pour ce qui a trait à une certaine théâtralité. Il rejoint un thème fréquent, nous l'avons dit, chez lui : celui de l'apparence sous laquelle se présente une personne et de sa réalité profonde. La vie bucolique est un autre aspect, immédiatement voisin, de son œuvre littéraire. On trouve chez lui l'expression d'un idéal d'équilibre entre vie intellectuelle et vie campagnarde, avec une présence fortement et concrètement évoquée des activités agricoles, de la flore et de la faune, domestiquées ou sauvage. Ruan aime à se décrire dans ces activités de *gentleman farmer*, s'occupant de la culture des oranges ou de la taille des arbres. Il y a dans ses textes le retour permanent d'un bestiaire aimé, qui contraste avec les déceptions de la société des hommes. Chevaux, moutons, vaches et veaux, poulets, rats des champs, hirondelles, moineaux, tourterelles et colombes, faisans, daims (麋鹿, *Elaphurus davidianus*), gibbons, tigre : toute cette compagnie, au lieu du stock convenu d'images, donne aux poèmes une impression de vécu et de ressenti très concret, comme quand il évoque le grand félin entendu la nuit aux abords de la maison. En fait, le rattachement à l'école de Gong'an est justifié comme chez peu de poètes de l'époque. Mais les significations politiques sous-jacentes ne sont cependant jamais loin, avec un désir de revanche dont l'expérience de Nanjing sous Hongguang montrera à quel point il désirait aussi agir sur les événements contemporains. Il évoque ainsi souvent son propre sort par comparaison avec celui d'autres personnages, par exemple à l'occasion d'une visite reçue. Il peut aussi parer les animaux évoqués de sous-entendus satiriques : ainsi quand il critique les factions de la Cour en les comparant à des abeilles volant en tous sens, ou à des veaux qui se laissent engraisser...

Pour clore ce chapitre sur la personnalité controversée de Ruan Dacheng, si importante pour la compréhension du *Taohua shan*, nous avons lu en séance une série de six huitains inspirés par sa résidence du Baizi shan bieye 百子山別業, dans les collines de l'Anhui, qui montre la force peu commune de ses images et la très grande qualité de sa poésie. On y retrouve aussi ce goût pour le monde d'ailleurs, pour la « Source aux pêcheurs », qui évoque de façon troublante la communauté des thèmes qu'il partage, au fond, avec celui qui sera son grand contempteur, Kong Shangren.

Last but not least, une séance entière de la conférence, le 12 février 2020, a été assurée par Alison Hardie, invitée à Paris grâce à l'aide du laboratoire CRCAO. Cette

séance richement documentée a permis de nouveaux éclairages et le partage de nombreuses informations sur ce personnage complexe et décisif de l'histoire politique, intellectuelle et littéraire du XVII^e siècle chinois.

Ma Shiyong 馬士英 (1591-1646)

Ma Shiyong 馬士英 (1591-1646), l'homme fort du régime de l'empereur Hongguang à Nanjing est une figure majeure du *Taohua shan*, constamment associée à Ruan Dacheng, même si elle y est présentée avec infiniment moins de relief que la personnalité de Ruan, beaucoup plus importante aux yeux de Kong Shangren. Cette association n'est pas, loin s'en faut, le fait du seul *Taohua shan* : elle est constante dans les documents historiques, à commencer par le *Mingshi* 明史, où les biographies des deux personnages sont entremêlées et présentées à l'intérieur du même chapitre¹¹. Le riche article de Robert Crawford que nous avons déjà mentionné à propos de la biographie de Ruan Dacheng proposant une traduction complète de ce chapitre commun aux deux personnages¹², nous en avons donc poursuivi la lecture à propos de Ma, ce qui nous a permis de parcourir rapidement cette biographie longue et très détaillée en confrontant le texte de la source historique et sa traduction.

Ma Shih-ying 馬士英 (*zi* Yaocao 瑤草, 1591-1646) est originaire de Guiyang 貴陽, au Guizhou 貴州, tout comme son beau-frère le peintre Yang Wencong 楊文驄 (*zi* Longyou 楊龍友, 1594-1646), l'un des principaux personnages de la pièce. Ma fut des mêmes promotions aux concours suprêmes que Ruan Dacheng. Tout comme lui, il fut lauréat du *huishi* 會試 (examen général) du 1616, mais ne devient *jinshi*, au terme du *dianshi* 殿試 (examen du Palais) que trois ans plus tard en 1619. Gouverneur de Xuanfu 宣府 (Shanxi) en 1632, il fut rapidement dénoncé pour corruption par l'eunuque Wang Kun 王坤 (Wang Zhaoji 王肇基, eunuque spécialiste des affaires militaires, qui fut influent sous les Ming du Sud et servira Zhu Yujian 朱聿鍵 (1602-1646), prince de Tang 唐王, empereur Longwu 隆武, r. 1645-1646, dans le Fujian). Exilé en novembre 1632 aux frontières, il fut rappelé et placé en poste à Fengyang 鳳陽, Anhui, où il saisit sa chance de se faire remarquer favorablement en résistant efficacement aux « bandits déferlants ». Principal artisan, en 1644, de la mise en place du prince de Fu, petit-fils de Wanli, sur le trône, il devient d'abord grand secrétaire, mais est encore en concurrence avec d'autres grands secrétaires, tel Shi Kefa, qui s'est fortement opposé à l'intronisation du prince. Déçu d'avoir été laissé en poste à Fengyang, Ma fait pression sur Nanjing en venant y parader, sur le Yangzijiang, avec une flotte de 1 200 navires. Il est alors appelé en poste à Nanjing, où il devient grand tuteur du prince héritier (太子太師) et ministre de la Guerre, grâce à quoi il parvint à dominer complètement la cour de Hongguang. Personnage opportuniste, opposé depuis longtemps aux tenants du parti Donglin et à leurs héritiers du Fushe, il se fera une clientèle d'affidés grâce à la vente de titres et postes officiels. L'État ruiné, sans véritables revenus, obligé de supporter des armées nombreuses et très coûteuses, en est en effet réduit à cet expédient pour s'assurer un revenu, ne fonctionnant tant bien que mal que grâce à un système de corruption structurel. Ma Shiyong aura

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

12. Robert Crawford, « The Biography of Juan Ta-ch'eng ».

pour principal allié Ruan Dacheng, qui deviendra à sa suite ministre de la Guerre, et deux principaux ennemis à la cour, Shi Kefa and Zuo Liangyu, qu'il éloignera tous les deux. L'opposition avec Zuo sera fatale. Quand ce dernier s'avancera depuis Wuchang vers Nanjing, poussé par ses troupes affamées et au bord de la rébellion, Ma préférera dégarnir le flanc Nord de la capitale, permettant l'avancée décisive du prince Dodo (愛新覺羅 多鐸, 1614-1649, fils de Nurhaci, frère du prince Dorgon, 愛新覺羅 多爾袞, 1612-1650). Nanjing sera prise le 3 juin 1645, mettant l'empereur en fuite. Le 4 juin, Ma Shiyong fuit vers le Zhejiang avec quatre cents soldats, accompagnant l'impératrice douairière. Le prince de Lu 魯王 (Zhu Yihai 朱以海, 1618-1662), régent à Shaoxing, l'ayant rejeté, il se réfugie à Yanzhou 嚴州 (Zhejiang), et tente en 1646 de gagner le Fujian. Capturé par les Mandchous il sera mis à mort. Une autre version de sa fin, non officielle, raconte comment il devient d'abord brièvement moine aux Tiantai (Zhejiang) avant d'être retrouvé par les Mandchous et mis à mort sur une place de marché.

À beaucoup d'égard la biographie de Ma Shiyong est plus classique, et de qualité plus purement politico-administrative que celle de Ruan Dacheng. Mais Kong Shangren a su mêler les deux personnalités d'une manière habile, en en faisant un tandem qui culmine dans la drolatique scène trente-six, « Le sauve-qui-peut » (逃難), où Ma et Ruan prennent la fuite ensemble sur le même cheval, Ma devant, Ruan en croupe, vivants symboles de la déconfiture du régime inepte qu'ils ont mis en place. Le propos de Lynn Struve¹³ résume bien leur association :

Ma Shiyong and Ruan Dacheng form a composite “bad last prime minister”. Ma gloats over high position and craves power for power's sake, without any ameliorating sense of public responsibility. Ruan employs fawning flattery, slander, self-abasement, bully tactics, any means necessary to effect a comeback in politics and thereby achieve his vindictive aims. Both are intolerant toward opposition, but in different ways: Ma becomes indignant in view of his official position; in Ruan it triggers a near-pathological urge to vengeance. Together they personify the almost inevitable domination of unscrupulous, “pernicious” hack mandarins in the series of bureaucratic struggles, under weak emperors, which marred the last four decades of Ming rule. The spirit of vengeance and disregard for the proper use of power, even when attained by so-called “righteous” men, ended ironically in the utter powerlessness of all ministers with the collapse of the order. As chaos overtakes Nanking, Ma and Ruan, trying to escape, are accosted, robbed, and beaten at the same spot by angry crowds. They lie together, too badly injured to move. Eventually, as Yang Wencong lends them a horse and they ride off clinging to one another, Yang remarks somewhat sarcastically, “Lacking garb they freeze together, true teacher and friend; with a horse, they ride together, as close as brothers.”

無衣共凍真師友, 有馬同騎好弟兄 [scène 36]

Zuo Liangyu 左良 (1599-1645)

Au gré de la lecture des extraits de la pièce dans la deuxième partie de la conférence, un autre personnage important est apparu sur le devant de la scène, évoqué auparavant mais ne s'intégrant véritablement dans l'histoire qu'à partir de la scène 9 :

13. Lynn A. Struve, « The Peach Blossom Fan as Historical Drama », *Renditions*, n° 8 (1977), p. 102.

le général Zuo Liangyu 左良玉 (*zi* Kunshan 昆山, 1599-1645). Il a été déjà rencontré lors de l'année précédente quand nous avons fait la lecture suivie de la « Biographie de Liu Jingting » (柳敬亭傳) par Wu Weiye 吳偉業 (*hao* Meicun 梅村, 1609-1672) au j. 52 de son *Wu Meicun ji* 吳梅村集, où était longuement évoquée son amitié avec le conteur. Cette amitié se concrétise au cours des scènes 9 à 11 de la pièce, et Wu Weiye est assurément une source importante de Kong Shangren. De nouveaux éléments biographiques ont été apportés en séance pour préciser l'importance de ce personnage historiques, dont les données sont scrupuleusement respectées, à quelques détails près, par le *Taohua shan*.

Dans la scène 9, Zuo Liangyu donne à l'auditoire un résumé de son *curriculum vitae*. Il est conforme aux sources historiques, en particulier à la notice biographique que Hou Fangyu rédigea sur lui, et qui est sans doute la première source de Kong Shangren¹⁴. Bien que né à Linqing 臨清 au Shandong, Zuo Liangyu était d'une famille de petits officiers héréditaires du Nord-Est, à Liaoyang 遼陽 dans l'actuelle province du Liaoning. Les commissaires militaires régionaux (都司), une fonction importante au début des Ming, avaient vu par la suite leur statut nettement dégradé. Zuo était pauvre et avait reçu très peu d'éducation. Il se rendit coupable dans sa jeunesse d'un vol de fournitures militaires, qu'il commit semble-t-il sans le savoir – il n'avait fait que ramasser au bord d'une route, et garder pour lui, un bagage tombé d'une monture. Ayant frôlé la mort pour ce crime, il fut envoyé comme simple soldat à Changping 昌平 (Hebei), dans la préfecture abritant les tombes impériales des Ming. La chance de sa vie, dans ces circonstances des plus défavorables, fut d'avoir été distingué par Hou Xun 侯恂 (*zi* Ruogu 若谷, 1590-1659), lettré en vue sympathisant du Donglin, grand lettré, docteur en 1616, ayant occupé des postes importants dont celui de censeur, et qui était vice-ministre de la Guerre (兵部侍郎) au moment où il fit la connaissance de Zuo. Hou donna sa chance à ce soldat, son cadet de neuf ans, et le promut bientôt commandeur régional (總兵). Détail évidemment très important pour la suite de l'histoire, Hou Xun n'est autre que le père du héros de la pièce, Hou Fangyu. Zuo participa à des campagnes très difficiles contre les deux grands chefs rebelles Li Zicheng 李子成 (ca 1605-1645) et Zhang Xianzhong 張獻忠 (1606-1647), dans diverses provinces (Shaanxi, Henan, Anhui, Huguang, Sichuan), sans jamais remporter de victoire décisive. Lors d'une bataille mémorable à Zhuxian zhen 朱仙鎮 (Henan), en 1642, il est défait par Li Zicheng et doit se réfugier à Xiangyang 襄陽 (Hubei). C'est dans ces circonstances qu'il se retire et reste basé à Wuchang 武昌 (auj. Wuhan 武漢), avec sous ses ordres une armée énorme de huit cent mille hommes. À la fin de l'ère Chongzhen (automne 1643), il rencontre des difficultés d'approvisionnement telles qu'il est très près de prendre la décision de s'emparer de Nanjing pour nourrir ses troupes. Avec le déclin des Ming, Zuo devient de plus en plus indépendant, au point d'être considéré comme dangereux ; dans l'atmosphère insurrectionnelle de l'époque, les autorités des Ming sont obligées de l'amadouer. En 1644 il est promu grand tuteur du prince héritier (太傅). Anobli, il devient le « Comte qui apporte la paix dans le Sud », Ningnan bo 寧南伯. Après l'instauration du régime

14. « Ningnan hou zhuan » 寧南侯傳, « Biographie du Marquis de Ningnan », dans Hou Fangyu 侯方域, *Zhuanghuitang ji* (*Shi juan, Yigao yi juan, Nianpu yi juan*) 壯悔堂集 (十卷, 遺稿一卷, 年譜一卷), éd. *Sibu beiyao* 四部備要, Shanghai, Zhonghua shuju, 1936, j. 5, vol. 2, p. 9a-11b.

des Ming du Sud à Nanjing, entre le printemps et l'été 1644, il sera fait marquis (Ningnan hou 寧南侯). Zuo Liangyu accepte difficilement le régime instauré autour de l'empereur Hongguang. Sa loyauté n'est pas très ferme et ses relations avec Ma Shiyong sont exécrables. Il ne pense cependant jamais à rallier les Qing. Mais en avril 1645, il se décide finalement à lancer une campagne contre le régime corrompu de Ma. Il envoie auparavant un mémoire accusateur au trône, puis se lance vers Nanjing avec une flotte militaire (cf. *Taohua shan*, scènes 31, 32, 34). Wuchang est située à environ 600 km à l'ouest-sud-ouest de Nanjing, les deux villes étant reliées par le cours moyen, aisément navigable, du Changjiang. Nous devons noter que cette campagne ne signifie pas forcément que Zuo est déloyal vis-à-vis de la dynastie : le prince de Fu avait été mal intronisé, il avait été fait empereur contre l'avis de figures respectées comme Shi Kefa. La question de la légitimité de Hongguang reste entière chez beaucoup de partisans des Ming, chez qui l'on pense souvent que le régime de Nanjing fait barrage au prince héritier légitime, fils de Chongzhen, qui aurait été éliminé ou caché illégalement (cf. les « Trois Cas Douteux d'identité usurpée » (南都三大疑案) qui marquent le régime de Hongguang / Ma Shiyong, notamment celui du pseudo-prince héritier Wang Zhiming 王之明). Quoi qu'il en soit, au moment où il part vers Nanjing, Zuo Liangyu est sans doute déjà très malade. Au milieu de l'expédition, il meurt soudain, dans la nuit du 29 au 30 avril 1645 sur un bateau sur le Yangzi près de Jiujiang 九江 (Jiangxi). Entretemps, Ma Shiyong et son ministre de la Guerre, Ruan Dacheng, épouvantés par ce puissant et populaire général qui va peut-être les renverser, ont pris la décision fatale de dégarnir la protection du Nord pour parer à son attaque. Ils ont envoyé le général Huang Degong 黃得功 (?-1645) pour l'intercepter (cf. scène 34). À la mort de Zuo Liangyu, c'est son fils Zuo Menggeng 左夢庚 (?-1654) qui lui succède dans le commandement des troupes. Vaincu par Huang, il finira par se rallier aux Qing. Il n'en reste pas moins que le déplacement des troupes de Huang Degong affaiblira fatalement la ligne de défense du Nord, de sorte que les Mandchous (La « Dynastie du Nord » 北朝 dans le *Taohua shan*) ne pourront plus être arrêtés. C'est donc bien le conflit entre Zuo Liangyu et la cour de Nanjing, qu'il aura toujours méprisée, qui sera indirectement le dispositif déclencheur du déferlement des Mandchous vers le Jiangnan et de la fuite des Ming toujours plus au sud.

La Société du Renouveau – Fushe 復社

Dans l'examen des conditions historiques et intellectuelles qui déterminent l'histoire de *L'Éventail aux fleurs de pêcheurs*, les personnages historiques ne sont pas les seuls à devoir être pris en compte. Les mouvements ou sociétés, en tant que groupes d'activistes, y jouent un rôle également prépondérant. Nous avons, au cours de l'année 2018-2019, fait un point détaillé sur l'histoire du parti Donglin : nous avons poursuivi au cours de l'année 2019-2020 notre investigation en nous penchant cette fois sur l'histoire de la Société du Renouveau, Fushe 復社, plus importante encore au regard du récit puisqu'elle y est impliquée directement, comme élément contemporain, et que la plupart des héros positifs de la pièce, à commencer par Hou Fangyu et son cercle d'amis, en sont membres ou au moins sympathisants. Il s'agit d'un chapitre essentiel de l'histoire politique, sociale et philosophique du XVII^e siècle chinois, qui a mérité un survol assez complet.

L'importance historique des *wenshe* 文社, société littéraires, remonte aux Song, avec le développement de la culture liée aux examens et le problème posé par l'éducation des élites. La médiocrité reconnue des écoles préfectorales et sous-préfectorales poussa à la généralisation des *shuyuan* 書院, « académies », et autres association de lettrés cultivant l'entre-soi et cherchant les meilleurs moyens de se préparer aux concours. Les *wenshe* 文社 se multiplient sous Wanli 萬曆 (1572-1621) et sous Tianqi 天啓 (1621-1627). On s'y réunit entre étudiants, on paye des maîtres, dans le but d'améliorer sa formation en vue des concours. L'embourgeoisement de la société de la fin des Ming, avec une demande d'accès à une éducation de qualité, mais aussi l'atmosphère d'émancipation intellectuelle et d'élargissement de la base sociale de ceux qui se destinent à la fonction publique, contribuent à cet essor, que consacre la pensée influente de Wang Yangming 王陽明 (1472-1529). Partout on constate un intérêt croissant pour l'éducation. De nouvelles classes sociales qui jusque là n'y avaient pas d'accès en sont demandeuses désormais, y compris chez des artisans. Un rôle crucial est tenu par la formation aux examens, dont les contenus demandent une standardisation des connaissances et requièrent des *trainings* très techniques, avec la composition en *baguwen* 八股文 (dissertation à huit parties, et non *en* huit parties) – sujet technique sur lequel nous avons consacré plusieurs séances illustrées d'exemples et enrichies de références bibliographiques, car il s'agit d'un sujet souvent mal connu des étudiants et auditeurs, et sur lequel circulent de nombreuses conceptions erronées quant à la manière dont ces textes étaient composés.

L'activité des *wenshe* est inséparable de la production de publications liées à la préparation des concours (annales, notion de *shiwen* 時文 et de types de composition en vogue à un moment donné) (cf. *Taohua shan*, scène 29). Cette activité se concentre quelquefois autour de librairies (qui sont en même temps des maisons d'édition), qui deviennent des centres de ralliement de la jeunesse. Les publications des *wenshe* influent sur le contenu des examens du moment de même qu'elles ont un grand impact commercial et assure à leurs auteurs des revenus substantiels. Typiquement, on trouvera une forte production de *shegao* 社稿 dans les régions qui possèdent les *wenshe* les plus influents, qui sont aussi les régions employant le plus de formateurs : le Jiangnan 江南 en particulier, avec toute une zone névralgique couvrant Suzhou 蘇州, Songjiang 松江, Changzhou 常州, et tout le Nan zhili 南直隸 autour de Nanjing. Si la notoriété d'un *wenshe* permettait d'influer sur les examinateurs pour les carrières – on pouvait peser sur le contenu des concours et les résultats sans qu'on puisse véritablement parler de tricherie ou de corruption – les *wenshe* pesaient aussi par leur effet de lobbying : les membres entrés dans la carrière grâce au soutien d'un *wenshe* aidaient d'autres membres à réussir les examens et à faire carrière à leur tour. Mécaniquement ces *wenshe* peuvent donc devenir des forces politiques. C'est dans ce contexte que le Fushe 復社 prend naissance.

C'est sous le nom de Yingshe 應社 que cette société fait ses premiers pas en 1624 à Suzhou, sous l'impulsion de trois noms qui resteront influents : Zhang Pu 張溥 (1602-1641), Zhang Cai 張采 (1596-1648) et Yang Tingshu 楊廷樞 (1595-1647). Malgré son apolitisme affiché, il lui est difficile d'échapper aux circonstances politiques particulièrement dramatiques des années de la dictature de Wei Zhongxian 魏忠賢 (1624-1627). La baptême du feu arrive lorsqu'un opposant à Wei, Zhou

Shunchang 周順昌 (1584-1626), l'un des « sept sages [martyrs] du Donglin » (東林七賢), est pourchassé jusqu'à Suzhou, sa ville d'origine. En 1626, quand ce fonctionnaire réputé pour son intégrité est appréhendé pour être ramené à Pékin, des membres du Yingshe se livrent à Suzhou à une manifestation violente en vue d'obtenir sa libération. En vain. Zhou est ramené à Pékin, assassiné en prison, et aujourd'hui encore, à Suzhou, une stèle marque la tombe des cinq principales victimes de cette résistance sanglante, qui contribuera à politiser durablement le mouvement.

À partir de là, le Yingshe se lance dans une extension à plusieurs provinces (Jiangxi, Zhejiang, Fujian). Le nombre de ses membres ne cesse de croître, et, en 1628, Zhang Pu fait partie des *en gongsheng* 恩貢生 (bacheliers distingués par bienfait impérial) nommés à l'occasion de l'avènement du nouvel empereur Chongzhen 崇禎 (1628-1644), selon une tradition établie quand un nouvel empereur accède au trône. La même année, cinq membres du Yingshe deviennent *jinshi*. La nomination de Zhang Pu l'amène à Pékin, où il se fait des relations, avant d'organiser, à son retour en 1629, à Yinshan 尹山 (Wujiang 吳江, près du Taihu 太湖 et de Suzhou) une grande assemblée réunissant des représentants de nombreuses provinces. Le mouvement devient fédéral, réunissant nombre de sociétés locales qui ne sont plus limitées au Jiangnan. Il prend le nom de Fushe 復社, Société du Renouveau, ainsi appelé parce qu'il a pour programme le renouvellement des connaissances anciennes. Les participants lui prêtent un serment fixant une norme de conduite, et Nanjing en devient un centre important, d'autant plus que la ville est le siège de l'examen provincial du Jiangnan. Il réunit bientôt des personnalités de qualité, où figurent plusieurs de ceux qui deviendront les plus grands intellectuels et auteurs du siècle : Huang Zongxi 黃宗羲 (1610-1695), Gu Yanwu 顧炎武 (1613-1682), Fang Yizhi 方以智 (1611-1671 ?), Chen Zilong 陳子龍 (1608-1647), Wu Weiye 吳偉業 (1609-1672), pour ne citer qu'eux. Grâce à sa familiarité parfaite avec les rouages du système des examens, et à sa grande capacité à enseigner ce qui est attendu dans les épreuves, le Fushe a le vent en poupe et engrange des résultats impressionnants aux concours, d'une manière qui peut faire penser, sinon à de la corruption, du moins à de l'entrisme, ses membres étant peut-être les meilleurs *insiders* du système du moment. En 1630, trente-trois membres réussissent le concours provincial rien qu'à Nanjing. En 1631, à celui de la capitale, le Fushe compte une cinquantaine de lauréats !

C'est ainsi que Zhang Pu, devenu *jinshi*, est nommé dans un poste classique de début de carrière au Hanlin yuan 翰林院. Il se fait apprécier du premier grand secrétaire (內閣首輔) Zhou Yanru 周延儒 (1588-1644), par ailleurs vice-ministre des Fonctionnaires (禮部侍郎), le premier, hiérarchiquement, des Six ministères. Ceci a pour Zhang des effets ambivalents : s'il est proche du cœur du pouvoir, il est aussi entraîné dans les conflits qui opposent Zhou Yanru à d'autres personnages. Ce danger ne tarde pas à se concrétiser. L'ennemi de Zhou Yan Ru, Wen Tiren 溫體仁 (1573-1638), devient premier grand secrétaire après avoir éjecté Zhou Yanru de ce poste, et il a tôt fait de s'attaquer à son protégé Zhang Pu, le déclarant inapte aux fonctions qu'il occupe au Hanlin yuan et exigeant sa destitution. Congédié en 1632, Zhang organise au printemps 1633 une réunion du Fushe à la Colline du Tigre 虎丘, près de Suzhou, qui est un succès sans précédent (plus de mille participants), au milieu de la montée des tensions et d'une politisation toujours accrue du mouvement.

C'est que, si le Fushe ambitionne de placer les siens aux postes d'influence, il poursuit aussi un idéal de réformisme et de diversification sociale, dans la lignée de l'idéal de Wang Yangming 王陽明 (1472-1529). Sa production intellectuelle témoigne de son attention aux conditions économiques : on y appelle à des réformes fiscales, à des projets humanitaires, et de manière générale on y élabore tout un projet d'analyse de la situation politique et administrative du pays. En témoignent des ouvrages tels que *Huang Ming jingshi wenbian* 黃明經世文編, coédité par Chen Zilong (1638), *Nongzheng quanshu* 農政全書, traité d'agriculture par Xu Guanqi 徐光啓 (1562-1633) édité par Chen Zilong (1639), ou des travaux de Wu Yingji 吳應箕 (1594-1645) sur des sujets politiques, militaires, économiques. Le groupe butte néanmoins sur son inégale représentation régionale, avec autour de 40 % de ses adhérents dans le seul Nan Zhili, et 30 % dans les seules préfectures de Suzhou, Songjiang, Jiading 嘉興 et Huzhou 湖州 (Jiangsu / Zhejiang). Par ailleurs, si les membres du Fushe réussissent les concours de façon disproportionnée – ce qui n'est pas sans leur valoir des accusations de noyautage –, les résultats aux examens ne se concrétisent pas forcément dans l'accès aux meilleurs postes, car les sociétaires sont relativement jeunes, et leur influence reste confinée à un niveau essentiellement local. Cet aspect est bien représenté dans le *Taohua shan*, où Hou Fangyu et sa bande apparaissent souvent sous les traits, assez négatifs, de petits énervés inefficaces, cependant que des hommes d'âges mûrs prennent les vraies décisions, assumant les risques qui vont avec, et le payent souvent de leur vie.

Le Fushe sera une expérience de renouvellement politique, administratif et social qui finira par tourner court. Il cherchera à se développer dans le cadre du règne d'un empereur – Chongzhen – échaudé par les effets du Donglin et très méfiant vis-à-vis de tout ce qui ressemble à du factionalisme. Wen Tiren, premier grand secrétaire, saura exploiter cette disposition du monarque. Depuis son premier conflit en 1631-1632 avec Zhang Pu, les relations du gouvernement central avec le Fushe iront de mal en pis. Avec une enquête menée en 1636-1637, le conflit est désormais ouvert : le Fushe se voit accusé de perturbation et d'ingérence dans l'administration locale, de harcèlement des paysans, de falsification des examens. L'enquête ne débouchera pas sur des condamnations, mais affaiblira durablement le mouvement. L'année 1638 est celle de la fameuse attaque contre Ruan Dacheng, avec la publication du « Manifeste pour prévenir les troubles en la Capitale subsidiaire » (*Liudu fangluan gongjie* 留都防亂公揭), préparé par Wu Yingji 吳應箕 et signé par une quarantaine de lettrés, presque tous venus du Fushe. Ce sera peut-être le plus haut fait politique de l'histoire du mouvement, mais il n'en sera pas moins futile : il est dirigé contre un adversaire en retraite, devenu depuis longtemps un personnage aussi local qu'insignifiant. Ruan saura cependant se souvenir de cette attaque aussi personnelle que violente, et vouera à cette génération une haine inexpiable. Il exercera toute l'étendue de sa vengeance à partir de ses positions de pouvoir acquises sous Hongguang. Mais le Fushe sera déjà très affaibli lorsque ce dernier sera intronisé : il ne se sera jamais complètement remis de la mort prématurée de l'un de ses fondateurs et principaux activistes, Zhang Pu, en 1641. Le Fushe n'aura même pas pu profiter des l'instabilité politique permanente s'installant à la cour dans les dernières années Chongzhen, avec pas moins de dix-huit Grands secrétaires exerçant entre 1641 et 1644. C'est un Fushe en fait déjà

très affaibli auxquels s'attaqueront Ma Shiyong et Ruan Dacheng dans leur pouvoir clanique installé à Nanjing en 1644 et 1645. La relégation de Shi Kefa à Yangzhou, la purge générale obligeant ses membres à fuir Nanjing, déboucheront sur un effacement final à la chute du régime de Hongguang. Certains membres du Fushe se feront résistants, tels Yang Tingshu et Wu Yingji, capturés par les Qing et exécutés. D'autres choisiront la voie du suicide, tel Chen Zilong. Quelques-uns se rallieront aux Qing, tandis que la plupart choisiront une forme ou une autre de retraite et le retour à leurs chères études (Huang Zongxi, Gu Yanwu). D'une certaine manière, le *Taohua shan* reflète très fidèlement la réalité individuelle et collective, ainsi que les tensions et les contradictions, de l'attitude des parties en présence¹⁵.

Édition, diffusion, réception, postérité

Au cours de l'année, après avoir balayé le spectre important des conditions historiques et des destins individuels qui ont déterminé l'œuvre, nous avons ouvert un nouveau chapitre de notre étude centrée sur *L'Éventail aux fleurs de pêcher* consacré à la diffusion, à la réception et à la postérité de l'œuvre. Ce chapitre, ouvert cette année, se poursuivra l'année suivante. Au cours de cette première année, il aura d'abord concerné l'étude des éditions historiques du *Taohua shan*, puis aura engagé l'étude de la critique de l'œuvre.

Les éditions historiques du *Taohua shan*

Les éditions annotées courantes aujourd'hui sont celles qui ont été établies autour de Wang Jisi 王季思 (1906-1996), le grand spécialiste du théâtre chinois qui fut professeur à l'université Sun Yat-sen de Guangzhou 广州中山大学 :

- Kong Shangren 孔尚任, *Taohua shan* 桃花扇 (L'éventail aux fleurs de pêcher), Wang Jisi 王季思, Su Huanzhong 苏寰中 et Yang Deping 杨德平 (éd.), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2016.

Cette édition est elle-même basée sur :

- Kong Shangren 孔尚任, *Taohua shan* 桃花扇, Wang Jisi 王季思, Su Huanzhong 寰中 苏寰中 et Yang Deping 杨德平 (éd.), Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 1982 (coll. Zhongguo gudian wenxue duben congshu 中国古典文学读本丛书), 279 p. (rééd. 1993, même pagin.).

Le *Taohua shan* fut l'œuvre d'un auteur appartenant aux cercles les plus cultivés du pays. Par ailleurs il ne connut jamais d'éclipse jusqu'à nos jours et figura dès sa naissance parmi les pièces les plus admirées du répertoire. Pour ces raisons, comparativement à d'autres œuvres de l'époque prémoderne, l'histoire des éditions éditions successives du *Taohua shan* reste relativement aisée à établir. Si *L'Éventail* a été régulièrement rééditée sous les Qing, ses rééditions sont de qualité très inégale. Nous devons également nous souvenir que, conformément à une pratique courante pour les textes théâtraux, ces éditions imprimées ont circulé en parallèle avec de nombreuses copies manuscrites. Les savants chinois ont déterminé, concernant l'œuvre de Kong

15. Parmi les références bibliographiques données, nous pouvons citer : William S. Atwell, « From education to politics: The Fu She », dans *The unfolding of neo-confucianism*, William Theodore De Bary (éd.), New York, Londres, Columbia university press, 1975 (Studies in oriental culture Columbia university, 10), p. 333-367 ; Harry Miller, *State versus gentry in late Ming dynasty China, 1572-1644*, New York, Palgrave Macmillan, 2009 : chap. 6, « The Restoration Society, 1628-1644 », p. 139-163.

Shangren, plusieurs systèmes généalogiques, allant de quatre à huit familles d'éditions. Nous pouvons les ramener aux six familles suivantes :

- édition originale Jie'an tang 介安堂 (1708);
- édition Xiyuan 西園, époque Kangxi-Yongzheng;
- édition de la famille Shen 沈氏 (1742);
- édition de l'ère Jiaqing 嘉慶 (1796-1820);
- édition Lanxue tang 蘭雪堂 (1895);
- édition Nuanhong shi 暖紅室 (1914-1916).

Nous avons présenté chacune de ces familles d'éditions successives. Ce travail a été l'occasion de rappeler concrètement aux étudiants et auditeurs l'importance d'un abord exhaustif des éditions anciennes des textes étudiés, quel que soit le domaine de recherche, ce travail philologique étant un préalable indispensable à toute étude des sources textuelles des époques classique et prémoderne. Ce travail a été précédé d'une leçon consacrée à la présentation du vocabulaire utilisé dans les travaux de recherche concernant la codicologie des éditions anciennes xylo- ou lithographiques, les descriptifs des éditions et de leur phylogénèse ayant systématiquement recours à ce vocabulaire. (Cf. termes tels que 線裝, 卷, 冊, 板/版框, 半葉, 格, 白/黑口, 單/雙邊, 單/雙魚尾, 眉首, 扉頁, 圈點, etc.). Nous résumerons les principales caractéristiques des éditions historiques successives comme suit.

Édition originale Jie'an tang 介安堂 (1708). — Cette première édition imprimée n'a été réalisée que neuf ans après l'achèvement de la pièce en 1699. Entretemps, celle-ci avait déjà été représentée sans doute de nombreuses fois (huit représentations intégrales sont indiquées dans les documents laissés par Kong Shangren). Elle avait circulé sous forme d'un nombre indéterminé de copies manuscrites, parmi lesquelles une fut remise à un eunuque du Palais, à l'été 1700, pour l'usage de l'empereur Kangxi. Cette édition originale est ce que nous appellerions une édition à compte d'auteur : Jie'an tang n'est pas le nom d'un éditeur à proprement parler, mais simplement le nom du cabinet de Kong Shangren – un fait relativement peu connu. Quelques documents de sa main qui ont été conservés portent ce nom. Il s'agit donc, plutôt que d'une édition, d'une impression à titre privé, l'auteur ayant conservé les planches xylographiques chez lui, comme l'indique la mention figurant en tête de chaque fascicule : 雲亭山人編, 桃花扇, 介安堂藏板. Cette édition a été financée, ou peut-être seulement cofinancée, par un admirateur de Kong, Tong Hong 佟鉉, zi Zhecun 蔗村, de Tianjin, qui a payé 50 onces d'argent. Kong Shangren mentionne lui-même ce soutien dans sa préface technique « *Taohua shan benmo* » 桃花扇本末 (« Tenants et aboutissants de *L'Éventail aux fleurs de pêcher* »), paragraphe 12^e et dernier, que nous avons étudié en séance en 2018-2019. L'édition est très complète puisqu'elle comporte déjà un grand nombre d'éléments critiques. La liste des parties est la suivante (celles présentes dans l'édition de Wang Jisi, 2016, sont marquées d'une astérisque) : 序, par 梁溪夢鶴居人撰* (voir plus bas, « La préface de Gu Cai 顧彩 » — 題辭 — 小引* — 凡例* — 綱領* — 目錄* — 正文(上, 下卷)* — 砌抹[切末]¹⁶ — 考據 — 本末* — 小識* — 跋語 — 後序, par 北平吳穆鏡庵氏識

16. N.B. : dans les éditions de théâtre traditionnel, la partie *qiemu* 砌抹[切末] désigne les indications concernant le jeu scénique. Elles incluent, pour chaque scène, des indications sur les personnages et surtout les accessoires nécessaires. Le *qiemu* du *Taohua Shan* est particulièrement détaillé, et sa liste a

(non identifié). L'édition comporte, pour toutes les scènes, des commentaires marginaux (眉批) et finaux. Deux exemplaires, présentant de légères différences, existent en Chine de cette édition originale, l'une conservée à la Bibliothèque nationale à Pékin (国家图书馆), l'autre à Nanjing (南京图书馆). L'exemplaire de Pékin a servi à la production du fac-similé, édité par Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958) dans la grande collection des *Guben xiqu congkan* 古本戲曲叢刊, une collection largement diffusée qui rend donc aisément accessible cette édition originale de la pièce¹⁷. Des exemplaires de l'édition originale sont probablement présents au Japon, mais ils sont difficiles à identifier car ils ne présentent pas d'indication du nom de l'éditeur. Plusieurs xylographies « pirates » existent de l'édition Jie'an tang, ainsi qu'une copie manuscrite de 1783 par un certain Wang Yunjin 王雲津, reproduisant également les commentaires. Enfin, notons que certains savants modernes ont mis en doute l'année d'impression de l'édition Jie'an tang : pour Liao Yuhui 廖玉蕙, la pièce n'aurait toujours pas été imprimée en 1618, peu avant la mort de Kong Shangren, et aurait pu n'être effectivement xylographiée que peu après sa disparition¹⁸. Cette assertion ne semble cependant pas corroborée par l'état de la recherche, et l'on s'en tirendra donc à l'année 1608 pour la première édition imprimée.

Édition Xiyuan 西園, époque Kangxi-Yongzheng. — Cette édition a dû être réalisée entre la fin de l'ère Kangxi 康熙 (1662-1722) et l'ère Yongzheng 雍正 (1723-1735). Elle a été largement diffusée, et des exemplaires s'en trouvent aujourd'hui conservés dans de nombreuses bibliothèques (université de Jinan, Ōsaka, Tōyō bunko, université de Tōkyō, Bibliothèque nationale de France, Leyden...). Elle comporte les mêmes parties que l'édition Jie'an tang, reproduisant également les commentaires. Il s'agit d'une édition plus soignée que l'originale, et son importance est cruciale car c'est elle qui servira de base, plutôt que l'édition originale, à la plupart des éditions influentes ultérieures, telles que Lanxue tang 蘭雪堂, Nuanhong shi 暖紅室, ou celle établie par Wang Jisi. La contrepartie de ce succès et de ce prestige est que l'édition a fait l'objet de nombreuses xylographies pirates reprenant le nom d'éditeur, et présentant des différences. C'est peut-être le cas des exemplaires « Xiyuan » de Paris et de Leyden (sous réserve d'examen). Parmi ces copies quelquefois peu scrupuleuses, on notera celle de 1833, avec un travail relativement peu raffiné, une gravure assez grossière et un assez grand nombre de caractères erronés, et celle d'époque Tongzhi 同治 (1862-1874), également peu fiable.

Édition de la famille Shen 沈氏 (1742). — Produite en 1742 par Shen Mo 沈墨 et son fils Shen Chengyuan 沈成垣, de Hailing 海陵 (Taizhou 泰州, au Jiangsu), cette édition est la première qui cherche à produire une interprétation un peu différente de la pièce, puisqu'elle ne reproduit que partiellement les commentaires marginaux, ne reprend pas les commentaires généraux de fin de scène, et propose deux postfaces de chacun des deux Shen, père et fils (avec indication 半舫主人題 et 半舫主人文

été probablement dressée par Kong Shangren lui-même, montrant à quel point il avait pensé à la représentation vivante en composant sa pièce.

17. Kong Shangren 孔尚任, *Taohua shan* 桃花扇, Jie'an tang, 1957 (coll. Guben xiqu congkan Di wu ji 古本戲曲叢刊第五集, n° 35).

18. Liao Yuhui 廖玉蕙, *Xishuo Taohua shan: Sixiang yu qing'ai* 細說桃花扇: 思想與情愛, Taibei, Sanmin shuju, 1997, p. 3.

筆). Elle exploite cependant le prestige bien établi de l'édition Xiyuan, puisque sa page de frontispice porte de façon trompeuse la mention « Gravée et diffusée par Xiyuan » (西園梓行). Elle a été à l'origine d'une « sous-version », mentionnant le nom du bâtiment d'atelier des Shen (Qingfen 清芬書屋), avec beaucoup d'erreurs de caractères, quelquefois très grossières. Cette xylographie pirate a elle-même donné lieu à au moins une autre réédition, de qualité encore inférieure. L'édition des Shen, via quelquefois ses malheureux sous-produits, a donné lieu à un nombre substantiel de reprints, rééditions ou copies à la fin du XIX^e siècle (les dernières étant datées de 1909 et 1910), telle celle de la maison Baoshantang 寶山堂書局 (1894), avec un type d'édition lithographique (石印巾箱本) qui permettait de produire des formats « de poche » en très petits caractères rentables et bon marché. Les illustrations, toujours présentées comme « raffinées » (繡像) même quand il n'en est rien, y sont concentrées sur les personnages du milieu des courtisanes et du cercle de Hou, et non sur les militaires ou officiels, sans doute pour privilégier le récit amoureux, plus vendeur. L'édition de la maison du Progrès, à Shanghai (上海進步書局), toujours à la fin du XIX^e siècle, est assortie d'un avertissement publicitaire allant dans ce sens. Les éditions de la famille Shen ont connu une circulation supérieure aux deux éditions plus anciennes, Jie'an tang et Xiyuan. Elles avaient été motivées par le souci de Shen Mo de contribuer à relancer une pièce importante dont il déplorait qu'elle ne circulait déjà presque plus (*sic*) à son époque. Le pari a été largement gagné puisque cette édition, par ses nombreuses copies, a assuré à la pièce une bonne partie de son lectorat jusqu'à la toute fin de l'empire, fût-ce sous des versions quelque peu abâtardies.

Édition de l'ère Jiaqing 嘉慶 (1796-1820). — Cette édition est un peu plus marginale. Elle n'indique pas de nom d'éditeur, mais porte un certain nombre de sceaux, avec des surnoms non identifiés. L'époque même de l'impression en a été déterminée indirectement, grâce aux caractères taboués concernant tous les noms des empereurs, de la fin des Ming jusqu'à Jiaqing. On retrouve cette édition, réalisée dans une optique manifestement commerciale, dans nombre de bibliothèques de Chine continentale et à Taiwan, et il faut se demander si l'exemplaire « Xiyuan » de la Bibliothèque nationale de France n'en relève pas. Elle a servi de base à deux éditions modernes : en 1933 par Shangwu (商務印書館), en 1943 par Shijie shuju 世界書局

Édition Lanxue tang 蘭雪堂 (1895). — Avec l'édition Lanxue tang de 1895, nous entrons dans une nouvelle phase, celle des éditions modernes marquées par une volonté d'établissement scientifique du texte, fondée sur une approche philologique. Cette très belle édition, due à un libraire éditeur de Hefei 合肥 (Anhui), a bénéficié de l'héritage des quatre familles d'édition ci-dessus, recueillies de façon critique. Elle comporte les préfaces d'origine ainsi que les postfaces de la famille Shen, auxquels ont été ajoutés deux poèmes par Hou Quan 侯銓 (dates inconnues), de Jiading 嘉定 (Shanghai). S'y ajoute également une « Note » (*Zhiyu* 識語) du maître de la Salle des Neiges d'orchidée, Lanxue tang zhuren 蘭雪堂主人 – autrement dit le patron de la maison d'édition –, Li Guosong 李國松 (*zi Jianfu* 健父, *hao Qinglian* 青蓮後人). Cette note explique dans le détail les conditions dans lesquelles il a décidé de rééditer cet ouvrage circulant alors dans des éditions de piètre qualité. L'auteur y explique qu'il s'est fait remettre un exemplaire, mais endommagé, de l'édition originale de Kong Shangren par un ami, qui l'a poussé à un travail d'établissement du

texte. L'entreprise, qui a supposé une collation systématique, lui a pris trois mois entiers. Malgré la date tardive, il s'agit d'une édition xylographique « à l'ancienne », qui plus est de grande qualité, préparée par un éditeur soucieux de l'état original du texte. Elle a été rééditée en 1907, avec les mêmes dimensions et dans la même mise en page que celle 1895, mais avec les scènes datées, à la différence de la première édition. Certaines différences notables apparaissent dans l'édition Lanxue tang par rapport aux versions antérieures, surtout dans les textes accessoires, particulièrement soignés. Les commentaires marginaux sont intégralement reproduits. Cette édition supprime définitivement la lignée de l'édition de la famille Shen, lancée un siècle et demi plus tôt, et un grand nombre de copies en ont été conservées. Elle est accessible aujourd'hui largement grâce à un fac-similé d'excellente qualité, en format traditionnel avec reliure « à fil » (線裝), en cinq cahiers sous étui traditionnel à fermoirs en os, recouvert de brocart : *Lanxuetang chongxiaokan Taohua shan* 蘭雪堂重校刊桃花扇, Nanjing, Fenghuang chubanshe 鳳凰出版社, 2016.

Édition Nuanhong shi 暖紅室 (1914-1916). — Cette édition est la dernière avant les éditions typographiques, qu'elle a largement influencées, et d'une certaine façon elle est aussi la première des éditions modernes. Le maître de la Chambre chaude et rouge, Nuanhong shi zhuren 紅室主人, Liu Shiheng 劉世珩 (1875-1926) (zi 聚卿, autre zi 蔥石), originaire de Guichi 貴池 dans l'Anhui, lauréat du concours provincial (舉人) en 1894, était un lettré et un savant spécialiste de l'histoire du théâtre. L'édition du *Taohua shan* s'inscrit dans une entreprise de rééditions de pièces classiques beaucoup plus vaste, « Les *chuanqi* réunis de la Chambre chaude et rouge » (暖紅室匯刻傳奇), rassemblant des éditions nouvelles établies de façon critique. L'édition originale du *Taohua shan* fut réalisée en 1914, avec une réédition en 1916. Elle est fondée principalement sur l'édition Xiyuan, ainsi que sur l'édition Lanxue tang réalisée une vingtaine d'années auparavant, dont elle profite des avancées philologiques. Elle réunit presque tous les éléments liminaires et critiques des éditions antérieures, préfaces, commentaires, ainsi que les postfaces des Shen, père et fils. Elle ajoute également une dizaine d'illustrations, que l'on retrouvera reproduites abondamment dans les éditions ultérieures – telle celle de 2016 par Wang Jisi et a. Pour le critique moderne Wu Mei 吳梅 (1884-1939), spécialiste bien connu du théâtre, l'édition Nuanhong shi serait la meilleure de toutes. Il n'est pas très étonnant qu'il ait professé ce jugement, puisqu'il participa à la réédition de 1916, réalisée conjointement avec le collectionneur, bibliophile et philologue Li Xiang 李詳 (1858-1931). La publication du *Taohua shan* s'inscrit dans un regain d'intérêt pour la pièce en cette période de la fin des Qing et des débuts de la République, où elle est relue comme un élément à verser au dossier de la résistance anti-mandchoue. On notera, pour l'établissement du texte, l'utilisation d'une édition de 1786 avec préface d'un certain Ye Qiyuan 葉起元, peu connue car datant d'une période où l'édition théâtrale subit le contrecoup de la censure Qianlong, mais non originale puisqu'elle fait partie de la mouvance de l'édition de la famille Shen. Deux pièces philologiques en postface sur l'établissement du texte, dues, l'une à Wu Mei et l'autre à Li Xiang, sont ajoutées à la réédition de 1916. L'édition Nuanhong shi a été constamment présente au xx^e siècle pour la préparation des innombrables éditions typographiques qui se sont succédées. Elle fut pillée dès 1917, dans une impression lithographique de la maison Saoye shanfang 掃葉山房 de

Shanghai, qui, témoin du goût du moment, la qualifie de « roman » (« 傳奇小說桃花扇 »). L'édition Nuanhong shi bénéficia de fac-similés en 1979 et 1997, réalisés par la maison Guanling keyin she 廣陵刻印社, au Jiangsu, et surtout elle fut le document principal sur lequel repose l'édition scientifique, courante aujourd'hui, due à Wang Jisi 王季思 *et al.* (1982 et 2016), aux côtés des éditions Jie'an tang et Lanxue tang. Enfin, c'est cette édition Nuanhong shi qui sert de base à l'édition commentée de Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), publiée en 1924.

Album d'images avec copie manuscrite des arias conservé à la bibliothèque de l'université de Pékin (début XIX^e siècle ?). — Nous avons achevé l'examen des éditions anciennes du Taohua shan par celui de l'album d'images peintes en couleur, accompagné de la copie des arias, aujourd'hui conservé à la bibliothèque de l'université de Pékin et reproduit en 2009 sous forme de fac-similé dans sa taille originale¹⁹. Ce très bel album, conservé complet jusqu'à ce jour, n'existe qu'en un exemplaire unique. Il réunit quarante-quatre peintures polychromes, soit une par scène, avec un traitement intéressant qui mélange un environnement naturel avec des éléments appartenant clairement à l'univers des conventions théâtrales. Les peintures sont anonymes : pas de présence explicite du nom de l'artiste / des artistes, mais trois sceaux comme seuls éléments d'identification : « Shao Cheng » 邵成, « Dizhai » 滌齋, « Fait par Jianbai daoren » 堅白道人制. Le premier est manifestement un nom avec patronyme et nom personnel, les autres sont des surnoms / noms de cabinet. Peut-être s'agit-il de la même personne. Jianbai daoren pourrait être une allusion à He Shi 何時 (1228-?, *zi* Liaoweng 了翁, du Jiangxi), à la toute fin des Song du Sud. Au début du XIX^e siècle en tout cas, l'album est la possession d'un prince impérial de rang éminent : il présente en effet un colophon daté de la 5^e lune de 1810 et signé d'une « Note par Fanxuezhai » 樊學齋識, accompagné de deux sceaux indiquant : « Siyuan Yurui » 思元裕瑞 et « Fuguo gong zhang » 輔國公章. Il s'agit de Yurui, du clan Aisin-Gioro 愛新覺羅裕瑞, *zi* 思元 (1771-1838), fils cadet du Xiuling, prince de Yu 和碩豫良親王修齡 (1749-1786) et descendant à la cinquième génération du fameux Dodo, prince de Yu 和碩豫親王多鐸 (愛新覺羅 多鐸, 1614-1649) fils de Nurhaci, frère du prince Dorgon, et conquérant du Jiangnan à l'époque où se déroule notre pièce. Le prince Yurui fut surtout connu pour ses fonctions militaires. Le colophon fait une appréciation élogieuse de la collection de peinture, qu'il compare à un autre album, celui du Xiyou ji, Xiyou ji tuce 西游記圖冊, et qui à son avis lui est supérieur. On a donc, pour cet album, un terminus a quo : les quarante-quatre illustrations datent de 1810 au plus tard. On ignore comment les images étaient présentées à l'origine : étaient-elles indépendantes, ou montées en album ? On ignore ce que devient la série au cours des années suivantes, mais c'est au cours de l'ère Tongzhi 同治 (1862-1874) que la série d'image bénéficie du montage en album que nous connaissons aujourd'hui. Pour chaque scène, une copie est faite, sur une page unique, des arias de la scène – et des arias uniquement. La copie est réalisée en trois couleurs : vert foncé pour le titre de la scène, vermillon pour les noms des airs, noir pour le texte des arias. Une reliure en accordéon (reliure d'album) a alors été réalisée, mettant en regard

19. Kong Shangren 孔尚任, *Qing Caihui ben Taohua shan (Beijing Daxue Tushuguan cang)* 清彩繪本桃花扇 (北京大學圖書館藏), Shen Naiwen 沈乃文 et Wang Yanjun 王燕均 (éd.), Beijing, Zuojia chubanshe 作家出版社, 2009, 186 p.

chaque l'illustration d'une scène avec la page portant la copie des arias de cette scène. L'ensemble est organisé en quatre cahiers refermés par des planches de bois. Les quatre cahiers sont eux-même rangés dans un luxueux coffret en bois de camphrier, coffret construit avec une base horizontale à quatre pieds avec un couvercle dans le même bois, assurant un entreposage horizontal, et de plus permettant, grâce au camphre, d'éloigner les insectes. Le couvercle porte gravé les trois caractères : 桃花扇. On ne connaît pas l'identité du calligraphe, qui signe « Le Grand Maigre », Taishou sheng 太瘦生, mais il date son travail de 1873, de sorte que nous pouvons situer le montage à cette année-là ou peu après. Nous connaissons de plus le commanditaire de la calligraphie et probablement de ce montage, puisque chaque cahier porte le titre 桃花扇 écrit sur une plaquette de bois avec au-dessous, sur deux colonnes : « Présenté avec respect par Taishou sheng, pour l'appréciation de Ledao zhuren » 太瘦生謹呈, 樂道主人鑒賞. Ledao zhuren, Le Maître qui prend son plaisir dans la Voie n'est autre que Yixin, du clan Aisin-Gioro 愛新覺羅奕訢 (1833-1898), sixième fils de Daoguang 道光 (r. 1820-1850), et connu dans l'histoire comme le prince Gong 恭親王, le célèbre homme politique et réformateur, négociateur avec les puissances européennes, créateur du Zongli yamen 總理衙門, et artisan plus ou moins involontaire de la prise de pouvoir de l'impératrice Cixi 慈禧太后 (1835-1908) à la mort de son demi-frère l'empereur Xianfeng 咸豐 (1850-1861). Les sceaux présents à la fin du dernier cahier sont ceux de Yixin, et l'un porte le nom de la Salle Yiqing 慶宜堂, l'une des grandes salles de son palais, tel qu'on le visite encore aujourd'hui, le Palais du prince Gong étant l'un des plus importants monuments historiques de Pékin. La possession de ces peintures par le prince, dans les murs de son palais personnel, probablement bien avant 1873, est sans doute ce qui avait sauvé cet ensemble exceptionnel du sort tragique qui fut celui de tant d'autres œuvres d'art conservées au Palais d'été 圓明園, et pour cette raison volées et détruites dans les pillages de l'agression franco-britannique de 1860. Après la mort du prince Gong, on ignore ce que devint l'album. Il passa sans doute au détenteur suivant du titre, Aisin-Gioro Puwei 愛新覺羅溥偉 (1880-1936), dit le « Petit prince Gong » 小恭王, connu pour s'être lancé dans l'aventure du Mandchoukuo comme marionnette des Japonais. Héritier du palais de son grand-père à la mort de celui-ci, il dut en récupérer tous les biens, jusqu'à ce qu'il soit mis en hypothèque par lui-même et son frère Puru 溥儒 au profit d'une institution catholique, qui la vendit ensuite à la célèbre université catholique Furen 輔仁大學. C'est dans ces circonstances que le livre fut probablement vendu à des bouquinistes – le palais du prince Gong ayant été vidé pour servir de dortoir à l'université –, avant d'être acheté en 1950 ou 1951 par l'université, protestante cette fois, de Yanjing 燕京大學, laquelle fut démembrée en 1952 pour voir ses différentes facultés réparties entre diverses universités, dont celle de Pékin 北京大學. C'est ainsi que l'album devint la possession de la bibliothèque de Beida.

Nous avons terminé ce chapitre très intéressant de l'histoire du *Taohua shan* et de ses éditions et copies en rappelant que ce genre de montage d'album réunissant illustrations luxueuses avec copies manuscrites des textes ou commentaires, pour des récits d'imagination, n'était pas sans précédent à la cour des Qing. La mention d'un album du *Xiyou ji* dans le colophon du prince Yurui 裕瑞 a été l'occasion d'examiner des reproductions des illustrations beaucoup plus anciennes (1703), elles aussi

uniques, et en effet particulièrement soignées, flanquées de calligraphies de qualité par Chen Yixi 陳弈禧 (1648-1709), du *Xiyou ji tuc* 西游記圖冊, conservé au Musée national de Chine 中国国家博物馆 à Pékin. Nous avons également fait une incursion vers l'exemple peut-être le plus spectaculaire de cette manière consistant à monter des peintures en regard de copies manuscrites du texte : la série d'albums avec illustrations complètes du *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 de Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715), le *Liaozhai entièrement illustré*, *Liaozhai quantu* 聊齋全圖, dont l'ensemble a été dispersé et reste énigmatique, puisqu'il n'y a à ce jour aucune source connue qui y fasse référence. De ce qui a dû être un ensemble éblouissant et de taille considérable, datant de l'époque Daoguang selon Liu Rui 刘蕊, il ne reste en tout que dix-huit fascicules, pour un total de 21 histoires sur 503, l'un conservé à la fondation Bodmer de Genève, les dix-sept autres à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne²⁰.

Commentaires et discours critique sur le *Taohua shan*

Une partie essentielle de la question de la réception de l'œuvre repose sur les commentaires critiques qui ont été écrits à son propos, soit qu'ils aient été inclus dans l'une ou l'autre des éditions historiques décrites ci-dessus, soient qu'ils soient parus sous d'autres formes. Dans cette partie, qui se poursuivra au cours de l'année suivante, nous distinguerons les commentaires critiques qui ont été composés à l'époque même de Kong Shangren, parmi lesquels le commentaire suivi de la pièce souvent présenté comme étant « de Kong Shangren » lui-même, et ceux qui ont été écrits ultérieurement, et qui font partie de l'histoire de la postérité du *Taohua shan*.

Introduction sur l'histoire du discours critique concernant les œuvres de récit et la littérature vernaculaire

En introduction au sujet, nous avons esquissé un tableau général de l'ensemble de la question du commentaire théâtral, et du commentaire de la littérature vernaculaire en général, un sujet qui est souvent mal connu des étudiants et auditeurs. Cette connaissance est pourtant indispensable, afin de replacer les commentaires sur le *Taohua shan* dans leur contexte, qui est à la fois vaste et déjà relativement ancien. De plus, non ne manquons jamais de rappeler aux étudiants, en particuliers à ceux préparant mémoires et thèses, l'importance qu'il y a à prendre connaissance des discours critiques d'époque concernant telle ou telle œuvre : ils sont la voie royale pour accéder à une meilleure compréhension de la manière dont les lecteurs lisaient, comprenaient et interprétaient une œuvre, dont les spectateurs appréciaient un spectacle, et sont toujours la meilleure garantie contre les interprétations abusives ou gratuites. L'étude d'un texte, quel qu'il soit, doit *toujours* s'accompagner de la lecture de ses commentaires historiques, quand ils existent. Préfaces, postfaces, commentaires interlinéaires, marginaux, de chapitres ou scènes, mais aussi lettres, colophons, poèmes dédiés, constituent l'appareil critique multiforme dont la prise en compte est

20. Rainier Lanselle, Pu Songling, *Trois Contes étranges*, Paris, PUF, 2009 (Sources); Liu Rui 刘蕊, « Aodili guojia tushuguan cang xijian xiaoshuo liangzhong kaolüe: Ke quanxiang Wuxian lingguan dadi Huaguang tianwang Zhuan yu Liaozhai quantu » 奥地利国家图书馆藏稀见小说两种考略: “刻全像五显灵官大帝华光天王传”与“聊斋全图” (A Research on Two Rare Versions of Novel Collected in the National Library of Austria: *Ke quanxiang Wuxian lingguan dadi Huaguang tianwang Zhuan yu Liaozhai quantu*), *Tushuguan zazhi* 图书馆杂志, 38, n° 2 (2019), p. 105-113.

capitale chaque fois qu'il s'agit d'approcher un récit ou toute autre œuvre d'époque classique ou prémoderne.

Le paysage dans lequel s'inscrit la critique du *Taohua shan* est préparé par une histoire déjà considérable du commentaire romanesque et théâtral, que l'on doit faire remonter à une date aussi ancienne que l'époque Song, où l'on a vu émerger un besoin de valoriser et de lire avec sérieux les œuvres en langue vernaculaire. Cet effort, qui s'accompagne d'un développement spécifique du domaine de l'édition commerciale, donne naissance à ce qu'on appellera globalement l'« école des annotations et des commentaires critiques », *pingdian pai* 評點派, dont la maturité est contemporaine de l'intérêt manifesté par Li Zhi 李贄 (1527-1602) pour le *Shuihu zhuan* 水滸傳 (Au Bord de l'eau), dont il donna une édition commentée (李卓吾評點水滸傳, édition dite Rongyutang 容與堂, 1592). Car c'est bien dans l'héritage intellectuel de Wang Yangming 王陽明 (1472-1529) que prend forme un intérêt qui ne se démentira plus pour les littératures en langue vulgaire, littératures au sens plein et pas seulement simple divertissement, dont il importera de savoir opérer une *vraie* lecture. À quel niveau d'interprétation lire une œuvre d'imagination? Cette question sera centrale chez tous les commentateurs de cette littérature qui se succéderont, depuis Li Zhi et sa préface du *Bord de l'eau*, jusqu'à la fin de l'époque impériale, qui marquera la fin de la critique de type traditionnel sur les genres vernaculaires. Dans cette longue tradition, un nom mérite d'être distingué, celui de Jin Shengtang 金聖嘆 (Jin Renrui 金人瑞, 1608-1661). Ceci non pas seulement parce qu'il est considéré comme le prince des commentateurs, mais parce qu'il est évident, à lire Kong Shangren, que ce dernier était un lecteur averti de son œuvre critique. Jin Shengtang fut l'auteur d'une liste dite des « six livres par des auteurs de génie » (*liu caizi shu* 六才子書) qui mit sur un pied d'égalité des œuvres classiques et des œuvres d'imagination. On n'imagine pas à quel point ce découpage a fait sauter de verrous quant à l'acceptation des littératures d'imagination dans le public lettré, et son influence a été considérable pendant des siècles. Ses éditions du *Suihu zhuan* (en 1641) et du *Xixiang ji* 西廂記 (achevé en 1656, publié en 1658) possédaient un appareil critique colossal, propre à ausculter ces textes sous toutes leurs dimensions; elles ont éclipsé toutes les autres pendant deux siècles et demi, jusqu'à l'époque républicaine. Le commentaire du *Xixiang ji*, en particulier, est sans doute le plus complexe système critique jamais publié en Chine sur une œuvre théâtrale, voire sur une œuvre littéraire tout court. Nous avons examiné en séance les principales caractéristiques des notions impliqués par la « méthode de lecture » (*dufa* 讀法) adjointe à la pièce, dont les retombées techniques et narratologiques ont irrigué toute la critique ultérieure. Après Jin Shengtang, le paysage de l'édition de la littérature d'imagination se trouvera définitivement transformé. Le moindre roman ou recueil de contes, mais aussi les pièces de théâtre, voudront désormais paraître assortis de leur appareil critique, avec *a minima*, des préfaces et autres textes liminaires, des commentaires marginaux et/ou interlinéaires, des commentaires généraux de début, ou plus généralement, de fin de chapitres ou d'actes²¹. Après Jin Shengtang, on verra de grands noms attachés au commentaire de chacune des plus grandes œuvres, avec

21. Cf. David L. Rolston et Shuen-fu Lin (éd.), *How to Read the Chinese Novel*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1990 (Princeton library of Asian translations), 534 p.; Jacques Dars et Chan Hing-ho (éd.), *Comment lire un roman chinois*, Arles, Picquier, 2001, 278 p.

à chaque fois comme visée le même niveau d'élaboration et de systémativité. C'est ainsi que seront publiées maintes éditions commentées : celle de Mao Lun 毛綸 (dates inconnues) et de son fils Mao Zonggang 毛宗崗 (1632-1709) sur le *Sanguo zhi yanyi* 三國志演義 ; de Mao Lun sur le *Pipa ji* 琵琶記 ; de Zhang Zhupo 張竹坡 (1670-1698) sur le *Jin Ping Mei* 金瓶梅 ; de Woxian caotang 卧閑草堂 sur le *Rulin waishi* 儒林外史 ; de Liu Yiming 劉一明 (1734-ca 1820) sur le *Xiyou ji* 西遊記 ; de Zhiyanzhai 脂硯齋 (jamais identifié) ou de Zhang Xinzhi 張新之 (?-1850) sur le *Honglou meng* 紅樓夢... Même lorsque un Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715) décidera de placer, à la fin de chacune de ses histoires du *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異, un commentaire final toujours introduit par la même formule faisant explicitement référence à Sima Qian 司馬遷 (« 異史氏曰... »), il se référera plus encore, en fait, à cette tradition du commentaire romanesque désormais fermement inscrite dans le paysage littéraire.

Époque de Kong Shangren : a. Le commentaire dit « de Kong Shangren »

La première édition imprimée de la pièce, l'édition originale Jie'an tang 介安堂 de 1708, est accompagnée d'un appareil critique complet, constitué d'une part de commentaires localisés, situés dans la marge supérieur des pages, en colonnes hautes de 4 caractères, et d'autre part de commentaires généraux à la fin de chaque scène. Comme on l'a vu, la plupart des éditions successives ont reproduit cet ensemble de commentaires, même si, malheureusement, les éditions modernes du *Taohua shan* qui font autorité ne l'incluent pas, tout en reconnaissant son importance²².

Ce commentaire fait l'objet depuis longtemps d'un débat sur sa paternité : beaucoup de savants aujourd'hui le tiennent pour de la main même de Kong Shangren. Autrement dit il s'agirait d'un auto-commentaire. L'examen prouve que cette attribution est, tout à fait injustifiée et abusive. Ce débat est loin d'être clos aujourd'hui. Avant d'entrer dans l'examen du contenu même du commentaire, nous avons donc commencé par examiner en détail, de nombreuses pièces à l'appui, ce débat très important puisqu'il concerne la question de l'appréciation de la pièce au moment de sa naissance et de sa première diffusion, dans la période cruciale (1699-1708) qui correspond à la transmission de l'œuvre sous forme de manuscrit, quand elle s'est fait connaître de proche en proche à partir du cercle même de Kong Shangren, un cercle qui ne pouvait pas manquer de s'exprimer à son sujet. Cet examen critique des discours relatifs à l'attribution du commentaire de l'édition Jie'an tang à Kong Shangren a été l'occasion d'attirer l'attention des étudiants et auditeurs sur les problèmes posés par les arguments d'autorité. Ceux-ci s'imposent quelquefois pour des raisons scientifiquement fragiles, et finissent par être répétés, sans vraie discussion, par des générations successives de savants et de chercheurs comme des traditions acceptées, même si elles sont spécieuses.

22. C'est le cas de Kong Shangren 孔尚任, *Taohua shan* 桃花扇, Wang Jisi 王季思 *et al.* (éd.), 1982 et 1993 ; 2016. Commentaire reproduit dans l'excellent fac-similé de l'édition Lanxue tang : Kong Shangren 孔尚任, *Lanxuetang chongxiaokan Taohua shan* 蘭雪堂重校刊桃花扇 (共 5 冊), Nanjing, Fenghuang chubanshe, 2016. Commentaire également présent dans le fac-similé de l'édition Jie'an tang : Kong Shangren 孔尚任, *Taohua shan* 桃花扇, Jie'an tang 介安堂, Beijing, 1957 (coll. Guben xiqu congkan Di wu ji 古本戲曲叢刊第五集, n° 35). Édition moderne reproduisant l'intégralité du commentaire (non annotée) : Kong Shangren 孔尚任, *Yunting shanren pingdian Taohua shan* 云亭山人評點桃花扇, Li Baomin 李保民 (éd.), Shanghai, Shanghai Guji chubanshe, 2012.

En fait la question de l'attribution du commentaire de l'édition Jie'an tang n'aurait jamais dû poser problème. La première information dont nous disposons à son égard est de la main même de Kong Shangren, qui s'exprime dans le « *Taohua shan benmo* » 桃花扇本末, « Les tenants et les aboutissants de l'Éventail aux fleurs de pêcheurs ». Au paragraphe 11 de cette pièce en 12 paragraphes dont nous avons la plus grande partie en séance au cours de l'année précédente, il écrit :

Les lecteurs du *Taohua shan* ont produit des vers en colphons, des postfaces, que nous avons incluses soit au début soit à la fin [de cette édition]. Et puis ils ont produit des commentaires et des poèmes, sous la forme, pour chaque scène, soit de commentaires de phrases placés au-dessus des colonnes, soit de commentaires généraux placés en fin de scène. Là ils ont conjecturé mes pensées, avec une justesse telle que sur cent cas, il n'y a pas eu une seule erreur ! Ce sont des choses qui ont été écrites par mes lecteurs au gré de leur pinceau, le papier en était couvert absolument dans tous les sens, et je ne me souviens même plus qui a écrit quoi. Aujourd'hui je les ai toutes conservées, afin de donner toute son importance à cette affection que m'ont témoigné ceux qui m'ont si bien compris. Quant aux poèmes et chansons qui m'ont été offerts, ils sont tellement nombreux qu'ils rempliraient des paniers. En dépit de leur beauté je n'ai pas pu les inclure ici, et je prévois pour eux une publication dans un recueil dédié.

讀「桃花扇」者，有題辭，有跋語，今已錄於前後。又有批評，有詩歌，其每折之句批在頂，總批在尾，忖度予心，百不失一，皆借讀者信筆書之，縱橫滿紙，已不記出自誰手。今皆存之，以重知己之愛。至於投詩贈歌，充盈篋笥，美且不勝收矣，俟錄專集。

Le « Benmo », rappelons-le, a été rédigé pour accompagner l'édition originale, Jie'an tang, alors que la pièce a déjà circulé sous forme de manuscrit depuis neuf ans. L'affirmation de Kong Shangren est parfaitement cohérente au regard des pratiques sociales de l'époque, pour un lettré portant un nom prestigieux, auteur d'une pièce à grand succès, évoluant dans les milieux les plus éminents, au moins littérairement, de la société. Les manuscrits se multiplient et circulent, et dans le même temps ils sont couverts de commentaires : nous avons examiné plusieurs témoignages, appartenant à des époques différentes, de cette pratique universelle. Nous pouvons estimer par conséquent qu'il n'y a aucune raison de douter de l'assertion de Kong Shangren quant à l'attribution des commentaires à tout un ensemble de lecteurs, critiques appréciatifs ayant produit, en quelque sorte, par accumulation, une critique collective de son œuvre.

Pendant deux siècles, cette affirmation de l'auteur n'est pas remise en cause. Puis nous arrivons à la fin de l'empire, période où, comme au début de la République, on devient assez méfiant et critique vis-à-vis des productions laissées par la tradition, avec un certain dédain pour les pratiques d'éditions traditionnelles souvent peu claires, peu respectueuses de l'authentification des auteurs et de leurs droits – en oubliant aussi que les intellectuels chinois écrivant sous les règnes de Kangxi ou Qianlong étaient prudents. C'est dans ce contexte qu'un critique, poète et polygraphe fameux, Li Ziming 李慈銘 (1830-1894) déclare soudain que tout ceci est apocryphe, que tout ceci n'était qu'une coquetterie pour désigner l'auto-commentaire de Kong Shangren : « La préface et les commentaires sont l'œuvre de Dongtang [Kong Shangren] lui-même » (其

序及批語皆東塘自為之), tranche-t-il. Le *Yuemantang riji* 越縵堂日記, le journal de Li Ziming, où cette affirmation parut²³, fut très lu, très influent et constamment réédité sous la République. Il n'en fallut pas plus pour que cette assertion gratuite, présentée sans autre forme de procès, sans argument ni preuve, s'impose jusqu'à nos jours. Les plus grands savants l'ont pour la plupart acceptée telle quelle sans jamais la mettre en doute : Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), Wang Jisi 王季思 (1906-1996), Dong Minkan 董每戡 (1907-1980), ou plus récemment des chercheurs tels que Xu Zhengui 徐振貴 ou Li Baomin 李保民, Wu Xinlei 吳新雷 surtout, qui tente de l'étayer par des preuves²⁴. Des constructions intellectuelles complètes, plus ou moins raisonnées, comme celle de Chen Lei, sont échaffaudées à partir de cette aberration, et donnent un bon exemple du niveau de gauchissement auquel peuvent parvenir, des raisonnements bâtis à partir de prémices erronées²⁵. Ce dernier auteur, dans son article, présente l'assertion sans fondement répandue depuis Li Ziming comme universellement acceptée aujourd'hui : en fait il n'en est rien. Des travaux récents de Huang Zhi 黃炽, Wang Ailing 王璦玲, Wang Yanan 王亞楠, la critiquent²⁶. Ceux de ce dernier, en particulier, démontent cette construction en réfutant un à un les arguments de Wu Xinlei, et apporte de surcroît de nombreux éléments en faveur d'une paternité des commentaires de l'édition Jie'an tang comme étant bien celle que décrit Kong Shangren. Il n'y a en conclusion aucune vraie raison de douter de ce que dit très clairement ce dernier, et dès lors ce vaste commentaire apparaît comme beaucoup plus intéressant. Bien loin d'être un plaidoyer *pro-domo*, qui pourrait paraître cabotin, ce riche ensemble de propos est le résultat de toute une socialisation de la pièce lorsqu'elle circulait à l'état de manuscrit (dont il n'est pas douteux que plusieurs copies existaient), et témoigne d'un réseau complexe de lecture, de réception, de réflexion partagée et de propos critiques. L'examen des thèmes du commentaire auquel nous nous sommes livrés ensuite a dès lors pris son intérêt. Pour peu qu'on y soit attentif, on perçoit très bien les voix différentes qui s'y expriment. Ces voix diverses s'entendent dans les dialogues qui s'instaurent, quelquefois à distance de plusieurs scènes, entre plusieurs commentateurs, ou à travers des propos qui parfois se contredisent. On y entend littéralement le débat, parfois contrasté, qu'avait suscité la pièce. Il est par ailleurs très

23. Partie 8/9, « Xunxuezhai riji » 荀學齋日記, commentaire en date 3 de la 12^e lune de Guangxu 光緒 12, soit le 27 décembre 1886 (dans Li Ziming 李慈銘, *Yuemantang riji* 越縵堂日記, Guangling shushe 廣陵書社, Yangzhou, 2004).
24. Wu Xinlei 吳新雷, « Taohua shan piyu chutan » 桃花扇批語初探, dans *Zhongguo wenxue pingdian yanjiu lunji* 中國文學評點研究論集, Zhang Peiheng 章培恒 et Wang Jingyu 王靖宇 (éd.), Shanghai, Shanghai Guji chubanshe, 2002, p. 447-457.
25. Chen Lei, « Authorship and Transmission in Kong Shangren's Self-Commentary of the Peach Blossom Fan », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, n° 40 (2018), p. 73-105.
26. Huang Zhi 黃炽, « Lingxi xiangtong zhengzhong kenqing — Shilun Taohua shan zaoqi keben de piping » 灵犀相通正中肯綮 —— 试论“桃花扇”早期刻本的批评, *Wenxue yichan* 文学遗产, n° 2 (2007), p. 79-87; Wang Ailing 王璦玲, « “Cunduo yuxin, baibushiyi” — Lun Taohua shan pingben zhong piping yujing zhi tishixing yu quanshixing » “忖度予心, 百不失一”——论“桃花扇”评本中批评语境的提示性与詮釋性 (The Embedded Critical Dimensions of the Commentated Taohua shan), *Zhongguo wenzhe yanjiu jikan* 中國文哲研究集刊, 26 (2005), p. 161-212; Wang Yanan 王亞楠, « Taohua shan Qing keben piyu zuozhe kaolun » “桃花扇”清刻本批语作者考论 (Writer of the Comments on the Qing Dynasty Block-printed Editions of *The Peach Blossom Fan*), *Hubei wenli xueyuan xuebao* 湖北文理学院学报, 39, n° 1 (2018), p. 45-50.

intéressant de comprendre de quel réseau considérable Kong Shangren avait profité. Croire à la sincérité de ce qu'il explique lui-même dans le « Benmo », c'est accepter le fait que nous lisons une lecture collective de son œuvre, accumulant une diversité de points de vue, et faisant système dans le cadre d'un collectif. Plus que le témoignage d'un homme, c'est le témoignage d'un milieu.

Les thèmes qui constituent les grands axes de ce vaste commentaire répondent à la variété de ces points de vue. Ils peuvent être classés selon les catégories suivantes : 1. considérations sur la construction de l'œuvre ; 2. considérations sur les techniques d'écriture ; 3. considérations sur les personnages et leur traitement ; 4. considérations sur l'historicité du texte dramatique. Pour chaque thème nous avons étudié en séance de nombreux exemples. Ils concourent à dresser le portrait d'un ensemble critique singulièrement riche et complexe, donnant de plus, de par la multiplicité des auteurs, le spectacle vivant d'un véritable débat d'époque autour d'une pièce théâtre en train de devenir une référence majeure. Une fois de plus, ce cas donne la démonstration que la prise en compte des commentaires contemporains d'une œuvre constitue la voie royale d'accès à la question de savoir comment, à une époque historique donnée, les lecteurs lisaient et comprenaient cette œuvre.

Époque de Kong Shangren : b. Autres témoignage critiques

Parmi les autres témoignage critiques de l'époque de Kong Shangren, nous nous sommes limités à deux documents : la préface de Gu Cai 顧彩, et les colophons dédiés (*tici* 題辭).

Nous connaissons déjà bien, pour l'avoir longuement évoqué au cours de l'année précédente, Gu Cai 顧彩 (*zi* Tianshi 天石, *hao* Menghe jushi 夢鶴居士, 1650-1718), cet ami proche de Kong Shangren, qui a initié ce dernier à l'écriture théâtrale en composant avec lui le *Xiao hulei* 小忽雷, *chuanqi* paru en 1694.

La préface de Gu Cai au *Taohua shan* est une pièce critique importante. Longue et de lecture difficile comme le sont souvent les préfaces, riche en allusions, y compris en références propres aux expériences communes partagées par les deux amis, nous en avons effectué la lecture *in extenso* en séance. La préface aborde de nombreux sujets : le rapport à Ruan Dacheng et à son art théâtral ; la différence entre Ruan et Kong Shangren dans le traitement de l'histoire, le descendant du Sage ayant excellé dans la vérité historique, là où Ruan utilisait le théâtre pour masquer ses propres fautes ; partant, la question de la vérité et du factice ; le jugement sur la situation contemporaine ; la critique des partisans du Donglin et du Fushe ; plus généralement la signification politique du *Taohua shan* ; en termes voilés les raisons de la disgrâce de Kong Shangren à la suite de la parution de son œuvre ; la licence qu'a un auteur de théâtre de s'éloigner par la fiction de la réalité historique décrite, et de la transformer, tout en s'inscrivant dans la lignée de Confucius, en héritier des *Chunqiu* ; les souvenirs personnels partagés avec l'auteur autour du goût commun pour le théâtre ; le droit de se réfugier, après le trauma historique, dans une vision imaginaire de la réalité ; la vision d'une frontière brouillée entre la vérité et la fiction, d'une manière qui semble réfigurer l'atmosphère qui baigne le *Honglou meng* 紅樓夢.

Les *tici* 題辭, colophons dédiés, poèmes en dédicaces, ou « préface élogieuse » (Grand Ricci), entièrement en vers, forment un autre ensemble critique d'importance. Comme Kong Shangren l'a lui-même indiqué dans le « *Taohua shan benmo* »,

paragraphe 11, il a choisi de les inclure à sa première édition de la pièce, l'édition Jie'an tang de 1708. Au nombre de dix, ils sont inclus dans certaines éditions modernes de la pièce²⁷. Ils sont dus à neuf auteurs différents, certains très connus, d'autres obscurs voire non encore identifiés : Tian Wen 田雯 (1635-1704) (山蘊子田雯), Chen Yuwang 陳於王 (千仞岡樵人陳於王), Wang Ping 王苹 (1659-1720) (齊州王苹), Tang Zhao 唐肇 (岸堂從學人唐肇), Zhu Yongling 朱永齡 (琴台朱永齡), Song Luo 宋瑩 (1634-1713) (商丘宋瑩), Wu Chenyan 吳陳琰 (錢塘吳陳琰), Wang Texuan 王特選 (古藤王特選), Jin Zhi 金埴 (1663-1740) (會稽壑門金埴 + 金埴小鄕氏). Sur ces neuf auteurs, outre celui de Tian Wen, coordinateur provincial (« gouverneur ») du Guizhou 貴州巡撫, qui mourut quatre ans avant la première gravure du *Taohua shan*, les deux noms les plus remarquables sont sans aucun doute ceux de Song Luo et de Jin Zhi. Le premier nous est bien connu depuis que, au cours de l'année précédente, nous avons étudié l'histoire de la première diffusion du *Taohua shan* : nous connaissons le rôle que Song Luo a eu dans la conservation de la mémoire de Hou Fangyu 侯方域, son compatriote de Shangqiu, puisque nous savons que les deux familles Song et Hou étaient liées par des liens d'amitiés sur plusieurs générations, mais aussi par des liens matrimoniaux. Le nom de Jin Zhi est encore plus connu, non seulement dans l'histoire littéraire de la période, puisqu'il fut un poète important, mais plus encore dans l'histoire des milieux littéraires : ses deux recueils de notes, *Jinxiang shuo* 巾箱說 et *Buxiadai bian* 不下帶編, sont remplis de notes toujours considérées aujourd'hui comme de grande valeur pour notre connaissance et notre compréhension de la vie littéraire des époques Kangxi à Qianlong. Dans les limites de temps qui étaient les nôtres, nous avons limité notre lecture de cet ensemble de *tici* à une seule pièce, le poème dédié par Wang Texue, qui, en 12 distiques heptasyllabiques, donne une remarquable synthèse de l'histoire du *Taohua shan*, avec un grand sens de sa signification politique aussi bien que de sa charge nostalgique.

Le Taohua shan : analyse et interprétation — 1. La blessure au visage — la peinture de l'éventail

Dans cette dernière partie de la conférence, nous avons engagé l'étude des approches de la recherche contemporaine concernant le *Taohua shan*. Ce dernier, de même que son auteur, ont donné lieu à nombre d'analyses et d'interprétations. Nous ambitionnons d'en étudier un certain nombre au cours de la dernière année d'enseignement que nous consacrerons à l'étude de cette œuvre (2020-2021). Nous avons, cette année, profité de l'opportunité apportée par la lecture, en deuxième partie de séance, des scènes cruciales 22 et 23, où se déroulent les événements qui justifient le titre même de la pièce : la scène de la blessure que Li Xiangjun reçoit au visage, suivie de celle de la création de l'éventail peint de branches de pêcheurs, où son sang vient en former les « fleurs ». Notre réflexion à cet égard est partie de l'analyse des commentaires de l'édition Jie'an tang, en même temps que de questions des auditeurs se demandant si la blessure que Li Xiangjun s'infligeait au visage était volontaire ou accidentelle.

27. Kong Shangren 孔尚任, *Yunting shanren pingdian Taohua shan* 云亭山人評點桃花扇, Li Baomin 李保民 (éd.), Shanghai, Shanghai Guji chubanshe, 2012.

Le commentaire final de la scène 22 remarque que, dans cette scène, le portrait moral de Li Xiangjun n'est pas tant dans le passage à l'acte que dans le simple maintien d'une position déjà prise bien auparavant, dans la scène 7, celle du « Rejet du trousseau » (卻奩). La scène 7 était celle où Xiangjun se dépouillait de vêtement luxueux : elle est celle qui n'a pas de regard pour le vêtement, la parure, l'apparence extérieure, la beauté physique : c'est dans la scène 7 qu'elle a déjà dépassé ces considérations. Le commentaire de la scène 22, scène de la blessure, tourne au contraire autour d'une notion plus quiétiste, celle de *shou* 守, « intégrité morale », notion dont le commentaire de la scène 24 réaffirme l'importance. Ainsi le nom de la scène 22, « Shou lou » 守樓, que Harold Acton et Chen Shixiang traduisent « The Rejected Suit », sans doute par suite d'une compréhension de « Shou lou » comme désignant le fait de « garder » (*shou*) « le pavillon » (*lou*), devrait en fait se traduire comme : « Le pavillon de l'intégrité morale ». Le commentaire final de la scène 22 dit :

La scène « Le Rejet du trousseau » [sc. 7] décrit Xiangjun dans sa capacité d'action ; la scène « Le Pavillon de l'intégrité » [sc. 22] nous montre Xiangjun dans sa capacité à avoir de l'intégrité morale.

“卻奩”一折，寫香君之有為；“守樓”一折，寫香君之有守。

Dans ce moment, le sujet est en quelque sorte absent : il s'est déjà prononcé dans une scène antérieure, dont celle-ci ne se sépare pas et qui n'en est que la suite. Son attitude subjective actuelle est marquée par une passivité (守) à l'évidence beaucoup plus grande que lorsqu'elle agissait (為). Dans la scène 22, il n'y a pas d'action nouvelle à attendre du sujet, sa résistance est identifiée à un évanouissement, qui en fait partie intégrante. « Elle tombe à terre, se cogne la tête et reste étendue évanouie » 倒地撞頭暈臥 : c'est ainsi qu'est traitée, en seulement six caractères, la scène de la blessure au visage. Il y a une énigme de son action à ce moment précis, du fait de cette absence subjective. En tant qu'acte pur, il ne possède pas de signification déterminée, et il prête dès lors d'autant plus aisément à projection. Cette projection est d'ailleurs la réponse même de Yang Wencong : l'acte princeps de Yang (qui fut le nominateur de Xiangjun en scène 2), viendra après-coup, en scène 23 : il consiste précisément, en peignant l'éventail, à faire apparaître quelque chose que lui voit et qui, formellement, n'y est pas.

À la question de savoir comment interpréter la scène de la blessure, nous avons construit notre réponse en passant par l'examen d'un autre système interprétatif, celui de la traduction. Nous avons examiné tous les passages de la pièce où il est question de l'évocation de la blessure et de sa remémoration, en les confrontant à la traduction de Chen Shixiang et Harold Acton²⁸. Nous avons vu à quel point une traduction méritait d'être considérée comme une interprétation, surtout lorsqu'elle s'éloignait autant que celle-là du texte d'origine. Harold Acton, aristocrate anglais, n'était pas un sinologue, mais un esthète et dilettante fortuné, influent, qui avait vécu en Chine et se piquait de choses chinoises. La traduction « en tandem » qu'il donna fut le fruit

28. Harold Acton et Chen Shih-hsiang (trad.), *The Peach Blossom Fan: Tao-Hua-Shan*, Berkeley, University of California Press, 1976 ; réédition *The Peach Blossom Fan*, New York, New York Review of Books, 2015 (avec une préface de Judith Zeitlin).

d'une collaboration avec une professeur d'anglais d'abord en poste en Chine avant d'émigrer aux États-Unis. Leur traduction, effectuée sur une période d'environ 17 ans (entre 1953 et 1971) fut laissée inachevée à la mort de Chen Shixiang et fut terminée par Cyril Birch. Elle est bien connue pour être très libre. Elle présente les pires défauts des traductions en tandem. À l'égard de la question spécifique qui nous a occupés ici, nous avons pu voir qu'elle poursuivait un objectif bien précis : celui de mettre Li Xiangjun dans une position subjective d'action intentionnelle, volontaire, très différente de celle que comprennent les commentaires d'époque de la pièce, s'infligeant une blessure de façon parfaitement délibérée pour échapper au mariage forcé – comme un sujet américain moderne s'affirmant possesseur de son moi, en quelque sorte. Pour parvenir à cette fin, les traducteurs ne cessent de gauchir le texte pour le faire aller dans la direction voulue. Ainsi les six caractères du passage crucial susmentionné de la scène 22 : 倒地撞頭暈臥 (« Elle tombe à terre, se cogne la tête et reste étendue évanouie ») devient dans leur « traduction » : « She falls to the ground wailing, and knocks her head against it till she faints », interprétant clairement ces mots dans le sens d'une stratégie intentionnelle. Tous les autres passages de pièce où il est question du même événement (scènes 23, 25, 27, 28) sont traduits dans le même sens. Un passage de la scène 28 dit :

Lâchant des chiens de grande maison aboyant après une divinité, ils tentèrent à cet instant de forcer Xiangjun à descendre du pavillon, et Xiangjun alors, prise de panique, avec son visage de fleur, ah ! elle fut semblable au coucou dont le sang éclabousse au hasard, et le cri porte la détresse teintée de rouge.

放一群吠神仙朱門犬。那時硬搶香君下樓，香君著急，把花容呵，似鴉血亂灑啼紅怨。

Ce passage devient dans leur « traduction » : « They sent bloodhounds after her and drove her from her tower, so that in despair she tried to destroy her beauty ».

Ces forçages seraient sans grande conséquence si on ne les retrouvait dans des travaux de recherche contemporains. L'ouvrage que Tina Lu consacre en partie au *Taohua shan*²⁹ se ressent à l'évidence de l'influence de cette traduction / interprétation, qui rejoint par ailleurs ses options intellectuelles clairement issues des *women's studies* anglo-saxonnes. La notion portée par la formulation « she tried to destroy her beauty » fait référence à la pratique du *huirong* 毀容, destruction volontaire du visage pour éteindre toute concupiscence masculine, pratique très présente dans de nombreux textes des époques Ming et surtout Qing. Dans de nombreux textes des époques Ming et Qing : mais pas dans le *Taohua shan*. Pour Tina Lu³⁰, la motivation de Li Xiangjun ne fait pas de doute : il s'agirait de « mutilate[s] herself in the face and take[s] herself out of the market », d'une opération de « removal of a woman from straightforward economic transaction ». Peu importe que cette motivation soit totalement étrangère à la lettre comme à l'esprit du commentaire comme du texte même du *Taohua shan*, et que, comme Acton et Chen, il lui faille pour cela gauchir

29. Tina Lu, *Persons, Roles, and Minds: Identity in Peony Pavilion and Peach Blossom Fan*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

30. Cf. *ibid.*, p. 164, p. 167-168, p. 188-189.

dans sa traduction certains phrases du texte, elle construit toute sa réflexion autour de cette vision du sujet par lui-même comme d'un objet victime, qui ne trouve à s'arracher à un vécu sexuel forcément réduit à une transaction commerciale que par un sursaut moïque affirmé de façon *self-conscious*. On trouve ici les échos du féminisme développé, autour du viol et du contrat, par Harriet Taylor Mill (1807-1858) via John Stuart Mill (1806-1873) dans *The Subjection of Women* (De l'assujettissement des femmes) [1869], ou plus récemment dans un classique de la littérature féministe qui y fait référence : *Parallel Lives* de Rose Phyllis³¹. Ce placage empêche d'appréhender une autre lecture, très différente et certainement plus subtile, que l'on peut faire de ce qui constitue la scène centrale du *Taohua shan* puisque c'est elle qui lui a donné son nom. Cette scène est située entre prise et déprise ; selon les commentaires traditionnels, elle condense à elle seule le propos de l'œuvre : la position du sujet face à la violence de l'histoire et la liberté dont il peut malgré tout faire le choix.

Un peu comme celle consistant à savoir si Hélène fut ou non consentante à son propre enlèvement, l'énigme consistant à savoir comment interpréter la résistance de Li Xiangjun au moment de son propre enlèvement, comme toute énigme du désir du sujet – à savoir un désir de l'Autre –, est souvent traitée avec maladresse. Sur Wikipedia en anglais ou en chinois, sur l'encyclopédie Baidu, les interprétations les plus fantaisistes fleurissent à propos de cette scène – mais il est vrai qu'elles ne font que refléter celles, quelquefois non moins abusives, des savants³². Ici Xiangjun fait une « tentative de suicide », là elle cherche à se fracasser le crâne « sur une colonne » à la manière des anciens ministres, là encore elle se heurte la tête « sur une table » apparue on ne sait comme... Certains auteurs la font même se défenestrer. Pourtant d'autres lectures existent, beaucoup plus fidèles à la lettre comme à l'esprit de la pièce, comme c'est le cas avec Jiang Yinxiang 江蔭香 (1877-?) dans sa réécriture, au début de la République, du *Taohua shan* sous forme de roman. Ce roman est, pour l'essentiel, une traduction intralinguale de l'œuvre de Kong Shangren. Son traitement de la scène 22, cruciale, montre un grand respect du texte d'origine et une volonté de coller à ses subtilités, surtout sans surinterpréter la motivation de Li Xiangjun au moment où elle se blesse. Il lui laisse, intacte, sa dimension d'énigme³³ et d'acte involontaire et non calculé. Comme nous l'avons écrit :

[...] L'auteur [...] laisse intact [...] ce que l'événement a d'ambigu à souhait. La scène en vérité est bien plus intéressante si on la laisse telle qu'elle nous est montrée, celle des gestes désordonnés de quelqu'un qui se débat alors qu'on veut l'enlever, de sorte que comme pour certains suicides, nous ne saurons jamais complètement si la blessure de Xiangjun à la tête est un résultat qu'elle a consciemment recherché, où qui lui est arrivé de façon accidentelle. Nulle part l'auteur ne lève le fond d'énigme de

31. Rose Phyllis, *Parallel Lives. Five Victorian Marriages*, Londres, Daunt Books, 2020 (1^{re} éd. 1984).

32. « Taohua shan ». Wikipedia : http://en.wikipedia.org/wiki/The_Peach_Blossom_Fan ; « 桃花扇 ». 维基百科 (Wikipedia) : <http://zh.wikipedia.org/wiki/桃花扇> ; encyclopédie Baidu, entrée 李香君, <https://baike.baidu.com/item/桃花扇/5499> ; Shen Naiwen 沈乃文 dans Kong Shangren 孔尚任, *Qing Caihui ben Taohua shan (Beijing Daxue Tushuguan cang)*, Beijing, Zuoja chubanshe 作家出版社, 2009, préface, p. 2b ; Wang Jisi 王季思 dans Kong Shangren 孔尚任, *Taohua shan 桃花扇*, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2016, n. 12, p. 158.

33. Jiang Yinxiang 江蔭香, *Taohua shan yanyi 桃花扇演義*, Shanghai, Shijie shuju, 1919, p. 113.

ce qui apparaît comme un acte manqué, voire un passage à l'acte, dans sa dimension inconsciente : c'est-à-dire un acte dans l'instant duquel le sujet est absent à lui-même, mais qui demeure le sien – et qu'il peut éventuellement d'ailleurs reconnaître comme tel après coup. C'est à ce titre que Xiangjun « préfère », nous dit l'auteur, se blesser que de manquer à « la constance de son cœur » [桃花扇小識 : Kong Shangren, « *Taohua shan xiaozhi* » 桃花扇小識] : c'est que la constance de son cœur est tout entière dans cet acte, dont les taches de sang sur l'éventail sont la trace visible. De même que l'acte manqué porte une vérité subjective insue du sujet, ces taches conservent la mémoire de la fidélité de « la belle », mais sous une forme non explicite : à la surface, ce ne sont que les taches de son sang, illisibles en elles-mêmes en tant que tracé³⁴.

Pour que ces taches deviennent « lisibles », elles doivent être nommées, ce qui ne peut se faire que par l'intervention d'un Autre. C'est précisément ce qui arrivera à la scène 23, grâce à l'intervention du peintre qui transformera des taches de sang en fleurs, elles-mêmes chargées de signification. Yang Wencong, on l'a dit, est le nominateur par excellence. Mais déjà le commentaire final de la scène 22, dû à l'un des lecteurs inconnus de Kong Shangren, anticipe cette prise de signification, en faisant le chemin inverse : non de la tache à la fidélité, mais de la fidélité à la tache, considérant même que toute l'histoire n'est que le développement de ce premier signifiant. Il écrit :

Le titre même du *Taohua shan* s'origine de cette scène. S'il n'y avait pas eu le « cœur de sang » (*xuexin* 血心, i. e., la conscience sincère), y aurait-il pu y avoir les traces de sang (*xuehen* 血痕) ? Et sans ces traces de sang, aurait-on eu, dans sa profusion jubilatoire, ce texte extraordinaire avec ses quarante-quatre scènes ?

“桃花扇” 正題本於此折，若無血心，何以有血痕；若無血痕，何以淋漓痛快，成四十四折之奇文耶！

Le rapport à l'Autre est intrinsèque à la relation logique qu'il décrit. Les traces de sang (血痕) forment le réel de l'événement, strictement localisé et individuel, et donc dénué de sens en soi. En tant que tel, en donner la narration n'a pas d'intérêt. À l'inverse, le « cœur de sang » (血心) désigne la signification que possède l'événement, à l'insu du sujet, au moment où son sang se manifeste au dehors par la voie de la blessure. Simple trace indécelable, ce qu'elle voulait dire lui est révélée par l'Autre, et le sujet aussitôt s'y reconnaît. Ce *xuexin* est collectif, universel, et à ce titre il mérite d'être rapporté (notion de *chuanqi* 傳奇, présente dans les commentaires et préfaces). Et si le commentateur étend cette signification aux quarante-quatre scènes de la pièce, c'est que pour Kong Shangren, ce *xuexin* est celui des tous les Autres qui peuplent la pièce et qui peuvent reconnaître ces traces comme étant aussi les leurs : celles de leur fermeté morale, de leur éthique personnelle (même notion de *shou* 守 que celle évoquée plus haut pour Xiangjun) au moment où ils traversent les événements historiques du basculement du monde.

34. Rainier Lanselle, « Écriture du message amoureux. À partir de l'Éventail aux fleurs de pêcheurs de Kong Shangren », *Études chinoises*, 32, n° 2 (2013), p. 112-113.

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

Comme l'année précédente, 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. Des résumés ont été distribués aux auditeurs pour les scènes non retenues pour la lecture en séance. Les scènes lues en séance l'ont été sous forme d'extraits significatifs. À chaque fois la lecture de certains des commentaires a accompagné celle des scènes étudiées en commun ou résumées.

Scène cinq : « Une visite à la belle » 訪翠

Achèvement de la lecture de cette scène de la première rencontre entre Hou Fangyu et Li Xiangjun. La scène est également intéressante en raison des jeux littéraires et mots d'esprits échangés lors du banquet. Le personnage de Liu Jingting est particulièrement mis en valeur, avec une histoire drôle d'interprétation *chan* assez subtile, et de traduction difficile, impliquant Su Shi 蘇軾 (1037-1101), Huang Tingjian 黃庭堅 (1045-1105) et le moine Foyin 佛印禪師 (1032-1098).

Résumés

Scène six : « La nuit des parfums » 眠香

Première nuit (« mariage ») de Hou Fangyu et Li Xiangjun, après un banquet ayant permis de présenter des personnages qui resteront importants jusqu'à la fin de la pièce : les trois musiciens-amuseurs professionnels Ding Jizhi 丁繼之, Shen Gongxian 沈公憲 et Zhang Yanzhu 張燕筑, ainsi que les trois représentantes du métier des courtisanes, également musiciennes, Bian Yujing 卞玉京, Kou Baimen 寇白門, et Zheng Tuoniang 鄭妥娘.

Scène sept : « Le trousseau rejeté » 卻奩

Scène cruciale dans laquelle Li Xiangjun, découvrant que le riche trousseau de Hou Fangyu a en fait été payé par Ruan Dacheng, entre en rage, retire les ornements et les vêtements offerts et exige leur restitution à Ruan. Cette scène fait l'objet de commentaires importants.

Scène huit : « L'importun au pavillon » 鬧榭

Lors de la fête du Yang suprême (端午節), une soirée au bord de l'eau réunit Chen Zhenhui, Wu Yingji, Hou Fangyu, Li Xiangjun, Liu Jingting et Su Kunsheng, tous membres ou sympathisants du Société du Renouveau. Au cœur de la nuit, Ruan Dacheng passe en bateau – il cherche à se faire discret –, et cette seule vision a le don de gâcher toute la fête.

Scène neuf : « Les soldats ramenés au calme » 撫兵

Zuo Liangyu, qui commande la garnison de Wuchang, doit faire face au mécontentement de ses troupes, qui souffrent de la faim en raison de graves problèmes d'approvisionnement. Pour les ramener au calme, Zuo promet à ses hommes qu'ils vont marcher sur Nanjing pour obtenir des vivres. Les troupes rentrées dans leurs casernements, il regrette aussitôt sa promesse, dont l'exécution risque de causer des difficultés peut-être plus grandes encore.

Scène dix : « La lettre rédigée » 修札

Ayant appris que Zuo Liangyu se prépare à conduire ses armées vers l'est, avec l'intention de prendre Nanjing et de livrer la ville au pillage, Yang Wencong demande à Hou Fangyu de rédiger, en lieu et place de son père Hou Xun, une lettre à destination de Zuo Liangyu, lui enjoignant de rester tranquille à Wuchang et de renoncer à son projet. Hou Xun a été le protecteur de Zuo, c'est lui qui a fait sa carrière, et Zuo devrait obtempérer. La lettre rédigée, elle est remise à Liu Jingting qui se propose de faire le voyage de Wuchang.

Scène onze : « La visite au quartier général » 投轄

À Wuchang, Liu Jingting parvient à se faire recevoir de Zuo Liang, et lui remet la missive, qui persuade le général de renoncer définitivement à son projet de marcher sur Nanjing. La conversation permet à l'éloquent conteur de donner, sur un ton plein d'esprit, des conseils bienvenus à Zuo, qui est rapidement conquis par sa personnalité attachante et la sagesse de son propos. Il décide de le garder auprès de lui comme conseiller, afin qu'il puisse bénéficier de sa rare éloquence.

La scène est célèbre en raison du portrait flamboyant qu'elle donne de Liu Jingting, et des superbes parties dialoguées entre le général et le grand conteur. Ce sera le début d'une amitié qui ne prendra fin qu'avec la mort de Zuo Liangyu, et qui constitue, du point de vue social, le sommet de la vie de Liu Jingting. Cette amitié, historique, et exceptionnelle s'agissant d'un conteur presque illettré devenu conseiller d'un important officier, est célèbre. Elle est, dans la pièce, conforme à la relation détaillée qu'en donne Wu Weiye 吳偉業 (1609-1672) dans sa « Biographie de Liu Jingting » (柳敬亭傳, 1647) – lue en séance au cours de l'année précédente.

Résumés

Scène douze : « Les adieux à la courtisane » 辭院

Ruan Dacheng, furieux d'avoir vu ses présents rejetés par Li Xiangjun via Hou Fangyu, cherche l'occasion d'exercer sa vengeance. Il prend prétexte de la lettre écrite par Hou à Zuo pour projeter de le faire arrêter pour complicité dans un acte de sédition. Hou Fangyu doit fuir. Il fait ses adieux à Li Xiangjun (qu'il ne reverra plus avant la toute fin de la pièce) et trouve refuge auprès de Shi Kefa 史可法 (1601-1645), à Huai'an 淮安.

Scène treize : « Le prince pleuré » 哭主

À Wuchang, plusieurs hauts personnages, qui ont enfin apporté des vivres à la garnison affamée, se réunissent en compagnie de Zuo Liangyu pour un banquet au célèbre pavillon de la Grue Jaune 黃鶴樓. C'est dans cette circonstance d'un courrier arrive subitement porteur de la terrible nouvelle de la prise de Pékin et du suicide de l'empereur Chongzhen. Les convives revêtent des habits de deuil et improvisent une cérémonie funèbre.

Scène quatorze : « Le félon barré » 阻奸

La nouvelle de la mort de l'empereur est parvenue jusqu'à Nanjing. Ma Shiyong sollicite par lettre Shi Kefa à propos du choix du successeur. Shi Kefa s'oppose au choix du prince de Fu, en raison des vices du prince. Ma envoie Ruan rendre visite

nuitamment à Shi Kefa. Ce dernier refuse de le recevoir, ce qui est une nouvelle scène d'humiliation pour Ruan.

Scène quinze : « L'accueil à l'empereur » 迎駕

Ma Shiyong organise un coup de force pour introniser le prince de Fu, qu'il sait pouvoir manipuler à sa guise. Il organise son accueil (2 juin 1644), dans une cérémonie au bord du Fleuve grâce à laquelle il se hisse immédiatement au rang de protecteur du jeune monarque. Ruan devient son fidèle bras droit.

Scène seize : « L'audience impériale » 設朝

Ma Shiyong ne perd pas de temps pour organiser la nouvelle Cour, mettant ses créatures à toutes les places importantes. La scène comporte une description précise, et historique, du nouveau Cabinet. Ruan propose à Ma de lui servir de secrétaire privé.

Scène dix-sept : « L'intermédiaire rejeté » 拒媒

Avec Ma Shiyong au pouvoir, ses affidés profitent de ses largesses. Ruan Dacheng est réintégré dans ses anciennes fonctions à la Cour des banquets impériaux (光祿寺). Un compatriote de Ma, Tian Yang 田仰 (1590-1651), cherche une « petite épouse ». Il passe par l'intermédiaire de Yang Wencong pour demander à la maman, Li Zhenli, de lui revendre Xiangjun. Apprenant ce projet, cette dernière oppose à Yang une ferme fin de non-recevoir, bien décidée qu'elle est à rester fidèle à Hou Fangyu.

Nous avons concentré la lecture de cette scène sur la longue double-aria (sur les airs du Galant fustigé, version du Nord, suivi de En montant à l'étage de la petite maison 北罵玉郎帶上小樓) du refus par Li Xiangjun de la proposition de remariage avec Tian Yang. Ce morceau d'anthologie, entrecoupé de parties dialoguées et rempli d'allusions littéraires correspondant à son état, contribuent à dresser de Li Xiangjun un portrait moral d'autant plus important dans l'ensemble de la pièce puisqu'il est le paradigme auquel tous les personnages, mais aussi les lecteurs, sont invités à se mesurer eux-mêmes dans le contexte d'un autre conflit de fidélité : le rapport aux Ming au sein de la domination mandchoue.

Résumés

Scène dix-huit : « La querelle des places » 爭位

Shi Kefa, qui a le commandement des armées au nord du Fleuve, a beaucoup de mal à établir de la discipline entre les commandants des quatre régions militaires pour la défense du nord du Fleuve (江北四鎮) : Gao Jie 高傑 (?-1645), Huang Degong 黃得功 (?-1645), Liu Liangzuo 劉良佐 (?-1645) et Liu Zeqing 劉澤清 (?-1649 ou 1645). Gao Jie, tout particulièrement, un ancien des armées rebelles de Li Zicheng, estime avoir droit à des égards particuliers. Arrivé à une réunion de l'état major, il s'assoie sans cérémonie à la plus haute place, provoquant les protestations outragées des autres, qui dégénèrent en pugilat. Hou Fangyu harangue les rivaux et parvient à rétablir entre eux un semblant de paix.

Scène dix-neuf : « La conciliation » 和戰

La dissension entre Gao Jie et les trois autres généraux se poursuit et donne lieu à une escarmouche. Exaspéré par leur attitude rebelle, Shi Kefa les convoque au quartier général, leur faisant savoir qu'ils n'auront qu'à le tuer, puis à marcher sur Nanjing

pour livrer les palais au pillage. Sa proposition extrême ramène un peu de calme, mais bientôt Gao décide de franchir le Fleuve avec ses troupes. Il risque de devenir complètement incontrôlable.

Scène vingt : « Le déplacement du front » 移防

Pour régler le problème de la personnalité explosive de Gao Jie, et l'éloigner de la région du Changjiang où il ne peut faire que des dégâts, Shi Kefa a l'idée de lui confier une mission dans la région du fleuve Jaune, où il apportera ses renforts au général Xu Dingguo 許定國 (?-1647), basé à Luoyang. Il demande à Hou Fangyu de l'accompagner et de lui servir de conseiller pendant toute sa mission. Hou supervisera ainsi pour lui la défense du Huanghe, tout en se donnant la possibilité de revoir sa famille au Henan. Gao Jie et Hou Fangyu se mettent en route, suivis de l'armée de Gao.

Toute la seconde moitié de la scène a été lue en séance, avec ses commentaires finaux. Cette fois c'est le portrait moral de Hou Fangyu qui est dressé, en pendant de celui, précédemment donné, de Li Xiangjun. Là où Xiangjun incarnait la vertu de fermeté (守), Fangyu représente ici la mobilité, la diplomatie (移) face aux circonstances et à la personnalité butée de Gao Jie. Ce contraste entre deux formes différentes mais complémentaires de résistance aux situations défavorables vient clore le premier livre de la pièce.

Résumés

Scène vingt intercalaire : « La conversation » 闰二十齣 閒話

Conversation, sous la tonnelle aux haricots d'une auberge, entre le peintre Lan Ying 藍瑛 (zi Tianshu 田叔, 1585-1666), le libraire Cai Yisuo 蔡益所 et Zhang Wei 張薇 (zi Yaoxing 瑤星), officier de la Garde impériale (錦衣衛) à Pékin, venu dans le Sud après avoir enterré l'empereur Chongzhen.

Scène vingt et une ajoutée : « Chant solitaire » 加二十一齣 孤吟

Début de la deuxième partie de *L'éventail aux fleurs de pêcher*. Le même préposé aux liturgies à la Cour des sacrifices impériaux qui s'était exprimé dans le prologue reprend ici son monologue et annonce la suite.

Scène vingt et une : « Le divan des flatteurs » 媚座

Ma Shiyong est désormais à l'apogée de son pouvoir. Au cours d'un repas avec Yang Wencong et Ruan Dacheng, il décide de mater définitivement Li Xiangjun en la forçant à accepter le mariage avec son protégé Tian Yang. Il ne tolérera cette fois aucun refus.

Pour ces scènes nous avons lu et étudié en séance seulement les commentaires, important car donnant des indications précieuses sur la structure de la pièce du point de vue des lecteurs contemporains de Kong Shangren.

Scène vingt-deux : « Le pavillon de l'intégrité » 守樓

Yang Wencong arrive chez Li Zhenli dans le sillage des serviteurs de Ma Shiyong, qui courent munis d'un palanquin et accompagnés de porteurs de lanternes. La maman demande à Yang Longyou de monter à l'étage avec elle pour tenter de persuader Xiangjun. Xiangjun manifeste sa stupéfaction devant ces prétentions : n'a-t-elle pas

déjà exprimé son refus assez clairement ? Elle est déterminée à attendre le retour de Hou, auquel elle a juré une fidélité éternelle ; elle préférerait mourir plutôt que d'en épouser un autre. Li Zhenli demande alors à Yang Wencong de prendre Xiangjun à bras le corps et de la descendre de force en bas du bâtiment. Mais Xiangjun résiste de toutes ses forces, et se défend en utilisant ce qu'elle a sous la main, l'éventail au poème, cadeau de Hou Fangyu. Dans la lutte corps à corps qui se déroule alors avec Yang, elle tombe à terre accidentellement et se blesse au front, éclaboussant de son sang l'éventail au poème. Elle perd connaissance. Li et Yang sont consternés, d'autant que le palanquin du ministre attend toujours en bas. La situation est tellement pressante que Yang a alors l'idée d'un subterfuge : il propose à Li Zhenli que ce soit elle-même qui, sans découvrir son identité, prenne la place de sa fille et épouse Tian Yang. La mère maquerelle accepte. Elle s'embarque dans le palanquin qui bientôt s'éloigne avec elle à son bord. Yang exulte d'avoir trouvé un plan si subtil, qui, « en remplaçant le pêcher par un prunier », présente quatre avantages : il permet le mariage de Li Zhenli, préserve la chasteté à laquelle Xiangjun tient tant, venge le ressentiment de Ruan et préserve la dignité de Ma. (貞麗從良, 香君守節, 雪了阮兄之恨, 全了馬舅之威! 將李代桃, 一舉四得, 倒也是個妙計。)

Nous avons lu de larges extraits, avec ses commentaires, de cette scène cruciale à laquelle, avec la suivante, la pièce toute entière doit son nom.

Scène vingt-trois : « L'envoi de l'éventail » 寄扇

Blessée au visage depuis la scène dramatique de la tentative d'enlèvement, Xiangjun reste seule dans une maison désormais vide. Tandis qu'elle est endormie, arrivent Su Kunsheng et Yang Wencong. En regardant l'éventail, ce dernier y voit les taches de sang. N'ayant pas d'encre avec lui, il demande à Kunsheng de lui préparer un jus verdâtre en pressant les tiges de quelques plantes d'un vase. Avec ce pigment de fortune, il peint un réseau de branches, de brindilles et de feuilles autour des taches rouges, et bientôt le résultat est là : une peinture de branches de pêcher en fleur, dont les pétales sont les propres taches de sang de la belle. Xiangjun s'éveille. Voyant la peinture sur l'éventail, elle y reconnaît alors en quelque sorte son propre visage. Comme Su Kunsheng est, comme Hou Fangyu, originaire du Henan, il propose de se rendre dans sa province natale et de l'y retrouver, porteur du message que Xiangjun lui remettra. Elle lui remet alors l'éventail marqué de son sang, qui sera le meilleur « message » qu'elle puisse faire parvenir à l'homme qu'elle aime. Kunsheng, en se mettant en route, promet de tout mettre en œuvre pour en retrouver le destinataire et le lui remettre.

Avec la scène précédente, cette scène forme l'épicentre de l'histoire. Nous en avons lu de larges extraits, ainsi que la totalité des commentaires marginaux et finaux.

Résumé

Scène vingt-quatre : « Les soupeurs vilipendés » 罵筵

Le nouvel empereur a l'intention de jouir du spectacle de *La Lettre de l'hirondelle*, présentée par Ruan Dacheng. Il fait publier un décret ordonnant la sélection et le recrutement de chanteuses et de prostituées de la rivière Qinhuai, afin qu'elles soient amenées à la Cour. Xiangjun, sous le nom de Li Zhenli, subit l'examen avec les

autres prostituées. Retenue pour chanter ce soir-là pour agrémenter le souper du premier ministre Ma, elle invective, au gré d'une aria, les personnages indignes assemblés là, l'engeance de la maison des Wei. Scandalisé par sa conduite, Ruan Dacheng la fait jeter dehors dans la neige. Yang Wencong l'envoie servir à la cour intérieure (內庭), tandis que les convives du banquet se séparent mécontents.

Scène vingt-cinq : « Le choix des acteurs » 選優

L'empereur dirige la sélection des acteurs destinés à jouer dans *La Lettre de l'Hirondelle*, qu'il considère comme rien moins qu'une musique propre à contribuer à la renaissance de la dynastie. Comme Xiangjun fait montre de mauvaise volonté, Ruan Dacheng prétend lui donner un rôle de bouffonne. Mais quand il la voit, l'empereur est saisi par la beauté de la jeune femme, puis par sa voix ravissante, qu'il peut apprécier alors qu'elle chante, à sa demande, un passage du *Mudan ting*. Il décide de lui donner le rôle féminin principal (正旦) dans la *Lettre de l'hirondelle*, dont il ordonne de lui faire remettre à cette fin une copie du livret.

Lecture en séance de la dernière partie de la scène avec la totalité de ses commentaires. Une allusion faite par Li Xiangjun dans une aria est l'occasion de donner une présentation détaillée, avec résumé complet, du *zaju* anonyme des Yuan *Bi Taohua* 碧桃花 : Xiangjun ce compare en effet au personnage principal de cette pièce, un fantôme. La comparaison est d'importance, car elle permet de comprendre que dans toute cette partie de la pièce, où Hou Fangyu est au loin et où elle est prisonnière du Palais, la jeune femme s'assimile à une morte.

Scène vingt-six : « Le général pris au piège » 賺將

Toujours aussi incontrôlable, Gao Jie 高傑 a inutilement humilié le général Xu Dingguo 許定國, provoquant chez ce dernier une hostilité inexpiable. Gao Jie rejette les conseils de modération de Hou Fangyu qui, prévoyant les conséquences funestes de la situation, prend congé de Gao. Ce dernier est content de se débarrasser de cet intellectuel qu'il n'a jamais apprécié. Xu Dingguo invite alors Gao Jie à un banquet qui est en fait un piège destiné à l'éliminer. Les deux gardes de Gao du corps sont tués rapidement, trop saouls pour se défendre, lui-même reçoit une volée de flèches. Il meurt en regrettant de n'avoir pas écouté Fangyu et en tendant crânement son cou à ses vainqueurs. Dans la nuit, Xu Dingguo ordonne à ses officiers de se rendre secrètement auprès des armées de la « Dynastie du Nord » 北朝 (les Qing) pour leur offrir la tête de Gao. Puis il guidera les nordistes à travers le fleuve Jaune, qu'ils passeront en marchant sur la glace.

Lecture partielle de la scène : départ de Hou Fangyu et assassinat de Gao Jie. Lecture de la totalité des commentaires, riches de remarques sur l'historicité des événements rapportés.