



HAL
open science

Littérature narrative et religions chinoises du XIIe au XIXe siècles : Un surnaturel bien de ce monde.

Vincent Durand-Dastès

► **To cite this version:**

Vincent Durand-Dastès. Littérature narrative et religions chinoises du XIIe au XIXe siècles : Un surnaturel bien de ce monde.. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO PARIS - LANGUES O', 2011. tel-01069129

HAL Id: tel-01069129

<https://theses.hal.science/tel-01069129>

Submitted on 27 Sep 2014

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

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

**DOSSIER DE CANDIDATURE POUR L'OBTENTION
DE L'HABILITATION A DIRIGER DES
RECHERCHES :**

EXPOSÉ SYNTHÉTIQUE DES RECHERCHES.



VINCENT DURAND-DASTÈS, INALCO 2011

Littérature narrative et religions chinoises
du XIIe au XIXe siècles :
Un surnaturel bien de ce monde.

*Synthèse de l'activité scientifique (2000-2010) en vue
de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches*

Soutenue le 2 juillet 2011 au centre de la Belle Gabrielle, Inalco.

Jury : Monsieur François Macé (PU Inalco, président et rapporteur du jury) ; Madame Catherine Despeux (PU Inalco, coordinatrice) ; Messieurs Vincent Goossaert (DR EPHE, rapporteur du jury), François Martin (DR EPHE, rapporteur du jury) ; Roger Darrobers (PU Université Paris 10, membre du jury), Wilt Idema (PU Harvard University, membre du jury).

Vincent Durand-Dastès

INALCO – 2011.

TABLE DES MATIERES

1. <u>Parcours</u>	p. 1
2. <u>Le roman en langue vulgaire et les religions chinoises.</u>	
Surnaturel et littérature chinoise.	p. 14
La littérature en langue vulgaire.	p. 18
Les hagiographies en langue vulgaire, de la fin des Ming à la fin des Qing	p. 23
La religion des romans longs.....	p. 31
La réception du roman à thème religieux : les données de l'histoire éditoriale.	p. 32
3. <u>Clergés vilipendés, saintetés excentriques</u>	
Les arhats ou le visage changeant de la sainteté.....	p. 36
Le projet « Anticléricalisme en Chine ».....	p. 40
« L'autre tantrique ».....	p. 43
4. <u>Voyages aux mondes du <i>yin</i></u>	
Réalité et imaginaire des supplices.....	p. 53
La descente aux enfers.....	p. 62
Le pays des femmes.....	p. 84
<i>Voyages aux mondes du yin</i> , un livre en projet.....	p. 99
5. <u>Fleur-de-pêcher ou l'énergie salvatrice d'un combat</u>	
Les noces combattantes de La Fille aux Fleurs de Pêchers.....	p. 100
Le héros masculin du récit : une figure tutélaire malmenée.....	p. 103
Fleur de pêcher et la puissance de la vie.	p. 105
Le tueur noir contre le tueur rouge.....	p. 109
Vierges démoniaques ou divines.....	P. 111
La force d'un combat inabouti.....	p. 113
Couples combattants.....	p.115
ANNEXE : liste des travaux versés au dossier de demande d'HDR.....	p.117

1. Parcours

Yuanchang 圓場 : « premier tour de scène »

Au théâtre chinois, le comédien qui apparaît pour la première fois sur scène dans une pièce donnée effectue un *yuanchang*, ou « tour de scène ». Ce moment bref mais techniquement délicat lui permet de camper le personnage qu'il va jouer, et d'essayer de convaincre que son entraînement et sa virtuosité sont suffisants pour être favorablement accueillis du public.

Avant d'aborder l'exposé structuré de mes travaux depuis l'achèvement de ma thèse de doctorat jusqu'à la fin 2010, je voudrais essayer de me livrer à un exercice de cet acabit, en retraçant en quelques paragraphes le parcours qui m'a amené jusqu'à ces recherches. Pour ce faire, je me permettrai d'emprunter les termes désignant quatre personnages archétypaux de la culture chinoise, qu'il me semble avoir peu ou prou incarné au début de mon parcours : *Ximi* 戲迷, le « toqué de théâtre » ; *Shuoshu ren* 說書人, le « conteur » ; *Shudai zi* 書呆子, le « rat de bibliothèque », enfin *Fengseng* 風僧 le « moine fou ». Puissent seulement les fins connaisseurs du théâtre universitaire à qui est destiné ce mémoire n'en pas conclure, à l'issue de cette entrée en scène des personnages que j'ai successivement essayé de camper, qu'il est préférable de quitter la salle en refermant au plus vite ce cahier !

Ximi 戲迷 : « toqué de théâtre ».

Au début de l'été 1984, une demi-douzaine d'étudiants de chinois de l'INALCO étaient occupés à monter un castelet de fortune au centre de la Place des Vosges à Paris. Nous nous apprêtions à prendre en main les marionnettes à tiges cantonaises que notre professeur Jacques Pimpaneau avait jadis rapportées de Hong Kong, et au maniement desquelles, comme beaucoup de nos prédécesseurs, il nous avait initiés après les cours, dans les locaux de son musée Kwok-On, situé alors dans l'arrière-cour du 41 rue des Francs Bourgeois. La trace d'un ou deux des camarades présents ce jour-là s'est perdue depuis, mais à l'heure où j'écris, la majorité d'entre eux a persisté dans la passion des choses chinoises : il y avait Paola Calanca, aujourd'hui spécialiste d'histoire maritime de la Chine à l'Ecole française d'Extrême-Orient, Frédérique Touboul, qui allait rééditer les mémoires chinoises (1687-1692) du Père Lecomte, introuvables depuis près de trois cents ans, Sabine Trébinjac, qui deviendrait ethnomusicologue du domaine Ouïghour et

réfléchirait sur les rapports qu'entretiennent musique et pouvoir en Chine, et Michèle Zedde, qui pratiquerait tour à tour les métiers de marionnettiste, conteuse, et de libraire-sinologue à la Librairie Le Phénix.

J'étais ce jour-là le seul garçon de la bande, ce qui n'a rien de statistiquement étonnant vu le sex-ratio, encore aujourd'hui, du département Chine de l'Inalco ; je suis peut-être aussi celui qui a le moins voulu, ou su, s'éloigner de ce moment- là. Nous donnions ce jour de 1984 une représentation de l'histoire du juge Lu (陸判), tirée d'une nouvelle de Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715) : un brave mais bête garçon devient l'ami d'un juge des enfers, lequel remplacera pour lui complaire la tête de sa laideronne de femme par celle d'une beauté fraîchement défunte. Soupçonné d'assassinat, le héros s'en tirera au prix de quelques rocambolesques péripéties, et, arrivé au terme de son existence, il poursuivra dans l'autre monde son amitié avec le juge infernal, dont la bienveillance lui permettra de revenir s'occuper de l'éducation de son jeune enfant, lequel grandira sans même s'apercevoir que son père n'est plus.

Cette belle histoire où Pu Songling, comme il sait si bien le faire, apprivoise par l'imagination et l'humour macabres l'horreur de la mort, comme bien d'autres que je découvrais alors en traduction française ou anglaise, devint le début d'une passion durable pour les dimensions fantastiques de la littérature de la Chine impériale, à laquelle je consacre encore aujourd'hui mon enseignement comme mes travaux de recherche.

J'eus la chance en la matière de bénéficier d'une splendide initiation grâce au talent de professeur et de conteur de Jacques Pimpaneau. Lorsque, en 1981-1982, j'effectuai à Taiwan ma première expérience de vie chinoise, c'est aussi grâce à lui que je pus étudier le « théâtre du sac de toile » (*budaixi* 布袋戲) auprès du maître de marionnettes Li Tianlu 李天祿 (1910-1998).

N'ayant étudié avec constance auprès de lui qu'une durée de huit mois, je fus certes un disciple assez médiocre, qui ne dépassa jamais l'apprentissage des mouvements de base. Je ne devais jamais atteindre, comme Jean-Luc Penso ou ma condisciple américaine Margaret Moody, le niveau professionnel auquel les cours de Monsieur Li donnaient pourtant généreusement accès à qui savait persévérer. J'appris beaucoup néanmoins en suivant Li Tianlu, son fils Azong et leurs musiciens dans les représentations données devant les temples, et en écoutant Monsieur Li commenter et expliquer l'intrigue des

pièces et les histoires qui nourrissaient le théâtre chinois. C'est d'ailleurs Li Tianlu qui prononça le premier devant moi le nom de Jigong 濟公, le moine excentrique Ji-le-fou qui devait devenir mon premier sujet de recherches, dans une circonstance il est vraie guère glorieuse pour moi : un jour torride de fin de printemps où j'arrivai chez lui dégoulinant de sueur, la longue tignasse que j'arborais alors en assez piteux état, Monsieur Li s'exclama « Ma parole ! Tu es aussi crasseux que Jigong ! » La famille de Monsieur Li, qui, en raison de son amitié avec Jacques Pimpaneau comptait déjà plusieurs membres français devait aussi devenir la première famille chinoise à m'accueillir, me manifestant au fil de trop rares visites affection et familiarité.

Après mon retour en France, je poursuivis mes études à l'Inalco et entrepris la rédaction d'une maîtrise consacrée à Ji-le-Fou. J'y fis mes premières armes d'analyste et de traducteur de romans en langue vulgaire. Ces années-là, j'eus encore la chance, grâce à Kristofer Schipper, d'être présenté à Qiu Kunliang (Chu Kun-Liang) 邱坤良, qui préparait à Paris sous sa direction la thèse dont il tirerait son livre « Les aspects rituels du théâtre chinois ». Qiu Kunliang mettait un point d'honneur à écrire directement en français, langue qu'il était pourtant loin de maîtriser, et avait grand besoin d'une petite main pour apporter à son manuscrit les corrections nécessaires. Je tins ce rôle avec plaisir, ayant, au fil de nos conversations, l'occasion d'apprendre à la meilleure source les dimensions religieuses du théâtre chinois. Reparti, cette fois pour la Chine du nord, je devais pendant près de trois ans y poursuivre mon apprentissage sinologique mais aussi fréquenter les théâtres, bientôt destinés à disparaître, de Tianjin ou de Pékin. J'y découvris le pire et le meilleur de ce que pouvait donner alors cet art d'une richesse exceptionnelle mais en grave danger de déclin : paresseuses représentations données par des comédiens de *jingju* 京劇 qui se comportaient en fonctionnaires au pire sens du mot ; micro-théâtre des faubourgs de Tianjin, où, une soirée d'hiver, vieillards, adultes et enfants se serraient pour écouter une représentation de *Pingju* 評劇 ; troupes de théâtres locaux de province « montés » à Pékin et donnant le meilleur d'elles-mêmes, à faire honte aux troupes pékinoises démotivées ; éblouissantes représentations de stars en tournée comme Liang Guyin 梁谷音 ou Pei Yanling 裴艷玲... C'est aussi pendant ces années, sans que je puisse dire si c'était à Tianjin ou à Pékin, que j'assistai à la représentation de la pièce fantomatique « Sanlang saisi vivant » *Huozhuo Sanlang* 活捉三

郎, et me dis que je n'avais sans doute encore jamais rien vu de plus beau au théâtre, en Chine ou ailleurs.

Mes condisciples de l'Université de Pékin, Gabriele Goldfuss, François Wildt, Nicolas Zufferey, faisaient parfois avec moi en plein hiver l'interminable et glacial trajet à vélo qui séparait Haidian des théâtres du centre ville. D'autres rencontres de ces années-là m'apprirent beaucoup sur ce qui devait devenir mes sujets de recherche : à Tianjin, Li Shiyu 李世瑜, pionnier des études sur les mouvements religieux chinois non officiels tout récemment disparu, partagea généreusement un savoir qui lui avait valu bien des ennuis aux mauvaises heures de la Révolution culturelle. Il m'introduisit aussi dans son cercle de vieux amis qui se réunissaient pour chanter en amateur le beau répertoire du Kunqu 昆曲. C'est aussi à cette époque que je croisai pour la première fois Keith McMahon, dont les travaux sur le roman en langue vulgaire allaient être pour moi source de stimulation et d'inspiration.

***Shuoshu ren* 說書人 : « conteur ».**

Si je goûtais assurément gestes, chants et séquences orchestrales du théâtre chanté chinois, je fus, dès les premières représentations auxquelles j'assistai dans les théâtres militaires d'opéra de Pékin de Taipei, attiré par l'étude du répertoire. J'étais alors bien incapable de comprendre plus que quelques phrases des dialogues, et encore moins des parties chantées, et, peinant encore à déchiffrer les résumés en langue classique de l'intrigue des pièces qu'on distribuait lors des représentations, je supportais mal de si peu comprendre ce qui se passait sur scène. Je me souviens de la jubilation avec laquelle je mis la main, dans le sous-sol de Lucky Book Store, sur les *Stories from Chinese opera* de Tom Gee, qui, avec son index chinois et ses résumés anglais, me livrait la clef des intrigues de la plupart des pièces que je voyais. Car, même si j'ai toujours apprécié la mise en image des histoires du théâtre et du roman, qu'elle soit portée par le jeu des comédiens ou l'illustration des livres, c'est vers l'étude des récits, courts ou longs, et leur infinis développements et variantes que je me suis d'abord tourné.

Lorsque, commençant à pouvoir suffisamment manier la langue, je me mis à vivre de mon chinois et de ma connaissance de la Chine, le goût des histoires m'apporta mes premières gratifications. Comme il était assez fréquent en ce temps-là, je fus longtemps

accompagnateur de groupes de touristes français ou suisses en Chine. Je découvris avec eux le plaisir de transmettre l'argument des romans, pièces ou légendes, la plupart jamais traduits, que j'avais souvent découverts par mes lectures chinoises peu auparavant. Au cours de petits spectacles que je donnais le soir, dans ma chambre d'hôtel, je faisais découvrir simultanément à « mes » touristes les charmes des eaux de vie de grain chinoises et ceux des histoires de Ji-le-fou, Lü Dongbin, Serpent Blanc, ou de moindres personnages rencontrés dans les recueils de contes publiés localement que je glanais au fil de mes parcours. De retour en France, je prolongeais ces moments en me faisant conteur, d'abord en solo, puis en duo, grâce à la rencontre, par l'intermédiaire de Marie Holzmann, du conteur amateur Ma Li. Nous montâmes un spectacle qui alternait mes récits en français et les séquences de *kuaisbu* 快書 (conte rapide rythmé aux cliquettes) du Shandong exécutées par lui. Le moment le plus émouvant de notre coopération fut une tournée dans l'île de la Réunion, où nous reçûmes, sous la pluie battante de l'automne austral, un chaleureux accueil de la part des Chinois de l'île, avides de découvrir les histoires et rythmes d'une Chine dont l'émigration les avait souvent culturellement coupés. Dans les mêmes années, je renouai encore une fois, avec mes camarades Michèle Zedde qui revenait d'apprendre au Shaanxi la technique du théâtre d'ombres, et Hervé Quenson, aujourd'hui disparu, pour l'adaptation dans cette technique du *piyingxi* 皮影戲 du « fantôme du pot » 盆兒鬼, une pièce classique du juge Bao 包公, personnage que je devais souvent retrouver dans mes travaux futurs.

J'ai aujourd'hui interrompu depuis un bon moment mes activités de conteur ou de marionnettiste, parfois non sans regret...ni fréquentes récidives dans ma vie professorale : je suis à vrai dire ravi chaque fois que les étudiants me disent apprécier mon art de raconter la Chine, espérant que je me montre en cela point trop indigne de mon maître Pimpaneau, dont j'ai repris progressivement, à partir de 1995, les cours sur le théâtre et le roman anciens.

***Shudaizi* 書呆子 : « rat de bibliothèque »**

Je me suis donc senti de longue date attiré par le monde de la littérature orale et du spectacle. J'ai approché par l'étude et dans une très modeste mesure par la pratique ces arts de la scène chinois. Mais j'ai assez vite aussi, en ce domaine, pris la mesure de mes limites : mon « oreille » notamment n'est pas très fine. J'ai ainsi bien vite réalisé que

travailler directement sur les sources orales ne me conviendrait guère : j'ai suffisamment parcouru de régions de Chine, urbaines ou rurales, pour comprendre que je ne saurais réellement, de façon autonome, effectuer des collectes de contes ou un travail de terrain digne de ce nom sur les opéras locaux sans me perdre de façon frustrante dans la forêt des accents et des dialectes. Je suis sans conteste plus à l'aise face au texte qu'au comédien ou au conteur... Mieux valait pour moi m'en tenir au face à face avec leur répertoire sous leurs visages de papier ! Pour cette raison, je me suis d'abord tourné vers ceux des genres de la littérature écrite où se rencontraient le plus de « traces d'oralité » : le répertoire des conteurs dans leurs versions transcrites ou réécrites, la littérature dramatique, la littérature narrative en langue vulgaire.

Pour autant, la résignation n'était guère sacrifice : ayant grandi dans la forêt de piles de livres de la maison de mes parents, que seule la magie éléphantesque du petit Ganesh de plâtre ramené jadis de Bombay par mon géographe de père faisait sans doute tenir debout, la profusion des livres ne m'a jamais intimidé, bien au contraire. C'est dans cet esprit que j'ai amorcé, dès mes années de licence, des études parallèles de bibliothéconomie. Lorsque, au début des années 1990, je vivais en partie d'accompagnements de voyages, je travaillais déjà dans les bibliothèques en mes moments sédentaires : contractuel à la bibliothèque du département d'ethnologie de Paris X, puis responsable un temps du fonds chinois de la rue de Lille, je me formai progressivement aux questions de bibliographie chinoise. En 1995, je réussis le concours de l'École nationale des sciences de l'information et des bibliothèques. Les études se déroulaient à Lyon, mais sans doute le plus formateur pour moi fut le stage de trois mois à la Bibliothèque Fu Sinian de l'Academia Sinica à Taïpei que je réussis à inclure dans mon cursus. Là, grâce à l'accueil des bibliothécaires de la « Fu Sinian », je pus aussi bien manipuler et cataloguer de précieuses éditions Song, qu'assister aux travaux de restauration des livrets de littérature populaire du XIX^e siècle pékinois ou me familiariser avec les problèmes de codage dans la construction de bases de données fidèles à la lettre des textes anciens. Ce séjour me fournit la matière de mon diplôme de l'Enssib, « Les textes anciens en caractères chinois dans une bibliothèque contemporaine ». C'est aussi en découvrant avec surprise et intérêt, par mes lectures faites à la Fu Sinian, les polémiques auxquelles donnait lieu le devenir de l'écriture chinoise dans le monde moderne, que j'eus l'idée de ce qui serait mon premier article publié : « Disputes dans la maison de Cang Jie ».

Devenu conservateur de bibliothèques, je fus affecté à la bibliothèque parisienne de l'École française d'Extrême-Orient. Je m'y occupai de la gestion des fonds chinois et japonais, et, avec mes collègues de la Maison de l'Asie, tout particulièrement Bénédicte Héraut, de l'informatisation pluri-écriture du catalogue. La proximité de l'équipe de la *Revue bibliographique de Sinologie* devait se révéler particulièrement stimulante : la RBS publia mes premiers textes, et au contact de ses animateurs, Danielle Elisseeff, Michel Cartier et Jacqueline Nivard, je compris combien il importait de rendre compte de l'actualité sinologique dans son entier, sans tracer de limites arbitraires entre sinologies chinoise, occidentale ou japonaise, comme bien des revues scientifiques continuent malheureusement de le faire aujourd'hui. J'ai essayé de rester depuis un contributeur régulier, si pas toujours ponctuel, de comptes rendus d'ouvrages et nombre de mes travaux gardent la trace d'une inclination bibliographique : synthèses de débats universitaires dans mes deux articles publiés en 1998 et 2002 pour la RBS, ou bilan des traductions de littérature chinoise en français dressé en 2001 pour les collègues allemands de la DVCS (Deutschen Vereinigung für Chinastudien) ; dans mon enseignement, j'attache une grande importance aux questions de documentation et de bibliographie lors des cours de spécialité ou de méthodologie que j'assure. Depuis quelques années, j'alimente ainsi une bibliographie analytique et critique des études sur le roman chinois ancien en langue vulgaire, qui compte déjà plus d'une centaine de pages mais n'a encore circulé que sous forme de polycopié pour mes étudiants. Je prévois à l'avenir de l'installer sur un site web en permettant la mise à jour, celui de l'Inalco, je l'espère, si l'espace pour l'accueillir y est disponible. Au-delà de ces travaux bibliographiques proprement dits, la composante bibliothéconomique de ma formation a aussi largement rejailli sur le cœur de ma recherche : chacun de mes travaux sur le roman en langue vulgaire ou le théâtre, et, au premier chef, mon travail de thèse, ont mis en bonne place les questions bibliographiques, en ne s'intéressant pas qu'au sens des textes, mais aussi aux conditions de leur production matérielle, de leur circulation et de leur réception.

Fengseng 風僧 : « moine fou »

Hasard et nécessité président souvent inégalement au choix du premier sujet d'un jeune chercheur. Pourquoi me suis-je intéressé à Ji-le-fou, moine excentrique, ivrogne, saint et poète du XII^e siècle ? D'abord parce que sa figure intrigante frappait littéralement l'œil,

dans les temples chinois où figurait sa statue : il était difficile d'oublier ce personnage débraillé au sourire à la fois sarcastique et joyeux et au regard torve, qu'il soit figuré tout seul, dans les temples « sectaires » qui l'honoraient comme divinité principale, ou, dans les temples bouddhiques, au milieu du groupe fascinant des *arhats*. Ensuite parce que je découvris rapidement que le développement de sa légende avait presque exclusivement eu pour cadre la sphère de la littérature en langue vulgaire qui m'intéressait particulièrement. Les Chinois à qui je faisais part de mon intérêt pour ce personnage ne firent qu'aiguiser ma curiosité et mon appétit en me disant, l'air mi-figue, mi-raisin, que c'était là un personnage « vraiment très, très chinois... », laissant entendre par ces mots à l'étranger que j'étais qu'il avait de bonnes chances de n'y rien comprendre. Son appartenance au bouddhisme Chan, peut-être alors un peu démesurément connu en Occident depuis la vogue du Zen importé du Japon par d'inspirés et rusés passeurs de religion, ne fut pas sans importance dans mon attirance : mes professeurs, Jacques Pimpaneau ou Catherine Despeux, avaient d'ailleurs traduit « entretiens » ou poèmes de grandes figures de cette école. Sans doute aussi, en ce milieu des années 1980, baignais-je encore dans un « air du temps » où des questions comme celle de la folie, de la marginalité et de son rapport à la norme occupaient une place éminente dans les sciences humaines et sociales.

En suivant plus avant la piste du moine fou, je fus amené à découvrir bien des choses nouvelles tout en perdant rapidement quelques illusions romantiques : bien peu subversive était par exemple sa « sainte folie » ; mais, en cherchant à en percer le sens, je fus amené à connaître de mieux en mieux les religions chinoises, bouddhisme tout d'abord mais aussi taoïsme, confucianisme, et le monde interlope des groupes de dévotion auxquels la légitimité de l'appartenance aux « trois enseignements » avait été refusée. Je découvris alors un monde passionnant. Éduqué par des parents devenus athées à la fin de l'adolescence, je n'avais reçu aucune éducation catéchétique en quelque religion que ce soit : n'ayant de ce fait pas de compte personnel à régler avec des prêtres ou des institutions, mais n'ayant pas non plus été particulièrement formé à la révérence envers le sacré, j'étais en revanche tout prêt à découvrir sans hostilité ni empathie exagérées mais avec fascination et curiosité le fait religieux, dans la civilisation chinoise comme dans le domaine occidental. Des maîtres puis des camarades, notamment ceux du Groupe Sociologie, religion, laïcité du CNRS (Vincent Goossaert, Isabelle Charleux, Fang Ling, Caroline Gyss) m'aidèrent à améliorer des connaissances encore aujourd'hui imparfaites sur bien des points, qui devaient peu à peu faire de moi,

du moins je l'espère, un spécialiste de la littérature religieuse dans sa composante mythologique : là où se rencontrent et s'entrecroisent récits et cultes, jeu du comédien et geste des prêtres, imagination fantastique et représentation des Au-delàs.

Lorsqu'on s'engage dans un travail de recherche, on a aussi la préoccupation, sauf présomption démesurée sur sa propre capacité à innover, à ne pas s'engager sur un chemin trop parcouru. Cela me semble avoir été le cas des sujets auxquels j'ai été amené, au fil du temps, à m'intéresser : lorsque je commençai l'étude de Ji-le-fou, à la fin des années 1980, ce personnage important n'avait fait l'objet que de rares articles, et d'aucunes monographies. J'ignorais alors que Meir Shahar s'engageait ces mêmes années dans une thèse sous la conduite du professeur Hanan, comme il ignorait quant à lui mon entreprise ; nos parcours nous ont fait par la suite nous rencontrer à plusieurs reprises et nouer des échanges fructueux. Il est un chercheur, que je n'aurai en revanche jamais rencontré en dépit de sa longue vie, et dont je voudrais en terminant ce paragraphe évoquer les travaux, qui furent source d'inspiration même si mes très faibles connaissances en langue japonaise m'ont sans doute empêché d'en saisir toutes les subtilités : il s'agit du professeur Sawada Mizuho 澤田瑞穂 (1912-2002), le premier à avoir étudié Ji-le-fou dans un article de 1960, l'année de ma naissance. Ses travaux l'amènèrent à évoquer les romans sur Bodhidharma, le « Roman des trois enseignements », la littérature sur les enfers, celle des « rouleaux précieux » *baojuan* 寶卷, tous éléments sur lesquels j'ai été amené à écrire, certes dans un esprit et un temps différent. Je voulais saluer ici la mémoire de cet aîné.

Il est maintenant temps d'aborder la partie plus spécifiquement universitaire de mon itinéraire en retraçant mon parcours de recherche à partir de la soutenance de ma thèse en avril 2000. J'ai retracé ce parcours en y distinguant les axes suivants : le chapitre deux, « Le roman en langue vulgaire et les religions chinoises », traitera de la question, fondamentale pour mon travail, du statut des textes narratifs non canoniques chinois ayant pour thème essentiel le surnaturel, en développant les cas particuliers des hagiographies en langue vulgaire des Ming et des Qing d'une part, et des composantes

religieuses des romans longs d'autre part ; il se conclura par une réflexion sur la réception et la diffusion, grâce aux données de l'histoire du livre, des romans en langue vulgaire *tongsu xiaoshuo* 通俗小說 religieux.

Le chapitre trois, « Clergés vilipendés, magistères idéaux », s'interroge sur la définition de la sainteté et de son contraire telle que la construit le discours romanesque chinois : on y rappellera la signification et les limites de la « sainte folie » des personnages de saints excentriques, et on se demandera jusqu'à quel point romans et pièces de théâtre anciens sont sous-tendus par une idéologie anticléricale. On envisagera pour terminer le cas spécifique du bouddhisme tantrique, objet à la fois de fascination et de répulsion, perçu souvent en Chine comme faisant profondément partie de la vie religieuse tout en restant indéfectiblement étranger. Ces deux chapitres décrivent essentiellement des travaux achevés à ce jour. Les deux chapitres suivants s'attachent aux travaux en devenir. Le quatrième chapitre, « Voyages aux mondes du yin », traitera de la « face sombre » de l'imaginaire théâtral et romanesque : on l'abordera par l'imaginaire des supplices dans la littérature en langue vulgaire, marqué par l'aspiration aux justices exceptionnelles ou surhumaines. On traitera alors du rôle et de la nature du voyage aux enfers dans les romans en langue vulgaire des Ming et des Qing. L'imaginaire de la mort et des ténèbres est bien souvent lié, grâce aux jeux des corrélations cosmologiques, à la dimension féminine : on illustrera cette association par l'étude du mythe du pays des femmes, topos romanesque qui n'est pas sans rappeler, à bien des égards, celui du voyage aux enfers ou de la littérature sur les supplices. Le dernier chapitre, « Fleur-de-pêcher ou l'énergie salvatrice d'un combat », nous permettra d'aborder une vision plus positive du féminin, à travers les personnages de déesses ou de magiciennes mis en scène par la littérature en langue vulgaire. Il sera centré autour de la figure de Fleur-de-pêcher, héroïne d'un mythe populaire des derniers siècles de l'empire chinois qui met en scène de façon à la fois créative et cathartique l'opposition complémentaire du *yin* et du *yang* dans la littérature populaire¹.

¹ Pour ne pas alourdir ce mémoire, j'ai choisi de donner les références sous forme de notes bibliographiques, tout en essayant de garder celles-ci dans des proportions raisonnables : on trouvera des références bibliographiques complètes, que je n'ai pas reprises dans ce mémoire dans les articles reproduits dans le volume « travaux ».

2. Le roman en langue vulgaire et les religions chinoises.

Surnaturel et littérature chinoise.

« Quelque chose hulule sur la poutre ! Je le poursuis, l'éclaire à la bougie : rien ! Était-ce un fantôme ? Mais non, les fantômes n'ont pas de voix. Quelque chose se tient dans ma chambre ! Je le poursuis, regarde tout autour : rien ! Était-ce un fantôme ? Mais non, les fantômes n'ont pas de forme. Voilà que quelque chose me heurte en passant ! Je le poursuis, veut m'en saisir : rien ! Était-ce un fantôme ? Mais non, les fantômes n'ont ni voix, ni forme : comment pourraient-ils avoir substance ? Mais alors, puisque les fantômes n'ont ni voix, ni forme, ni substance, serait-ce que les fantômes n'existent point ? Pas davantage... »

C'est par ces mots que le grand écrivain Han Yu 韓愈 (768-824), de la dynastie des Tang, modèle de la prose classique et des vertus du lettré, ouvre le texte trop rarement cité « De l'origine des fantômes » (*Yuan gui* 原鬼)². Ce texte me paraît en effet exprimer en quelques brefs paragraphes la profonde ambivalence des lettrés chinois à l'égard du surnaturel et bien traduire l'esprit de rationalité ouverte qui régissait leur attitude à l'égard des phénomènes difficilement explicables. Han Yu s'y essaye à donner une explication acceptable de la présence dans le monde des apparitions et prodiges : fantômes et esprits (*guishen* 鬼神) sont normalement neutres, intangibles et invisibles. Mais ils peuvent se manifester pour punir les hommes d'errements dont ces derniers sont seuls responsables : ces esprits là, sans aucune malice, n'apparaissent qu'en réaction aux fautes des vivants ; on retrouve là, sans surprise, un point de vue maintes fois exprimé dans les textes des lettrés (*ru* 儒), du moins depuis le renforcement de la cosmologie corrélatrice sous les Han. Pourtant, Han Yu ne s'arrête pas à cette interprétation classique, et, dans sa probité intellectuelle, admet encore, en un ultime paragraphe, l'existence de prodiges non explicables par la raison morale : ce sont les *wu* 物, les phénomènes étranges, qui « arrivent en leur temps » et amènent tant fléaux que bienfaits sans qu'on puisse leur donner cause ou motivation précises...

Il ne viendrait à l'idée de personne de reprocher au grand Han Yu de manquer de zèle confucéen. Pourtant, dans ses *Entretiens*, Confucius avait manifesté sa réticence à traiter du surnaturel : « le maître ne parl[ait] pas des prodiges, de la force brute, du désordre politique et des esprits » *zi bu yu guai li luan shen* 子不語怪力亂神. Peu d'injonctions

² *Han Yu wenji huijiao jianzhu* 韓愈文集匯校箋注, Beijing, Zhonghua shuju, 2010, vol 1.

auront été autant désobéies que celle-ci, et, dès la période des Six Dynasties (III^e-VI^e siècles), fleurirent par centaines les recueils d'anecdotes que l'on regroupe aujourd'hui sous l'appellation, empruntée au *Zhuangzi*, d'« Annales de l'étrange » *zhiguai* 志怪. Le genre devait se perpétuer jusqu'à l'époque moderne, et au XVIII^e siècle, le poète Yuan Mei 袁枚 intitula même ironiquement un recueil d'histoires extraordinaires de son cru « Ce dont le maître n'aurait pas parlé » *Zi bu yu* 子不語.

Certes, cet interdit sur le surnaturel ne concerna jamais les textes canoniques du bouddhisme et du taoïsme, lesquels, se devaient en quelque sorte par nature de s'interroger sur l'au-delà ou les fins dernières du monde. Mais comment comprendre les libertés prises par les auteurs des « annales de l'étrange », souvent membres des milieux aristocratiques ou lettrés et qu'on aurait davantage imaginé observer, à l'invitation du maître du pays de Lu, un peu plus de réserve à l'égard des dieux et des prodiges ?

Une des premières réponses à cette interrogation fut apportée par les historiens de la littérature chinoise : ils voyaient dans l'apparition de ces textes le premier signe de l'émergence d'une fantaisie de nature fondamentalement littéraire. N'est-il pas vrai que les termes émiques chinois pouvant rendre la notion de « surnaturel », qu'il s'agisse de *guai* 怪 (ce qui est monstrueux, anormal, prodigieux) , *qi* 奇 (ce qui est impair, asymétrique, excédentaire, extraordinaire), ou *yi* 異 (ce qui est radicalement différent, étranger, étrange, merveilleux) furent employés au fil du temps aussi bien pour décrire prodiges ou diableries, que pour louer ce qui était génial, fabuleux, exceptionnel, dans des domaines aussi variés que la stratégie, les arts, ou la littérature ? Et, puisque les termes qui désignaient les prodiges furent plus tard volontiers appliqués avec approbation aux chefs-d'œuvre des belles lettres, et notamment à ceux du théâtre et du roman, la tentation fut donc grande d'expliquer rétroactivement la vogue des anecdotes sur les prodiges comme la « naissance de la fiction » chinoise. Lu Xun 魯迅, dans son étude pionnière sur l'histoire du roman chinois³, avança le premier cette hypothèse qui fut reprise maintes fois à sa suite, souvent sans autre forme de procès. C'est à partir des années 1990 seulement que devaient être apportées des objections salutaires à cette explication univoque par la littérature : le refus de prendre au mot les préfaciers de ces récits du haut Moyen-âge, qui affirmaient leur croyance en la véracité des anecdotes qu'ils compilaient, pour la seule raison que le surnaturel y tenait haute place, ne constituait-il pas un surprenant anachronisme ? Ne taxait-on pas de « fiction » ces écrits

³ Lu Xun 魯迅, *Zhongguo xiaoshuo shilue* 中國小說史略, Beijing, Beixin shuju 北新書局, 1925.

uniquement parce qu'il n'était pas possible de les ranger dans le surnaturel des spécialistes religieux, qu'ils soient bouddhistes ou taoïstes ? N'était-ce pas dépouiller les laïcs, en vertu peut-être d'une mauvaise interprétation de la position « confucéenne », de tout point de vue sur ce qui se situait au-delà des limites de la vie ordinaire ? Plutôt que de voir à l'œuvre la fantaisie dans la composition des « annales de l'étrange », on devait bien plutôt voir en elles le souci de dresser la carte d'un monde où il n'y a pas de solution de continuité entre les faits de la vie ordinaire et les événements bizarres ou prodigieux, appartenant les uns comme les autres à un monde moralement solidaire. Pour cette raison, le néologisme « périnaturel » conviendrait mieux aux réalités chinoises que notre « surnaturel », qu'on doit se résigner à employer faute de mieux. C'est ainsi que Robert Campany put démontrer que les auteurs d' « annales de l'étrange », plutôt que de s'écarter du champ de l'entreprise morale confucéenne, en avaient au contraire repoussé les limites⁴. Glen Dudbridge, un peu avant lui, avait invité à lire les récits classiques sur les prodiges comme pouvant, précisément du fait de leur caractère extérieur aux milieux cléricaux bouddhistes et taoïstes, fournir les renseignements les plus précieux sur la façon dont les laïcs comprenaient prodiges et esprits⁵. Dans un même temps, les historiens de la religion Song, se basant sur le sérieux historiographique d'un recueil tel que les « Chroniques de Yijian » (*Yijian zhi* 夷堅志), faisaient de lui une source primaire essentielle de leur approche des pratiques religieuses sous cette dynastie⁶.

Bref, on pouvait démontrer qu'il existait de longue date en Chine, en dehors des textes religieux proprement dits, des œuvres et des genres, qui, en témoignant de l'expérience qu'avaient les hommes des frontières de l'existence, constituaient une source de première main sur la vie religieuse et les croyances de chaque époque, et qu'on se trompait en faisant d'eux de simples fruits de l'imagination.

Pour autant, ces textes que je qualifierai de « non canoniques » pour les distinguer des écrits liés aux grands systèmes religieux bouddhiques, taoïques et même confucéens, surent dès le début mêler avec brio élaboration doctrinale et couleur du récit : justification partielle du fait qu'on les ait si longtemps pris pour jeux et fantaisies, et qu'il ne furent jamais réductibles aux textes canoniques des Trois enseignements. N'en

⁴ « Authors of anomaly accounts pushed the boundaries of the moral sphere outward, to encompass more type of beings than ever before », Campany, *Strange Writings Anomaly Accounts in Medieval China*, SUNY press, Albany, 1996, p. 366.

⁵ Voir notamment de Dudbridge, *Religious experience and lay society in T'ang China*, Cambridge, 1995, et « T'ang sources for the study of religious culture », *Cahiers d'Extrême-Asie* 12, 2001;

⁶ Voir notamment Valerie Hansen, *Changing gods in medieval China*, Princeton UP, 1990 et Edward Davis *Society and the supernatural in Song China*, Hawaii, 2001.

a-t-on pas d'ailleurs un bel exemple avec « De l'origine des fantômes » ? Car avant de passer à un savant développement théorique, le grand prosateur qu'était Han Yu s'accorde le plaisir de commencer son texte exactement comme s'il allait narrer une des « anecdotes de l'étrange » en vogue de son temps : façon de rappeler que compréhension du surnaturel et plaisir du récit n'ont jamais, en Chine, fait mauvais ménage. Prendre en compte cette double dimension religieuse et littéraire de ces textes narratifs non canoniques allait constituer un axe essentiel de mon programme de recherches.

En 2002, dans un article pour la *Revue bibliographique de sinologie* ayant pour titre « Prodiges ambigus : les récits non canoniques sur le surnaturel, entre histoire religieuse, histoire littéraire et anthropologie », j'ai dressé un bilan des travaux et débats sur le surnaturel dans la littérature narrative. Après avoir, dans une première partie, « Le sérieux des esprits ou le débat sur les annales de l'étrange », rendu compte des débats et interprétations portant sur le genre du *zhibiguai*, je me tournai vers la question, au cœur de mes propres travaux, de l'interprétation du surnaturel dans le roman en langue vulgaire ou *tongsu xiaoshuo* 通俗小說 qui est sans doute, avec le *zhibiguai*, le genre non canonique le plus riche en esprits et prodiges. Car, à l'instar des « annales de l'étrange », le roman en langue vulgaire semble mettre en pratique le programme défini à contrario par la fameuse injonction de Confucius : *guai* 怪, *li* 力 *luan* 亂 et *shen* 神 pourraient presque être considérés comme les thèmes fondateurs de ce genre dès ses origines : désordre politique *luan* 亂 pour les chroniques historiques centrées sur les périodes de troubles, à la façon du « Roman des Trois royaumes », mais aussi le roman noir des familles dévastées par le désir à la façon du *Jing Ping mei* 金瓶梅 ; force martiale *li* 力 pour le roman héroïque à la « Au bord de l'eau », enfin prodiges *guai* et esprits *shen* lorsque le surnaturel tient la place d'honneur dans les récits que Lu Xun appelait fort justement « romans de dieux et de démons » *shenmo xiaoshuo* 神魔小說. À compter du milieu du XVI^e siècle, avec l'essor rapide de la littérature écrite en langue vulgaire et sa large diffusion par des libraires-imprimeurs très actifs, notamment en Chine du sud, on vit en effet paraître, en un laps de temps relativement bref, un important groupe de récits consacrés à – ou tout au moins largement visités par – nombre de grands et moins grands personnages de la religion chinoise d'alors : dieux et déesses, immortels, moines thaumaturges, sorciers et démons.

Dans cette seconde partie, « Mythes et hagiographies vernaculaires des Ming », consacré aux interprétations divergentes qui ont été récemment données de ces derniers textes, je constatai le trop grand cloisonnement entre les approches des historiens de la littérature, qui traitaient ces récits comme un simple sous genre du roman, sans d'ailleurs conduire de réflexions assez poussées sur le rôle du surnaturel dans celui-ci, et des anthropologues, qui lisaient certains de ces *tongsu xiaoshuo* comme les versions les moins fragmentaires du mythe des divinités dont ils étudiaient le culte. Certains chercheurs, peu nombreux, comme Li Fengmao 李豐楙 ou Ursula-Angelica Cedzich, prenaient bien en compte la double dimension religieuse et littéraire des *tongsu xiaoshuo* à thèmes religieux par des monographies consacrées à une œuvre (le *Nanyou ji* 南遊記 pour Cedzich⁷) ou un auteur particulier (Deng Zhimo 鄧志謨 pour Li Fengmao⁸) ; mais ces travaux remarquables demeuraient encore quelque peu isolés, et les premières études d'ensemble publiées par des chercheurs chinois ne pouvaient encore s'appuyer sur un nombre suffisant d'études monographiques pour être réellement pertinentes. De ce fait, il n'avait pratiquement pas été tenté d'appréhender ce groupe de textes comme un corpus cohérent, dans ses dimensions à la fois littéraires, religieuses et sociales.

J'appelais en conclusion à adopter une approche de la littérature narrative en langue vulgaire qui sache combiner analyses religieuses et littéraires tout en préservant la pluralité des voix inhérente à ce genre. Il convient toutefois, avant d'expliquer comment je tentai de mettre en œuvres de telles recherches, d'apporter quelque précision sur le périmètre précis du roman en langue vulgaire, car il fut lui aussi le lieu de bien des interprétations divergentes.

La littérature en langue vulgaire.

La littérature narrative écrite en langue vulgaire est née, au plus tard sous les Tang, de la volonté de transmettre par écrit des genres de littérature orale issus des milieux de conteurs influencés par le « prêche aux laïcs » (*sujiang* 俗講) des moines bouddhistes. Un peu plus tard, sous les Song et les Yuan, l'apparition du théâtre et le développement de l'activité des conteurs professionnels devaient contribuer à enrichir l'inspiration de ce genre littéraire encore en gestation. À partir de la dynastie des Yuan au plus tard, cette

⁷ Cedzich, « The cult of the Wu-t'ung/Wu-hsien in history and fiction », in Johnson, *Ritual and scriptures in Chinese popular religion*, Berkeley, 1995.

⁸ Li Fengmao 李豐楙, *Xu Xun yu Sa Shoujian : Deng Zhimo dao jiao xiaoshuo yanjiu* 許遜與薩守堅 鄧志謨道教小說研究, Xuesheng shuju, 1997.

littérature allait accéder à l'imprimé, et, à compter du milieu du XVI^e siècle, connaître un grand succès. Le *tongsu xiaoshuo* ferait dès lors partie, jusqu'à sa métamorphose radicale au début du XX^e siècle, du paysage littéraire chinois, sans toutefois être jamais autorisé à y occuper une position centrale, marqué qu'il était de l'opprobre pesant sur sa langue, qui s'écartait sciemment de la norme du bon goût et de la juste politique, laquelle continuait d'appartenir à la seule langue classique (*wenyan* 文言, *guyan* 古文).

Pendant longtemps, on prit pour la traduction directe d'une réalité sociale la convention narrative régissant le *tongsu xiaoshuo* : le narrateur est un conteur populaire qui s'adresse à un auditoire, l'apostrophe, le disperse, le rassemble, le tient en haleine en suspendant son récit au moment le plus palpitant, l'endort par des digressions, titille son imagination par l'insertion de pauses descriptives colorées et de dialogues aussi verts que truculents, etc ; Lu Xun, le pionnier des études chinoises sur la tradition de l'art romanesque, accepta cette filiation en pensant pouvoir trouver dans d'hypothétiques « livrets de conteurs » la source de la nouvelle en langue vulgaire ancienne (*huaben* 話本). Le prestige du grand écrivain de l'époque républicaine, mais aussi la quasi-canonisation dont il allait faire l'objet plus tard en Chine populaire, devaient conduire à la non remise en question de ses thèses par la recherche chinoise pendant de longues années. Il fallut l'apport de savants occidentaux comme Patrick Hanan, André Lévy, Wilt Idema, Robert Hegel et Andrew Plaks, et, à leur suite, de chercheurs chinois moins dévotement attachés à la figure de Lu Xun comme Shi Changyu 石昌渝 pour que le roman en langue vulgaire se voie plus précisément situé sur la carte de l'histoire littéraire : non pas comme une zone sociologiquement « populaire » de celle-ci, au sens où ses auteurs-conteurs comme ses lecteurs-auditeurs n'auraient pas fait partie des élites chinoises, mais comme un genre littéraire à part entière, employable par des auteurs de tous milieux et de toutes conditions, depuis les modestes manieurs de pinceau jusqu'aux plus grands lettrés. Leurs études montrèrent qu'opter pour l'une ou l'autre des deux langues littéraires concurrentes put être, au moins à partir du milieu des Ming, un vrai choix esthétique et idéologique, et non pas une contrainte ou un pis-aller dû à l'inculture supposée des auteurs. Mais, par la même occasion, le roman en langue vulgaire se vit à son tour intégré au canon littéraire. La redécouverte, par des chercheurs comme Andrew Plaks, David Rolston, en France par Chan Hing-Ho ou Rainier Lanselle, des sophistiqués commentaires du XVII^e siècle allait, en rendant une plus juste place aux chefs d'œuvre du genre comme les « Quatre livres extraordinaires » *Si da qishu* 四大感書, laisser un peu dans l'ombre les œuvres de moindre sophistication. En réalité, si les

œuvres emblématiques de chacun des domaines de la fiction en langue vulgaire ont fait l'objet de savantes monographies, une sorte d'obsession du chef-d'œuvre tend à les séparer et les isoler du terreau des œuvres dont elles se sont nourries. Si l'intérêt des éditeurs et des traducteurs en langues occidentales peut être un critère, on s'aperçoit que le seul genre où cette focalisation trop exclusive sur les œuvres d'élite a été dépassé pour permettre la traduction d'œuvres de tous types mineures ou de qualité, est celui de la littérature érotique, grâce à d'entreprenantes maisons d'éditions, comme en France celle de Philippe Picquier. Mais d'autres genres, comme le roman historique ou le roman à thèmes religieux ou surnaturel ont été moins heureux : ils ne demeurent représentés en traduction que par les œuvres les plus conséquentes, comme le « Roman des Trois royaumes » ou la « Pérégrination vers l'Ouest ».

Éloge des « mauvais » livres.

Mais peut-être est-il vain ou inutile de s'intéresser à des œuvres mineures, quand beaucoup de chefs d'œuvre attendent encore leur traduction ou même leurs premiers analystes modernes ? Je ne le crois pas. Car, comment juger de la qualité d'un chef d'œuvre lorsqu'on est en peine de le replacer dans « l'horizon d'attente » de son époque ? Pourrait-on bien comprendre l'œuvre de Rabelais en ignorant l'histoire intellectuelle et littéraire de la France du XVI^e siècle, celle des traités des théologiens mais aussi celle des farces foraines ? Un travail comme celui de Chen Dakang 陳大康, envisageant l'histoire du roman Ming dans son ensemble, au-delà des distinctions entre langue vulgaire et langue classique, œuvres mineures et chefs d'œuvres⁹, ou celui de Keith McMahon, qui, dans *Misers, Shrews and Polygamists*, appliquait une même grille d'analyse des fonctions relationnelles liant les personnages masculins et féminins à une pièce aussi maîtresse que le « Rêve dans le pavillon rouge » (*Honglou meng* 紅樓夢) comme aux plus mineurs des « romans de la belle et du lettré » n'enlevait rien, bien au contraire, au chef d'œuvre de Cao Xueqin : il permettait d'en mieux distinguer l'originalité par rapport aux genres et sous-genres littéraires parmi lesquels il s'inscrit tout en s'en distinguant.

De même, la connaissance et la bonne compréhension du « roman de dieux et de démons » dans son ensemble permet de mieux goûter la richesse d'une œuvre comme la « Pérégrination vers l'Ouest ». Quand ce beau livre fut mis au programme du concours d'agrégation de chinois pendant les années 2004-2007, j'eus l'occasion de revenir en

⁹ Chen Dakang, *Mingdai xiaoshuo shi* 明代小說史, Shanghai wenyi chubanshe, 2000.

détail sur la truculente et subtile pérégrination de Xuanzang et de ses monstrueux compagnons, dans le cadre de la préparation que j'assurais. Je fus alors à même de mettre à profit un savoir acquis pendant les années précédentes *via* l'étude de courts récits hagiographiques ou de longues allégories démoniaques pour mieux faire comprendre aux agrégatifs la place et le statut de la « Pérégrination » dans le paysage littéraire et intellectuel de son temps. Car, si les chercheurs chinois de ces dernières années se sont essayé à de premières synthèses (je traitai de leurs travaux dans divers comptes rendus de lecture, ainsi que dans le chapitre « une leçon démoniaque encore bonne à prendre ? » du livre issu en partie de ma thèse¹⁰), l'étude monographique détaillée de spécimens représentatifs de cette littérature peut seule nous permettre de l'appréhender avec un peu de profondeur.

Au fil de mon parcours, je me suis donc frotté à des récits de taille et de nature diverses, qui étaient tous rattachables, d'une façon ou d'une autre, aux romans – ou aux pièces de théâtre – mettant essentiellement en scène les « dieux et les démons ».

Il m'a été donné d'étudier en détail les textes suivants, qu'on trouvera ici dans l'ordre chronologique de leur première parution :

- 1-« Propos du maître Chan Ji-le-Fou, le reclus du lac de Qiantang » *Qiantang buyin Jidian chanshi yulu* 錢塘湖隱濟顛禪師語錄 », (Hangzhou, 1569).
- 2- « Récit de la venue au monde pour transmettre la lampe de Bodhidharma » *Damo chushen chuandeng zhuan* 達摩出身傳燈傳 (Ming, fin Wanli).
- 3-« Biographies des vingt-quatre vénérables *arhats* qui accomplirent la Voie » *Ershisi zun dedao luohan zhuan* 二十四尊得道羅漢傳, (1604).
- 4-« La biographie des patriarches les Sept parfaits » *Qizhen zushi liezhuan* 七真祖師列傳, (date inconnue, vraisemblablement Ming)
- 5- « L'éviction des démons et la restauration des bonnes relations sociales, ou la Conversion de l'Orient » *Saomei dunlun Dongdu ji* 掃魅敦倫東度記, (1635).
- 6- « Biographie intégrale de Jigong, le *dhūta* fermenté » *Qu toutuo jigong quanzhuan* 麴頭陀濟公傳, (1668).
- 7- « La lutte magique du yin et du yang entre Zhougong et Fleur-de-pêcher » *Zhougong Taohuanü yinyang doufa zhuan* 周公桃花女陰陽斗法傳, (Fin XVIII ou début XIXe siècle)
- 8-« l'Exécution au hachoir du juge infernal » *Zha panguan* 劊判官, (XIXe siècle)
- 9-« L'enchaînement karmique des existences des Sept parfaits » *Qizhen yinguo zhuan* 七真因果傳, (1893)
- 10- « L'Histoire des Immortels aux lotus d'or » *Jinlian xianshi* 金蓮仙史, (1904)

¹⁰ *La Conversion de l'Orient*, Bruxelles, IBHEC, 2008, p. 297-300.

Ces textes diffèrent assez considérablement par leur nature et leur style : les textes 1 à 4, et 9 et 10, appartiennent au genre que j'appellerai l'hagiographie en langue vulgaire, avec pour particularité d'appartenir à deux moments bien distincts de la production de tels récits, la fin des Ming et la fin des Qing ; les textes 5 et 6 se rattachent au courant du « roman de lettré » (*wenren xiaoshuo* 文人小說) à sujet religieux du XVII^e siècle ; le texte 7, plus difficilement classable, pourrait être qualifié de « fantaisie magique », et est assez directement issu de la littérature orale et des pièces de théâtre ; le texte 8, un livret d'opéra de Pékin, se situe à la charnière du théâtre rituel et du théâtre populaire profane. Ce qui les rassemble est qu'aucun d'entre eux ne compte parmi les chefs d'œuvres de leur sorte : langue et style parfois sans grand apprêt, structure lâche, voire parfois incohérente, tous comportent des défauts qui font d'eux de « mauvais livres » qu'on ne serait guère tenté de retenir dans un programme de traductions intégrales d'œuvres littéraires chinoises. Pourtant, ils sont si riches d'informations et ouvrent des perspectives si vastes et inattendues sur les horizons de la vie religieuse des derniers siècles de l'époque impériale que je me suis pris de passion pour eux. D'ailleurs, en dépit de toutes leurs maladresses, ils recèlent, de-ci de-là, de vrais moments de bonheur littéraire : leur exploration est loin d'être un fastidieux voyage. Car interroger ces textes comme faisant partie d'un ensemble plus vaste, et non seulement comme des pépites brillant dans l'obscurité d'une mine permet d'aborder de passionnantes questions : comment le roman en langue vulgaire « vulgarise »-t-il les savoirs mythiques et religieux ? Quel est l'horizon de connaissance supposé chez le lecteur, qu'essaie-t-on de lui transmettre ? Dans quelle mesure le discours tenu par ces textes marque-t-il une distance (ironie, réécriture « profane ») à l'égard des pratiques religieuses, ou en fait-il l'apologie, ou exerce-t-il simultanément ces deux fonctions ? Jusqu'à quel point la mythologie que dessinent ces textes pris ensemble recouvre-t-elle celle que les clergés et divers groupes religieux ont dessinée ? Dans quelle mesure y a-t-il « conciliation » et estompement des points conflictuels dans le contexte de la pensée sur l'unité fondamentale des « trois enseignements », et peut-on mieux préciser à l'aide de ces textes la position du roman en langue vulgaire dans ce paradigme ? En vulgarisant un message d'essence religieuse, ces textes ont-ils contribué à une sorte « d'éducation des laïcs » aux origines et fondement des cultes que ces derniers connaissaient par ailleurs comme acteurs et/ou spectateurs ?

Les hagiographies en langue vulgaire, de la fin des Ming à la fin des Qing

Par trois publications et communications successives, j'essayai de cerner les contours et la signification d'un sous-ensemble bien particulier du « roman de dieux et de démons », celui que j'appellerai les « hagiographies en langue vulgaire » : en 2004, je consacrai un article, « Trois galipettes de Ji-le-fou » aux romans mettant en scène ce célèbre bonze excentrique, et sur lesquels avait porté en partie ma recherche de doctorat ; pendant le même laps de temps, je développai et complétois l'étude, elle aussi ébauchée pendant ma thèse, des romans hagiographiques sur Bodhidharma et les patriarches du Chan, pour en faire un chapitre de mon ouvrage de 2008 *La Conversion de l'Orient*, « la légende de Bodhidharma et des patriarches » ; j'eus enfin l'occasion grâce à ma participation à un colloque international tenu à Berkeley en 2007, complétée par un colloque tenu à Paris en 2009, d'étudier un groupe d'hagiographies romanesques dont la parution eut lieu, non à la fin des Ming comme le premier groupe étudié, mais à la toute fin des Qing. En dépit des presque trois siècles qui les séparaient, ces derniers récits en langue vulgaire présentaient suffisamment de points communs pour inviter à d'intéressantes comparaisons : je développai mon analyse dans la version pré-acceptée pour publication de ma communication, « A Late Qing blossoming of the Seven Lotus ». C'est dans ce dernier article, à la suite d'une communication présentée le 28 avril 2005 au séminaire de l'UMR 7133 *Pratiques lettrées : éditions et éditeurs en Chine*, que je tentai un premier bilan du phénomène religieux, littéraire et éditorial de l'hagiographie en langue vulgaire.

De quoi s'agit-il ? Le groupe initial de ces hagiographies est constitué d'une vingtaine de textes, publiés pour la plupart par les éditeurs de Jianyang 建陽 (nord Fujian), dans le format *shangtu xiawen* 上圖下文 qu'ils affectionnaient (plus précisément avec l'image occupant le tiers supérieur et le texte, distribué en 10 colonnes de 17 caractères, les deux tiers inférieurs) entre l'ère Wanli (1573-1620) et la fin des Ming. On pourrait presque appeler ces textes « hagiographies de Jianyang », si le plus ancien d'entre eux n'avait été publié par un éditeur de Hangzhou dans un format éditorial différent. Mais ses dimensions et son contenu le rapprochent de la production des éditeurs du Fujian. Vers la fin de l'ère Wanli, ces écrits, d'abord sans partition ou initialement découpés en brèves séquences (則 則), évoluèrent vers la forme du roman en chapitres (*zhanghui xiaoshuo* 章回小說).

Ces textes sont de longueur moyenne (un peu plus de 20 000 caractères) et retracent la carrière d'un saint personnage (dans trois cas, d'un groupe de personnages) le temps d'une ou parfois plusieurs vies terrestres, jusqu'à son [leur] apothéose finale. Ils portent souvent dans leur titre des expressions comme *chushen* 出身 (que l'on peut comprendre comme « incarnation, venue au monde », mais aussi, « origine, extraction »), *dedao* 得道 (« obtention de la Voie ») et pour certains *youji* 遊記 (« récit de voyage »). Ces termes circonscrivent assez bien le périmètre narratif de ces textes : on pourrait les appeler « romans de voyages religieux » : car c'est un voyage à plus d'un titre que les héros de ces romans entreprennent : voyage à travers l'existence, puisqu'on y raconte la descente dans le monde profane de leurs divins héros et les épreuves qu'ils doivent y affronter dans leur quête de la Voie ; ce sont également des voyages à travers l'espace, car on y détaille soigneusement des itinéraires du héros à travers la Chine qui relie bien souvent les principaux sites de leur culte, confirmant le mot de Michel Certeau selon lequel « la vie de saint est une composition de lieux »¹¹.

Les « Trois enseignements » sont représentés, et l'on rencontre des personnages aussi divers que des saints taoïstes majeurs (Lü Dongbin 呂洞賓 et les Huit immortels 八仙, Xu Xun 許遜, Sa Shoujian 薩守堅, les Sept parfaits 七真), des moines éminents de la tradition du bouddhisme Chan (Jigong 濟公, Bodhidharma 達摩, les patriarches chinois ou indiens de l'école), de grandes figures du confucianisme (Confucius 孔子, Wang Yangming 王陽明), d'importantes divinités exorcistes et martiales (Zhenwu 真武, Guan Yu 關羽, Zhong Kui 鍾馗), comme des déesses d'importance pan-chinoise (Guanyin 觀音-Miaoshan 妙善 et Mazu 媽祖) ou locale (Chen Jinggu 陳靖姑). En fait, une proportion non négligeable des divinités dont le culte était d'importance nationale dans la Chine de cette époque firent l'objet d'une de ces hagiographies.

Certains de ces textes sont plus « civils » (*wen* 文), au sens où, dans la tradition des « pièces de salut » *dutuoju* 度脫劇 des Yuan, ils insistent avant tout sur le thème de la réception et de la transmission du Dao par un personnage qui s'en est montré digne par sa constance et ses vertus (textes sur Bodhidharma, les « 24 arhats », Ji le fou, Lü Dongbin, dans une moindre mesure Sa Shoujian ou Confucius), mais la majorité, plus martiale (*wu* 武), est marquée par la thématique des batailles contre les démons, y

¹¹ Michel Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, (réédition Folio, p.331-335).

compris pour des personnages dont la fonction religieuse première n'est pas le combat exorciste (Huit immortels, Guanyin, voire Wang Yangming portraituré en pacificateur de barbares révoltés).

Ces œuvres sont de facture assez grossière, tant sur le plan textuel qu'éditorial : vulgarisation souvent sommaire de sources classiques, illustrations crues au point d'être parfois peu lisibles, gravure médiocre. On a parfois vu dans ces ouvrages bas de gamme le simple fruit de la voracité commerciale des imprimeurs éditeurs de Jianyang, soucieux de tirer profit du succès de grandes fresques mythologiques comme le *Xiyou ji* 西遊記 en en réalisant des « digests » parodiques vite et mal faits. La dimension proprement religieuse de ces textes ne saurait pourtant être trop vite écartée, et il en existe de nombreux signes : richesse sur le plan de la toponymie des lieux de cultes, présence d'appendices issus de révélations des divinités elles-mêmes, suites de poèmes ou d'images pouvant servir au fidèle à mémoriser les grandes lignes de la légende d'une divinité, etc. Il convient donc de se garder des explications trop univoques : ainsi, l'usage du terme *youji* dans les titres a été expliqué aussi bien comme une simple volonté d'attirer les lecteurs de la célèbre « Pérégrination vers l'ouest » que comme une traduction narrative des randonnées exorcistes effectuées par les prêtres. Il serait imprudent d'écartier trop vite l'une ou l'autre de ces dimensions.

La circulation de ces textes semble avoir été assez réduite : seuls ceux qui furent plus tard repris dans des anthologies et/ou adaptés à des formes plus modernes (*zhanghui xiaoshuo* 章回小說, *huaben* 話本) ont été conservés en nombre dans les collections de romans en langue vulgaire anciens. Pourtant, si ponctuelle qu'ait pu être leur vogue, ces hagiographies vernaculaires de la fin des Ming prennent place de façon cohérente dans le temps long de l'histoire des textes religieux non canoniques : par bien des traits formels, ils rappellent des exemples plus anciens (comme la version du XII^e siècle du pèlerinage de Xuanzang, les chantefables du début des Ming, et, au-delà, les *bianwen* Tang, ou annoncent des genres à venir (comme les « rouleaux précieux » *baojuan* 寶卷 hagiographiques). Il n'est pas à exclure que ces biographies individuelles de divinités aient pu connaître une circulation plus importante que ce que les collections bibliophiles nous laissent apercevoir. N'ont-elles pas pu, dès l'époque de leur parution, trouver leur place dans le réseau de diffusion que constituaient les temples et les associations culturelles, et échapper ainsi en partie au regard des amateurs de *xiaoshuo* 小說 ? La présence de plusieurs de nos hagiographies vernaculaires Ming dans les temples de la Chine d'aujourd'hui pourrait accréditer cette hypothèse.

La résurgence du roman hagiographique sous la forme, à la toute fin du XIX^e siècle, de plusieurs versions de la légende des « Sept parfaits », les disciples du fondateur du taoïsme Quanzhen 全真 Wang Chongyang 王重陽, toute limitée qu'elle fut, montre la vitalité du genre et confirme son importance religieuse.

Des figures du bouddhisme Chan aux Sept parfaits du Taoïsme Quanzhen.

Le premier de ces textes auxquels je fus amené, chronologiquement, à m'intéresser, fut un récit intitulé « Propos de Ji-le-fou, le reclus du lac de Qiantang », qui, publié en 1569, est le plus ancien représentant du genre. Retraçant la vie du bonze des Song du sud Ji-le-fou, ce texte a pour originalité de n'être en rien en relation avec des sources classiques : hagiographie vernaculaire, il devait devenir, en quelque sorte faute de concurrent plus prestigieux, l'hagiographie de référence de ce personnage du bouddhisme Chan populaire. On y conte l'entrée en religion du héros, la « folie » qu'il reçoit de son maître en même temps que l'éveil, et les beuveries, malices et miracles qui émaillent son existence, close par un saint trépas. Le texte est bien connu maintenant, notamment grâce au beau livre de Meir Shahaar, *Crazy Ji*¹². Si je ne saurais que rendre hommage à la qualité du travail de mon camarade, qui sut notamment repérer l'existence d'une suture entre deux sources distinctes dans ce récit, je me sépare sur un point de son analyse qui me semble se concentrer à l'excès sur ce qui distingue les sources du récit : grâce aux fines techniques d'analyse textuelle reçues de son maître Patrick Hanan, Shahaar distingue nettement un « texte A », correspondant selon lui à la « couche bouddhique » de la légende, d'un texte B, correspondant selon lui à la « couche populaire ». Pour intéressante que soit sa découverte de deux sources différentes, il en pousse les conséquences jusqu'à cesser du même coup de considérer les « Propos de Ji-le-fou » comme un tout, analysant les deux « textes » comme la traduction de réalités religieuses séparées¹³. Or, comment ne pas considérer comme hautement significatif le fait précisément qu'on ait jugé bon de fusionner deux sources ? Car un des traits fondamentaux de l'hagiographie en langue vulgaire est justement son goût pour l'hybridité, la conciliation d'éléments théologiques ou religieux initialement distincts : c'est ce qu'a fort bien montré Ursula Angelica Cedzich à propos de la légende

¹² Meir Shahaar, *Crazy Ji : Chinese religion and popular literature*, Harvard University Asia Center, 1998.

¹³ Shahaar, *Crazy Ji*, p. 56 et suivantes. Cf. ma discussion, Durand-Dastès, *Le Roman du maître de dhyana*, thèse de doctorat, INALCO, 2000, p. 246-247. « Trois galipettes de Ji-le-Fou », p. 76 (texte joint au dossier).

de Huagang dans le *Nanyou ji*. C'est une hybridation conciliatrice (réconciliatrice) de ce type que l'on voit déjà à l'œuvre dans un texte du milieu XVI^e siècle tel que la légende de Ji-le-fou : et c'est précisément le fait que le moine fou soit tout à la fois un bonze poète, excentrique et provocateur, arrivé à l'éveil de la paradoxale façon propagée par les « entretiens » des maîtres Chan, et un faiseur de miracles dont les spécialités sont le salut des morts et la défense de l'institution monastique, qui expliquent le grand succès littéraire et religieux que connut sa légende, en Chine et jusqu'au Japon et en Mongolie.

Mon travail sur la « Venue de Bodhidharma pour transmettre la lampe » et les « Biographies des vingt-quatre vénérables arhats qui accomplirent la Voie », esquissé dès la présentation de ma thèse, me permit d'étudier deux « hagiographies de Jianyang » consacrées à d'autres figures remarquables du Bouddhisme Chan, celles de Bodhidharma et des patriarches indiens et chinois de l'école. À la différence de l'hagiographie en langue vulgaire de Ji-le-fou, ces deux récits étaient clairement fondés sur des sources classiques, les fameuses histoires saintes du bouddhisme Chan connues sous le titre générique d'« Annales de la transmission de la lampe » (*Chuandeng lu* 傳燈錄). Dans le premier de ces deux textes, le matériau classique, traité avec révérence, était soigneusement repris, tout en étant réorganisé pour être mis dans un continuum narratif, et la langue des « annales de la lampe » grammaticalement et lexicalement vulgarisée pour faciliter la compréhension. Plus remarquable encore était l'usage des éléments paratextuels : illustrations de haut de page et leurs légendes, intertitres rompant la continuité du récit principal, poèmes placés dans la bouche des personnages qui reprenaient et résumaient l'action : ce « balisage » serré donnait l'impression d'avoir affaire avec ce livre à une entreprise catéchétique, multipliant les points de repères et séquences aisément mémorisables (tels les poèmes) ; on remarquait aussi une nette tendance à replacer la vie de Bodhidharma dans le cadre d'un univers religieux plus large que celui de l'école du Chan elle-même : interventions de divinités chinoises non bouddhiques, allusion à la légende bien connue de Guanyin-Miaoshan, etc.

Le second texte prenait plus de liberté avec celui des annales et était d'ailleurs dans un style mieux enlevé et plus convaincant. Il avait aussi pour originalité de s'emparer aussi bien des légendes des patriarches indiens et chinois de l'école du Chan que de celle d'un célèbre laïc comme l'empereur Wu des Liang pour inventer le groupe par ailleurs inconnu des « Vingt quatre arhats ». Le récit faisait l'économie de certains des passages les plus théologiques des « Annales de la lampe », pour renforcer les aspects

pittoresques et romanesques des vies de Bodhidharma et des patriarches du Chan. Je fus amené à m'interroger en particulier sur ce choix de présenter une sélection de vingt-quatre personnages : pourquoi ce nombre ? Les arhats, disciples prestigieux du Bouddha auxquels les patriarches historiques du Chan se voyaient assimiler en une sorte de canonisation, ne sont jamais présentés en groupe de cet effectif. Ce choix pouvait en revanche être compris comme une référence à des séries idéales proprement chinoise : le groupe taoïste des 24 souffles et leur divinités (24 *qi shen* 氣神), le groupe bouddhique des vingt-quatre *deva* (24 *tian* 天), qui rassemble divinités indiennes et dieux proprement chinois, mais peut-être plus encore le groupe des vingt quatre héros des histoires de la piété filiale (24 *xiao* 孝), parangon des vies modèles selon une des vertus les plus importantes de l'éthique chinoise : présenter vingt quatre grands personnages du Chan en les assimilant à la fois aux arhats et à une des plus célèbres séries exemplaires de la morale commune revenait à les présenter doublement comme modèles, au-delà de l'histoire sainte du seul bouddhisme.

Le troisième groupe d'hagiographies en langue vulgaire auquel je m'intéressai se distingue de plusieurs façons des précédents : comme les « Biographies des 24 arhats », il s'agit de biographies d'un groupe de saints personnages, mais cette fois du taoïsme et non du bouddhisme. D'autre part, si l'un de ces récits est assez vraisemblablement Ming, les autres témoignent d'une résurgence du genre du roman hagiographique à la veille de la fin de l'empire chinois. Ces romans hagiographiques sont consacrés aux « Sept parfaits », ou Qizhen 七真, appellation collective désignant les premiers disciples du fondateur de l'école taoïste Quanzhen Wang Chongyang 王重陽 (Wang Zhe 王喆-1113-1170). Le groupe a fait l'objet d'hagiographies en langue classique dès 1271 avec le *Qizhen nianpu* 七真年譜 (« Chroniques par années des Sept parfaits »). En 1893, deux taoïstes faisaient re-graver un « texte ancien » intitulé « Biographies des immortels patriarches les Sept Parfaits » *Qizhen zushi liexian zhuan* 七真祖師列傳. Bien que l'on n'ait dans ce cas qu'une édition fort tardive, le format du récit, couché dans une langue vulgaire crue et simplement divisé en deux « rouleaux » de longueur égale, est tout à fait évocateur des plus anciennes des hagiographies publiées par les éditeurs de Jianyang à la fin des Ming. Certes, nous n'avons pas de preuve matérielle de l'existence d'une édition ancienne, mais ce texte, d'après mon expérience des autres œuvres du même genre, paraît pouvoir assez vraisemblablement remonter à cette époque. Le récit dépeint la

conversion initiale de Wang Chongyang par les immortels Zhongli Quan et Lü Dongbin, puis le recrutement successif par le patriarche du Quanzhen de ses sept disciples avant de se consacrer presque exclusivement à la figure de l'un d'entre eux, Qiu Chuji : on suit sa difficile initiation aux mains de son maître Wang Chongyang et de ses autres condisciples qui se comportent avec lui avec la plus parfaite cruauté, et, au terme d'une dure ascèse au cours de laquelle il manque plusieurs fois de mourir de faim, on assiste à sa conquête du Monastère des Nuages blancs 白雲觀, future base à Pékin de l'ordre Quanzhen, grâce à un duel de divination en présence de l'Empereur au cours duquel il défait, en trichant sans la moindre vergogne, le moine bouddhiste qui en était le détenteur. On note aussi dans ce récit l'importance donnée aux femmes, puisque Sun-la-Non-Duelle (Sun Buer 孫不二) est présentée comme la première convertie du groupe des sept, et que Qiu Chuji se voit à son tour pourvu d'une disciple de sexe féminin parfaitement inconnue des sources canoniques. On rencontre également des épisodes connexes remarquables, comme un duel d'alchimie intérieure victorieusement livré par Liu Chuxuan dans un bordel contre Bodhidharma en personne, ou une guerre contre les barbares à laquelle Qiu Chuji apporte un renfort magique décisif.

Mais le plus intéressant dans l'étude de ce cycle des Qizhen est que la « Biographie des patriarches les Sept parfaits » n'est pas un texte isolé. Si, comme j'en fais l'hypothèse, ce récit initial peut être rattaché à la production hagiographique de la fin des Ming, il n'est qu'au début d'une longue chaîne de versions et de réécritures. Un « rouleau précieux » (*baojuan*) fut produit par une révélation de Lü Dongbin en personne, faite à Pékin via le pinceau spirite en 1712. Finalement, entre 1893 et 1904, pas moins de trois nouvelles versions furent proposées de la légende des Sept parfaits. Tous leurs auteurs se prétendaient prêtres ou affiliés d'ordres taoïstes, et, se déclarant insatisfaits de la « version ancienne » de la Biographie des Sept parfaits qu'ils critiquaient pour son inexactitude et sa vulgarité, la récrivirent en essayant de la mettre au goût religieux du jour, dans le but déclaré de fournir à leur époque un matériau d'éducation élémentaire taoïste. Mais il est remarquable qu'ils le firent, dans deux cas sur trois, sans s'en écarter de façon radicale et sans revenir vers la lettre des sources canoniques, marquant ainsi leur attachement au format de l'hagiographie en langue vulgaire. Le caractère religieux de leur entreprise sera pris au mot par les milieux de l'édition méritoire, qu'il s'agisse d'établissements taoïstes ou de groupes piétistes organisés autour de révélation spirites, qui mettront en circulation les romans dans leurs réseau de distribution à visée prosélyte pendant toute la première moitié du XX^e siècle et au-delà.

Didactisme et picaresque

Cette volonté didactique qui animait les auteurs des versions modernes de la légende des « Sept parfaits » a été selon moi une des caractéristiques les plus constantes des hagiographies en langue vulgaire dès leur début sous les Ming: simplification linguistique des sources classiques, balisages mnémotechniques des textes, y compris grâce à l'inclusion de nombreux passages rimés qui sont souvent autant de mini catéchismes de l'alchimie intérieure ou du bouddhisme Chan, tout semble avoir été fait par les auteurs de ces livres pour ouvrir au lecteur laïc un savoir qui, s'il n'avait pu lui être transmis que par les prêtres ou les canons, aurait eu de bonnes chances de lui demeurer fermé. Relativement libres de l'adhésion à une obédience religieuse unique, les hagiographies en langue vulgaire tendent aussi à atténuer parfois les éléments de plus grande radicalité religieuse spécifiquement liés à tel ou tel des « trois enseignements », afin que ses saints héros prennent plus aisément place dans un panthéon consensuel acceptable par tout un chacun.

Pour parvenir à leur but didactique, les auteurs ne se contentent pas d'instruire leur lecteur, mais cherchent aussi à le séduire. Un de leurs plus constants procédés pour ce faire consiste à faire du héros du « voyage religieux » un personnage éminemment humain, jusque dans ses contradictions ou ses faiblesses. Le héros de l'hagiographie en langue vulgaire, qu'il s'agisse de Jigong, Qiu Chuji, Huaguang, Lü Dongbin, voire pour certains aspects Bodhidharma, pourrait être en effet décrit comme un sorte de « divin *picaro* » : il affronte dures épreuves mais aussi vraies mésaventures, dans lesquelles son rôle peut être à certains moments comique ou scandaleux. Dans la création de ce héros, les hagiographies en langue vulgaire sembleront de manière assez constante se préoccuper de ne pas aller trop loin dans la désacralisation des saints personnages qu'elles mettent en scène. Ainsi, la légende des héros les plus excentriques, comme Ji-le-fou ou Lü Dongbin, se verra régulièrement corrigée par des versions réactualisées qui les expurgeront des épisodes les plus scabreux ; mais le goût pour le picaresque religieux semble si fort que même les versions les plus assagies semblent ne point arriver au renoncement total de ces épisodes problématiques : ainsi, le préfacier de 1893 de « la biographie des patriarches les sept parfaits » s'élève avec indignation contre les histoires montrant Lü Dongbin avec la courtisane Blanche Pivoine....sans dire un mot

de l'épisode analogue qui met en scène Liu Chuxuan au milieu des courtisanes dans le même *Qizhen zushi liezhuan* !

La religion des romans longs

La question du didactisme religieux et du caractère profane ou sacré se pose un peu différemment lorsque, au lieu d'un bref récit de vie, nous avons affaire à un roman long, voire un roman fleuve en cent ou cent-vingt chapitres. Dans la plupart des romans-fleuves d'avant le XVII^e siècle, du *Shuibu zhuan* au *Jin Ping Mei*, les épisodes surnaturels ou religieux occupent une place très importante, et, ces dernières années, mon travail a porté pour une bonne part sur ces éléments, par exemple *via* l'analyse d'une des séquences romanesques les plus didactiques qui soient : celle qui envoie les personnages d'un récit face à leurs fautes et mérites en les faisant descendre devant les tribunaux de la justice infernale – je développerai ce point dans la quatrième partie de ce mémoire. Mais au-delà de ce surnaturel que l'on pourrait qualifier d'épisodique, que peut-on dire de la signification globale des œuvres, qui, un peu comme les hagiographies en langue vulgaire, sont presque entièrement consacrées à un « voyage religieux » ou à des joutes magiques aux fortes résonances exorcistes, mais s'inscrivent, de par leur longueur même, dans une autre dimension ? Car l'étendue même de ces œuvres, leur caractère composite, leur complexité structurelle, la richesse de leurs thématiques permettent, bien plus que dans le cas de l'hagiographie en langue vulgaire, des lectures très polysémiques – lectures qui en furent bel et bien faites au fil du temps : « la Pérégrination vers l'Ouest », tantôt lue comme œuvre bouddhique, taoïque, confucéenne ou simplement ludique, en constitue sans doute le cas le plus emblématique.

J'apportai ma contribution à l'étude du roman long dans une perspective d'histoire intellectuelle et religieuse *via* mon ouvrage de 2008 *la Conversion de l'Orient* : j'y reprends et poursuis l'étude d'un « mauvais livre » qui avait déjà fait l'objet d'une grande partie de mon travail de thèse, « L'éviction des démons et la restauration des bonnes relations sociales, ou la Conversion de l'Orient » *Saomei dunlun Dongdu ji* 掃魅敦倫東度記. Relatant la pérégrination qui mena jadis Bodhidharma de l'Inde vers la Chine comme une équipée allégorique où le maître religieux affronte démons et sortilèges, il pastiche sans nul doute le *Xiyou ji*, auquel il fait d'ailleurs maintes fois référence, tant explicitement qu'implicitement. Mais, en bâtissant une démonologie entièrement

réductible aux vices et travers humains, il ne conserve pas grand-chose de la richesse et de la drôlerie de son illustre modèle. Son style est le plus souvent pesant, et les digressions doctrinales qui l'émaillent, qu'elles soient d'inspiration bouddhique ou confucéenne, aussi nombreuses que rigides, au point d'en faire à bien des égards une sorte de livre de morale (*shanshu* 善書) sous forme romanesque. Pourtant, l'œuvre est touchante, en ce qu'elle nous fait entendre la voix d'un philosophe amateur, lettré de rang modeste de la Chine de la fin des Ming. Au-delà, elle nous éclaire sur une des dimensions constituantes du roman long de lettré, celle du sérieux avec lequel fut souvent entreprise la rédaction de ces œuvres de longue haleine : ces livres ayant occupé leur auteur pendant de longues périodes pouvaient difficilement être autre chose, comme l'a bien dit Robert Hegel, que de « serious attempts at self-expression in narrative form ». Un livre comme la *Conversion de l'Orient* met *a contrario* en lumière une dimension présente dès l'écriture de la « Pérégrination vers l'Ouest », mais brouillée en quelque sorte par le talent même de son auteur : celle qui fait que les récits de pérégrinations lointaines, fussent-elles aussi polysémiques que le *Xiyou ji*, sont, en tant que parcours dans les confins péri-naturels de l'existence, en quelque sorte nécessairement porteuses d'une substantifique moelle religieuse que l'invention et la comédie accompagnent sans l'abolir le moins du monde.

La réception du roman à thème religieux : les données de l'histoire éditoriale.

La présence d'éléments tant doctrinaux que picaresques, l'alliance du sérieux et de la comédie consubstantielle au « roman de dieux et de démons » ont aussi influé sur son histoire éditoriale. La retracer brièvement permet d'apporter quelques précisions sur ce que fut le statut du roman en langue vulgaire à thème religieux dans la société chinoise de la fin de l'âge impérial.

De la fin des Ming au milieu des Qing environ, le roman hagiographique ou religieux fit l'objet d'une diffusion à caractère clairement commercial. Comparées à la littérature religieuse canonique, les hagiographies en langue vulgaire, lorsqu'elles apparaissent dans le paysage littéraire et éditorial, devaient être entachées d'une sorte de triple illégitimité : celle qui stigmatise la langue vulgaire, alors que les canons des « Trois enseignements » sont presque exclusivement rédigés en langue classique ; celle qui stigmatise la littérature de distraction par rapport aux écrits « sérieux ». Enfin celle qui condamne l'édition commerciale, puisque, à la fin des Ming, ce sont les « marchands de livres » les

plus souvent montrés du doigt pour leur recherche du profit, au premier rang desquels les éditeurs de Jianyang 建陽, qui furent les plus nombreux à les mettre en circulation. Citons quelques noms bien connus liés à la publication des romans à thèmes religieux au XVI^e ou XVII^e siècle. On rencontre un éditeur bien connu de Jianyang comme Yu Xiangdou 余象斗; un écrivain professionnel employé par les éditeurs comme Deng Zhimo 鄧志謨; un « tandem » lettré-éditeur tel celui constitué par Huang Zhouxing 黃周星 et Wang Qi 汪琪 ; un écrivain et éditeur comme Yang Erzeng 楊爾曾. On a de ce fait souvent enfermé les textes religieux publiés par ces entrepreneurs commerciaux dans une alternative réductrice : ce qui sortait des mains d'entrepreneurs commerciaux ne pouvait être par là-même expression de dévotion sincère. Pourtant, les paratextes de ces livres indiquent clairement chez leurs auteurs et/ou éditeurs des préoccupations religieuses qu'on ne saurait mettre en doute, à moins de considérer comme impossible toute rencontre entre dévotion et commerce dans le monde de l'édition, ce qui serait absurde. Mais la simple appartenance d'un livre à cette littérature profane à plus d'un titre sera parfois fort mal reçue par des cercles religieux actifs : témoin cet incident survenu en 1627 à Nankin, lors duquel les fidèles de Lin Zhao'en, fondateur de « la religion des trois enseignements », furent si choqués que leur maître ait été fait héros d'un roman en langue vulgaire, pourtant nullement défavorable à sa mémoire, qu'ils recherchèrent les planches xylographiques pour les brûler.

Peut-être est-ce pour cela que, à partir du milieu du XVII^e siècle, le centre de gravité des hagiographies vernaculaires semble s'être déplacé : on n'en voit plus guère adopter la forme du *tongsu xiaoshuo* (ou des formes qui lui sont directement apparentées). Les hagiographies semblables à celles d'époque Ming en ce qu'elles sont centrées autour d'une divinité ou d'un groupe de divinités prennent désormais le plus souvent la forme du *baojuan*. Même si les *baojuan* hagiographiques, à quelques exceptions remarquables [Glen Dudbridge, Wilt Idema] ont été moins étudiés que les *baojuan* doctrinaux [Li Shiyu, Sawada Mizuho, Daniel Overmyer, etc.], le contexte de leur production et de leur diffusion diffère sensiblement de celui du roman en langue vulgaire de même époque. La question de l'économie éditoriale du *baojuan* est certes une question complexe, que l'on ne saurait résumer en quelques lignes : mais les *baojuan* sont des textes à composante liturgique ; ils furent parfois pourchassés par l'État en raison de leurs liens avec des groupes religieux non officiels mais aussi parfois subventionnés par des fonctionnaires ; diffusés par prosélytisme gratuitement mais aussi parfois vendus, etc. Bien des « *baojuan* narratifs tardifs », ceux composés et diffusés un peu avant et après

1850, sont marqués à la fois par un enracinement dans des cultes et une diffusion commerciale assez large¹⁴. Toutefois, le lien étroit avec les cultes des divinités qu'ils mettent en scène (description des rites à mettre en œuvre avant de les lire ou les réciter, invocations et éloges des divinités, etc.) font d'eux, de façon beaucoup plus nette que les hagiographies romanesques en langue vulgaire, des textes dont la portée rituelle est plus directe et moins ambiguë que les romans hagiographiques de la fin des Ming.

Au XIX^e siècle toutefois, une sorte de réconciliation semble s'être faite entre roman en langue vulgaire et récit religieux, tout au moins dans les milieux taoïstes. À la source de cette réconciliation, on doit placer selon moi la canonisation progressive du chef d'œuvre des Ming « La Pérégrination vers l'Ouest » comme œuvre avant tout religieuse. Cette canonisation se fit en plusieurs étapes : dès les premières décennies du XVII^e siècle, les « continuations romanesques » (*xushu* 續書) du *Xiyou ji* interprètent leur modèle comme relevant essentiellement d'un sérieux religieux, comme un récit allégorique pouvant être décrypté : la parution de « La Conversion de l'Orient » - une sorte de suite du *Xiyou ji*, comme nous l'avons vu – s'inscrit sans nul doute dans ce mouvement. Un peu plus tard, en 1663, Wang Qi 汪琪 et Huang Zhouxing 黃周星 (1611-1681), publient sous le titre de *Xiyou zhengdao shu* 西遊記證道書 (« Le livre de démonstration de la Voie, La Pérégrination vers l'Ouest ») une version du *Xiyou ji* qui fait de lui, pour la première fois, l'œuvre de Qiu Chuji 邱處機 (1148-1227), un des principaux « Sept parfaits » disciples de Wang Chongyang. Pour fantaisiste qu'ait été cette attribution, elle ne sera guère plus remise en cause avant le XX^e siècle et générera plusieurs commentaires de l'œuvre l'expliquant comme un guide du voyage de l'adepte de l'alchimie intérieure – ce qui est par ailleurs très objectivement une des composantes majeure du roman, si non la seule. Un des plus influents de ces commentaires sera celui du maître Quanzhen Liu Yiming 劉一明 (1734-*ca* 1820), qui le placera à égalité avec ses commentaires des œuvres les plus canoniques. C'est sans doute pour cette raison, que, au XIX^e siècle, le roman en langue vulgaire trouve une nouvelle légitimité auprès des milieux taoïstes. En 1853, un auteur signant du sobriquet de « Maître qui balaie les poussières [du monde] », Fuchen zi 拂塵子, publie un roman de 143 chapitres « Le Pavillon des nuages brodés » (*Xiuyun ge* 綉雲閣), qui est une sérieuse allégorie exposant

¹⁴ Randall Nadeau, « Genre Classification of Chinese Popular Religious Literature : Pao-Chüan », *Journal of Chinese Religions*, 21 (Fall 1993): 121-128.

les principes de la culture de soi et de l'alchimie intérieure. D'autres « romans taoïstes » suivront, dont les préfaces notent le souci de se servir de la langue vulgaire, non sans quelque regret, comme du seul outil permettant de s'adresser à un public devenu incapable de comprendre les textes canoniques anciens. À la toute fin des Qing, c'est l'hagiographie en langue vulgaire qui jettera ses derniers feux avec les versions successives de l'histoire des « Sept parfaits ». À la différence des hagiographies en langue vulgaire Ming, ces textes seront pris au sérieux par les milieux religieux, et leur diffusion assurée par des associations directement ou indirectement liées aux révélations faites par le biais du « pinceau spirite », lesquelles entretiennent à l'époque une assez grande proximité avec les cercles du taoïsme Quanzhen. Le contexte de l'époque est certes favorable : missionnaires étrangers comme révolutionnaires chinois traitent avec un sérieux inédit le roman, dont ils croient au pouvoir de conviction et de propagande. Ce n'est pas sans un certain paradoxe que ces œuvres au statut de longue date ambigu trouvent une forme de légitimité

À la veille des révolutions littéraires et politiques du XX^e siècle, le roman en langue vulgaire à thème religieux gardait relativement intacte sa force, faite de séduction et de conviction. Le caractère irréductiblement profane de sa forme, comme ses thématiques ancrées au cœur des mythes et croyances des trois enseignements, lui ont permis de perdurer pendant plusieurs centaines d'années en dépit de l'illégitimité relative inhérente à la littérature en langue vulgaire. Il prépare et annonce d'autres formes de diffusion et de transmission de l'héritage religieux chinois, qui lui ressemblent sans lui être totalement réductible, comme le roman d'arts martiaux contemporain.

Alors même que je précisais la définition et la place dans l'histoire religieuse et littéraire des romans en langue vulgaire à thème religieux, je commençais à les mettre au profit de recherches, individuelles comme collectives, portant sur des questions dépassant la seule histoire littéraire. Un des premiers chantiers ainsi ouverts allait être la question de la conception chinoise de la sainteté et de ses limites.

3. Clergés vilipendés, saintetés excentriques

Les arhats ou le visage changeant de la sainteté.

On rencontre, dans nombre de monastères bouddhiques chinois, des salles dédiées aux arhats. Ces premiers disciples du Bouddha y sont rassemblés en groupe de seize, dix huit, ou même, dans certains grands monastères *shifang conglin* 十方叢林, disposés en vastes « superproductions » de cinq cents statues alignées le long des allées d'une salle en forme de caractère *tian* 田. Vus par les artistes chinois, ces saints personnages sont représentés comme une véritable tribu baroque : leurs visages et leurs poses, aussi étrangers qu'étranges, donnent lieu à une débauche d'expressions contrastées, allant de la tristesse à la fureur, du calme méditatif à l'hilarité, voire à la folie furieuse.

La vogue de ces représentations, relativement tardives, coïncida peu ou prou avec celle des romans en langue vulgaire que j'étudie, puisque c'est à compter des Song que leurs représentations commencent à apparaître très régulièrement, notamment dans les monastères Chan, et qu'on fondait encore de semblables salles tard dans la dynastie des Qing¹⁵. Un de mes tous premiers sujets d'études, le maître de *dhyāna* Ji-le-fou, était réputé issu de leurs rangs : les hagiographies romanesques qui le mettent en scène font de lui la statue d'un arhat qui se brise surnaturellement, marquant ainsi le début de son existence de saint excentrique, et c'est aussi parmi les arhats qu'il aurait repris sa place après son trépas. Mais le souvenir des représentations monastiques des arhats a aussi marqué plusieurs de mes projets ultérieurs, comme l'axe de recherche 2006-2009 du Centre d'études chinoises de l'INALCO sur « la Chine et son autre », qui me conduisit à m'interroger sur la façon dont des représentations exotiques furent employées dans la description de ce qui est considéré comme excessif, dangereux, non orthodoxe, mais en même temps comme puissant et merveilleux : la journée d'étude « l'autre tantrique », que j'organisai le 15 mai 2009 est directement issue de ce questionnement. Tout récemment, l'axe de recherche « Portrait de groupes » que nous conduisons avec ma collègue Valérie Lavoix depuis l'an dernier au Centre d'études chinoises-Équipe ASIEs de l'Inalco vise à appréhender le sens des regroupements de figures contrastées voire antithétiques qui abondent dans la tradition chinoise.

¹⁵ Sur l'histoire des salles des arhats, voir Prip-Møller, *Chinese Buddhist Monasteries*, Hong Kong University Press, 1937, p. 104-110.

Si je m'arrête un moment sur l'image frappante du groupe des arhats dans la vision des artistes chinois, c'est avant tout parce qu'elle me paraît représentative d'une certaine vision chinoise de la sainteté : une conception où l'existence de normes strictes n'empêche nullement que soient tolérée la présence d'excentriques affranchis des règles des institutions religieuses – institutions qui finiront presque toujours par les reconnaître comme des leurs ; où le sage comme le fol peuvent se côtoyer ; où le couple composé des pôles complémentaires de l'abbé rigoriste et du saint crasseux peut incarner la perfection de l'idéal religieux ; où la littérature enfin ne saurait être considérée comme anticléricale ou antireligieuse par le seul fait qu'elle affectionne les personnages de moines scélérats, car les religions chinoises ont très bien su prévoir théologiquement la décadence de leurs clergés sans nullement remettre en cause le cœur de leur enseignement.

Les limites de la sainte folie.

L'étude du personnage du moine Ji-le-fou fut la première occasion pour moi d'aborder les rapports qu'entretiennent en Chine excentricité et sainteté. Il est en effet une vieille connaissance, puisqu'il fut le sujet de ma maîtrise, et que, dans mon travail de thèse, je mettais en perspective les romans hagiographiques dont il est le héros avec les récits en langue vulgaire mettant en scène Bodhidharma. J'eus encore l'occasion de revenir à plusieurs reprises sur le cas de Ji-le-Fou après l'achèvement de mon doctorat. Tout d'abord, en 2002, lors d'une journée d'études du GREJA (Groupe de recherche sur le Japon en sciences humaines et sociales) sur la littérature à l'époque d'Ihara Saikaku, où je présentai sa légende dans ses versions chinoises mais aussi mongoles et japonaises, puis, en 2008 lors d'un colloque tenu à Macao, où je consacrai une communication aux rapports de Ji-le-fou avec les morts et le monde de l'Au-delà. J'eus l'occasion d'évoquer cette dernière expérience dans un article grand public pour un numéro spécial du *Nouvel Observateur* de janvier-février 2009, « Comprendre les pensées de l'Orient ».

Il y a un paradoxe de Ji-le-fou. Sa popularité repose en grande partie sur son image d'excentrique : devenu « fou » sous l'effet d'une gifle de son maître au moment même où il atteignait l'éveil, il préfère dès lors la libre errance à la méditation au sein du monastère, et la compagnie des singes et des enfants à celle de condisciples à l'égard desquels il multiplie les provocations : insultes anticléricales à eux adressées, consommation d'aliments interdits jusqu'au milieu des offices religieux les plus

solennels, ivrognerie quotidienne... Pourtant, ses actes objectifs sont ceux d'un saint moine des plus classiques : récitations de prières à la grande efficacité pour le salut des défunts, fructueuses quêtes au profit du monastère, défense de la communauté des moines chaque fois qu'elle est menacée ou attaquée... Les abbés des monastères qui l'abritent ne s'y trompent d'ailleurs pas : voyant au delà des apparences, ils reconnaissent sa nature de saint arhat et le protègent contre l'hostilité que ses pitreries suscitent auprès du tout venant des moines.

L'indifférence du moine « fou » envers les défenses imposées au clergé souffre d'ailleurs une exception significative : il se gardera toujours d'enfreindre le vœu de chasteté, et, s'il s'approche volontiers des courtisanes, il disparaît toujours au moment critique. Sa figure ne se confond à aucun moment avec celle du moine lubrique, si fréquemment rencontrée dans la littérature romanesque chinoise.

Lors de la journée du Greja de 2002, je m'essayai à retracer devant les collègues japonologues organisateurs de l'événement tant l'histoire proprement chinoise de la légende de Ji le fou que celle de ses développements au delà des frontières de la Chine. Or, la première se fit dans un sens presque opposé à celui que suivirent les seconds : si les « Propos de Ji-le-fou », hagiographie en langue vulgaire composée à son sujet en 1569, insistaient sur son insolence comme sur le talent poétique et les pouvoirs supra-humains que lui conférait son ivrognerie, les « romans de lettrés » ou les pièces de théâtre qui le prirent pour héros au XVII^e siècle atténuèrent déjà considérablement les traits les plus scandaleux de son personnage, et s'essayaient à excuser avec maladresse une ivrognerie déjà dépouillée de ses composantes les plus mystiques. Au XIX^e siècle, Ji-le-fou se verrait même placé par les romanciers et les conteurs à la tête d'une bande d'héroïques redresseurs de torts, prompt à châtier de la plus expéditive façon toute entorse à la morale et à pourchasser sans pitié les déviants. Pendant que se déroulait cette évolution, la figure de Ji le fou prenait également une place, fut-elle modeste, dans l'imaginaire des Japonais et des Mongols. Mais, dans ces deux pays, l'excentricité du moine, loin d'être bridée, se voyait valorisée, et son personnage était rapproché de grandes figures de bonzes transgresseurs (Ikkyū au Japon, Danjinrabjai en Mongolie), notamment de leur vœu de chasteté, celui là même que Ji le fou dans sa légende chinoise observait si scrupuleusement. La surenchère moralisatrice des versions écrites chinoises ne semble donc avoir aucunement empêché le personnage du moine fou de devenir une sorte d'icône de la transgression bien au-delà des frontières qu'avaient tracé pour lui les romanciers chinois.

Comment comprendre cette évolution contrastée ? Fallait-il y voir un plus grand conservatisme moral de la société confucéenne des derniers siècles de la Chine impériale par rapport à celle de ses voisins du nord et du nord-est ? La meilleure intégration du bouddhisme tantrique dans les traditions religieuses mongoles ou japonaises y avait-elle joué un rôle ? L'alliance de la folie et de la vertu dans la construction du personnage dans son pays d'origine allait en tout cas grandement contribuer à faire prendre au modeste arhat du Lac de l'Ouest une place éminente dans la religion chinoise à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

J'en eus une vivante illustration en prenant part à une rencontre organisée à Macao en 2008 : invité à présenter une communication en compagnie d'universitaires spécialistes de Ji-le-fou, je traitai de la continuité avec laquelle le personnage s'est vu affecter à une tâche traditionnellement dévolue en Chine aux moines bouddhistes : le salut des morts. Dès les « Propos de Ji-le-fou » de 1569, les oraisons funèbres à la salvifique vertu du moine excentrique et poète occupaient une place tout à fait frappante, et au XVII^e siècle, un roman et une pièce de théâtre le dépeignaient en visiteur des enfers. La religion chinoise de l'époque contemporaine devait le propulser au statut d'acteur majeur du discours infernal : un texte révélé à Taiwan au début des années 1980 par le pinceau spirite, et qui a connu une immense diffusion dans le monde sinisé, fit de Ji-le-fou le guide d'un édifiant voyage infernal destiné à maintenir dans le droit chemin les humains en mal de vertu. L'art du rire et du sarcasme de la pittoresque figure du moine fou y sont employés pour transmettre la peur salutaire des supplices promis dans l'au-delà.

Pour intéressant qu'ait été le volet académique de la rencontre de Macao, qui faisait se rencontrer les rares spécialistes chinois, japonais et occidentaux du personnage, il n'en était nullement la composante principale. Car la convocation des universitaires visait à accorder la bénédiction du monde académique à un événement d'essence avant tout religieuse : la célébration des huit siècles d'entrée en Nirvana du moine excentrique. Cette célébration était conjointement organisée par un célèbre medium hong-kongais de Ji-le-Fou et par la Dejiao 德教, la « Voie de la Vertu », très importante société piétiste des « Chinois d'outre-mer » *huaqiao* 華僑 de Malaisie, Thaïlande et Singapour¹⁶. Se

¹⁶ Voir à son sujet les travaux de Bernard Formoso, notamment son récent *De Jiao: A Religious Movement In Contemporary China And Overseas: Purple Qi From The East*, Singapore : NUS Press, 2010.

tenant dans la zone administrative spéciale de Macao, elle avait bien entendu reçu la bénédiction des autorités de Chine populaire, qui ne cachaient pas leur intérêt pour le nouvel apport financier que pourraient représenter les entreprises caritatives de pieux compatriotes d'Outre-mer au profit d'un système social (voire éducatif) chinois en mal de ressources. Quelle meilleure illustration de la capacité du saint excentrique à concilier transgression et édification que de le voir réunir dans une même célébration bureaucrates communistes, riches entrepreneurs en quête de bonnes actions, universitaires spécialistes de Jigong, et médiums venus de Thaïlande ou de Malaisie tracer les révélations du saint par le biais du pinceau spirite, ivresse oblige, à la surface d'une fine pellicule d'eau de vie ? Excentricité et sévérité, fantaisie et moralisme se rencontraient encore une fois autour de la figure du saint fou.

Un des indices de l'acceptation du saint fou par la société est d'ailleurs la place qu'on lui accorde au sein du clergé : sa présence, en rachetant la médiocrité de ses frères en religion, ne valorise-t-elle pas l'ensemble de la communauté ? J'eus l'occasion de m'interroger plus avant sur ces relations entre excentrique et institutions cléricales en rejoignant pendant près de trois années un projet de recherche collectif.

Le projet « Anticléricalisme en Chine »

L'année 2000, au sortir de ma thèse de doctorat, j'eus la chance d'être invité à participer aux travaux d'un groupe de jeunes chercheurs sur le thème de l'anticléricalisme chinois. Le projet, initié et dirigé par Vincent Goossaert (Groupe Sociétés, Religions, Laïcités), fut accepté par le CNRS dans le cadre des appels d'offre APN (« aide à projets nouveaux ») en juillet 2000 et la petite équipe poursuivit son action pendant deux ans et demi. Je participai à toutes ses activités (journées d'études des 9 et 10 novembre 2001 à la Maison de l'Asie, numéro spécial (n° 24, 2002) de la revue *Extrême Orient-Extrême Occident*, « panel » au congrès annuel de l'Association of Asian Studies à New-York en 2003). Ce fut pour moi l'occasion de travailler avec des spécialistes d'histoire ou de sociologie religieuses dont les connaissances du passé comme du présent des religions chinoises m'ont énormément apporté. Les échanges intellectuels et amicaux amorcés lors du projet « Anticléricalisme en Chine » ne se sont d'ailleurs plus interrompus depuis lors, et ont tout récemment donné lieu à la co-organisation avec le GSRL des journées d'étude *Représenter la Mort et les morts en Asie orientale*, les 16 et 17 mars 2010.

Le point de départ du projet « Anticléricalisme en Chine » était comparatiste : le concept d'« anticléricalisme », apparu dans la France catholique du XIX^e siècle, et les outils théoriques forgés autour de lui par les sciences religieuses (anticléricalisme antireligieux, anticléricalisme croyant, etc.) demeuraient-ils pertinents lorsqu'appliqués au domaine des religions chinoises, si différentes de leurs pendants occidentaux ? Tandis que certains collègues passaient au crible les écrits polémiques des prêtres et philosophes d'aujourd'hui ou d'autrefois, ceux des lettrés-fonctionnaires de l'Empire ou des réformateurs et révolutionnaires de la Chine moderne et contemporaine, et que d'autres épluchaient la presse de la fin des Qing, le rôle qui m'échut fut de livrer au questionnement commun la littérature romanesque des derniers siècles de l'époque impériale. Les romans chinois Ming et Qing, en langue vulgaire comme en langue classique, pouvaient en effet constituer un bon test de la pertinence du concept d'anticléricalisme : les membres des clergés se rencontrent fréquemment au fil de leurs pages, où ils tiennent souvent des rôles peu avantageux : le clergé bouddhique tout spécialement, dont le vœu de célibat a de longue date été considéré en Chine comme tout à la fois contraire à la piété filiale dans son principe et bien difficile à observer en pratique, fournit une large cohorte de personnages de religieux en délicatesse avec leurs vœux. Lors de la vogue du roman érotique de la fin des Ming notamment, le personnage du bonze débauché était devenu une figure littéraire d'importance. Fallait-il en conclure que la littérature romanesque dans son ensemble puisse être taxée d'anticléricale ? Mes analyses m'amènèrent tout d'abord à constater qu'on pouvait distinguer parmi les personnages de bonzes dévoyés des types porteurs de signification contrastées. Ainsi la figure, tragique, de l'ascète séduit, héros de nombre récits anciens, qui cède à la tentation mais connaît finalement la rédemption, ne semble point porteuse d'une critique du clergé dans son entier ; elle s'oppose à celle du bonze libidineux (*yinseng* 淫僧), « *preta* affamé de sexe », héros comique de maints récits érotiques ou pornographiques, qui recherche quant à lui activement l'aventure amoureuse. Pourtant même ces derniers personnages ne peuvent être considérés à proprement parler comme traduisant un discours anticlérical, en dépit des railleries adressées à leur tête rasée, volontiers comparée au phallus : car si, à travers le cliché du bonze séduit ou débauché, les auteurs de romans licencieux expriment le plus grand doute sur les capacités du clergé à observer sa propre règle, ils ne peuvent difficilement être considérés comme des défenseurs d'interdits dont la transgression fait justement tout le sel et la matière de leurs récits. Il y a en revanche certainement plus d'anticléricalisme dans les romans

mettant en scène des figures comme celle de Ji-le-fou : le tout venant des moines y est raillé et blâmé, tandis que le personnage principal visite en quelque sorte tous les lieux communs de l'image négative du clergé en en renversant *in fine* le sens : ivrognerie, ripaille, et même licence sexuelle. En effet, en fréquentant les courtisanes, le saint excentrique mime en quelque sorte les gestes du bonze débauché, tout en se gardant toujours de manquer à la chasteté. Celle-ci devient une sorte de pierre de touche de la sainteté. Le saint excentrique et ses mentors, les sages abbés, s'élèvent ainsi radicalement au dessus du troupeau ignorant des bonzes. S'il y a là anticléricisme, il est largement transcendé par l'éloge de ces religieux saints et purs : nous avons affaire ici à ce qu'on pourrait qualifier d'anticléricisme croyant, faisant l'éloge du bouddhisme et de ses institutions tout en raillant la piètre qualité du clergé ordinaire. Cette décadence du clergé, explicitement prévue par la théologie de la *mofa* 末法 « la Loi des derniers temps », n'est nullement anti-bouddhique, bien qu'en partie anticléricale. Plusieurs romans rédigés dans les années 1660 iront encore un peu plus loin sur la voie de l'anticléricisme croyant, en opposant les débauches de la totalité du clergé à l'excellence d'un bouddhisme « meilleur » que celui des moines. Dans ces œuvres, on ne rencontre guère de bonze pur. Leurs auteurs, tout en exprimant leur attachement aux valeurs éthiques confucéennes, font preuve d'une grande bienveillance à l'égard d'un bouddhisme dont ils connaissent bien les textes, mais aussi d'une grande sévérité à l'égard de son clergé. Il s'agit vraisemblablement de l'expression romanesque de l'attitude des *jushi* 居士, laïcs bouddhistes qui devinrent au fil du temps de plus en plus enclins à se considérer comme un *sangha* de substitution, meilleur que celui de monastères forcément décadents. On trouve enfin, dans certains romans de la fin des Ming et du début des Qing, un discours à la fois anticléric et anti-bouddhique. Non sans paradoxe, le vecteur en est souvent un bonze en rupture de vie claustrale, vertueux mais totalement dédaigneux des règles du *sangha*, et indifférent voire même hostile au bouddhisme lui-même : éloigné de son monastère, dépouillé de ses traits religieux les plus caractéristiques, le personnage du bonze est en quelque sorte prêt à être réemployé, littéralement vidé de son bouddhisme original : l'invention d'un tel personnage, qui se comporte comme un véritable « confucéens en robe de bonze », signe l'appropriation par certains milieux lettrés de la fin des Ming et du début des Qing de l'idéal du Bodhisattva.

Au terme de cette enquête, je fus en mesure de préciser les contours de l'anticléricisme dans la littérature romanesque : le terme peut bien être appliqué à

certaines de ses thématiques, mais elle ne saurait être taxée dans son ensemble d'hostile au clergé. Bien au contraire, la description de débauches monastiques n'y signe pas forcément, comme on l'a cru parfois, une intention anticléricale de la part des auteurs : l'inclusion dans la théologie bouddhique du thème de la décadence monastique y est sans doute pour beaucoup ; à l'inverse, dans les œuvres de lettrés du XVII ou XVIII^e siècle, la présence de personnages positifs de bonzes excentriques peut masquer un discours radical, à la fois anti-bouddhique et anticléricale.

« L'autre tantrique ».

Au fil de mes recherches, je ne cessai de rencontrer l'intrigante question du bouddhisme tantrique : les thèmes tantriques étaient déjà présents, sous forme de traces discrètes, dans la légende de Ji-le-fou. Lors de mon travail sur l'anticléricisme romanesque, je le retrouvai encore en constatant combien les religieux tantristes, lorsqu'ils apparaissaient dans les romans, incarnaient bien souvent l'étrangeté, la sorcellerie, le mauvais goût, la démesure et l'excès. Je commençai donc de tenter d'évaluer la place et la signification exacte des thèmes liés au bouddhisme tantrique dans le roman en langue vulgaire. Je présentai un premier état de mes recherches par une communication sur « Orthodoxie et hétérodoxie à travers le traitement du tantrisme par les romans chinois anciens » lors de la troisième *Conférence internationale sur le roman chinois ancien* en août 2006 à Harbin. Mais il paraissait dommage de traiter de ce sujet sous le seul angle littéraire. J'eus donc l'idée d'organiser une journée d'étude pluridisciplinaire qui s'efforceraient de préciser le statut religieux et culturel du tantrisme dans la religion, l'art et la littérature chinois, en abordant notamment la question de sa durable étrangeté. Pour bien le signifier, cette rencontre serait intitulée « L'Autre tantrique ». On y confronterait les données résultant d'approches et de disciplines différentes afin de préciser le rôle du tantrisme dans les religions chinoises d'hier et d'aujourd'hui. On pourrait y analyser le rôle de la riche iconographie inspirée des rituels complexes liés au tantrisme, en particulier dans l'évolution de la conception et de la représentation des divinités, bouddhiques et non bouddhiques, et aborder la représentation du thaumaturge tantrique dans la littérature ancienne et moderne.

Adressé en premier lieu à des sinologues, l'appel invitait également des spécialistes d'autres aires géographiques à se joindre à la journée, notamment ceux du Japon et de la Corée, pays où, à des degrés divers, le bouddhisme tantrique avait connu des

développements culturels et institutionnels plus ou moins comparables à ceux qu'il devait connaître en Chine, et, plus encore, à ceux des civilisations de la périphérie immédiate de l'Empire chinois, au Tibet et en Mongolie. La pratique du bouddhisme tantrique dans ces espaces vécus en Chine comme étranges, voire étrangers, tout en étant ou ayant été à certains moments de l'histoire contrôlés politiquement par l'État central chinois, avait en effet directement contribué à forger l'image qui devrait être la sienne dans l'empire du milieu.

L'appel à communication fut lancé courant 2008. J'eus le plaisir et la chance de voir d'assez nombreux collègues répondre à l'appel, et la journée put se tenir dans les locaux de la « Belle Gabrielle » le 15 mai 2009. L'événement, dont l'organisation fut ma première expérience de ce type, donna lieu à huit communications. Je compte les présenter au comité de lecture de l'INALCO à la session du printemps 2011, et vais ci-dessous donner brièvement la teneur de ce futur volume, en m'attardant un peu plus, comme l'exige le cadre de ce mémoire, sur mes deux contributions personnelles.

Le colloque et ses actes.

Le volume s'ouvre par une préface intitulée « **Développements récents des études sino-tantriques** ». J'y fait, après avoir précisé quelques définitions, un tour d'horizon bibliographique de la littérature consacrée au sujet.

Que convient-il d'appeler « tantrisme » dans le contexte de l'histoire religieuse et intellectuelle chinoise ? Le terme lui-même, apparu pour qualifier des pratiques nées dans l'hindouisme et adoptées par le bouddhisme, est manipulé avec quelques précautions par les indianistes : André Padoux ou Madeleine Biardeau¹⁷ par exemple admettent l'existence d'un groupe de rites et de textes (lesquels sont appelés, mais pas toujours, *tantra*) dont la caractéristique serait l'usage du désir, *kāma*, comme instrument de libération. Mais ils mettent en garde en même temps contre l'usage exagéré du terme en -isme, inventé par les orientalistes puritains du XIX^e siècle comme catégorie de condamnation de pratiques à leurs yeux scandaleuses ou blâmables, pour définir a contrario un hindouisme ou un bouddhisme « purs », plus conformes à leurs vœux. Le

¹⁷ André Padoux, article « Tantrism », in Mircea Eliade, *Encyclopedia of Religions*, vol. 14; Madeleine Biardeau, *Clefs pour la pensée Hindoue*, PUF, 1972, p. 209

bouddhisme tantrique, notamment, se vit qualifier par certains de « non-bouddhique, populaire, dégénéré, et tardif »¹⁸.

Il est donc bien difficile de caractériser brièvement une branche du bouddhisme aux frontières parfois mal définies. Il semble néanmoins possible d'énumérer, peut-être non sans simplification excessive, un faisceau de traits qui lui ont été associés au fil du temps : l'importance du rituel, notamment celui de la consécration, par lequel une divinité est invitée, honorée, visualisée, et, une fois confondue avec le corps de l'adepte, employée à diverses fins salvifiques ; l'importance des pratiques thaumaturgiques, et notamment l'usage concomitant de nombreuses images gestuelles (*mudrā*), visuelles (*mandala*) ou sonores (*mantra*, *dhāraṇī s*) à l'efficacité magique immédiate. La mise au profit du salut de passions initialement présentées par le bouddhisme comme de dangereux égarements : la passion amoureuse qui permet une relative validation rituelle de l'acte sexuel, et génère une complexe iconographie de divinités accouplées à leurs parèdre ; la colère, qui permet de créer toute une cohorte de terrifiantes divinités martiales. Celles-ci apporteront à ceux qui savent les employer maints succès tant dans les exorcismes privés que dans la défense de l'État. À travers cette dernière, le bouddhisme tantrique a enfin conforté une notion de la royauté sacrée qui séduira bien des monarques de l'Asie orientale.

La littérature scientifique consacrée au tantrisme en Chine reflète largement la complexité et l'ambiguïté de la question. On peut y distinguer les travaux consacrés aux premiers développements de ce qu'on pourrait appeler le « tantrisme indigène » chinois, c'est-à-dire à la période que Michel Strickmann a dénommée « millénaire tantrique propre » de la Chine. Il fut marqué par la progressive inclusion des textes et pratiques tantriques dans le bouddhisme chinois, depuis les Six Dynasties jusqu'aux Song. C'est concernant cette période que les désaccords sont les plus vifs entre les auteurs : Michel Strickmann n'est ainsi parfois pas loin de qualifier de « proto tantrique » ou « tantrique » tout ce qui dans le bouddhisme est rituel de consécration ou pratiques thaumaturgiques. À l'opposé, Robert Sharf rappelle que l'emploi des *mandala*, *mantra* et *dhāraṇī* fut partagé par toutes les écoles du bouddhisme médiéval. Il fallut attendre le moine Zanning (919-1001) des Song pour voir reconnue pour la première fois la spécificité

¹⁸ Donald Lopez, *Elaborations on emptiness: Uses of the Heart Sūtra*, Princeton University Press, 1996, p. 22-23 ; H.B. Urban, « The Extreme Orient : the construction of 'Tantrism' as a category of the orientalist imagination, *Religion*, 29, 1999, p. 123-146

d'une « Roue de l'instruction et du commandement » (*jiaoling lun* 教令輪) qui identifiait le tantrisme comme lignée distincte prenant sa source chez certains maîtres des Tang¹⁹.

Cette première période devait être ensuite relativement éclipsée par le « tantrisme des frontières », quand, de la dynastie des Yuan à nos jours, l'impact du bouddhisme tibéto-mongol sur les élites et les masses chinoises relégua au second plan le tantrisme indigène. On peut distinguer, parmi les nombreuses études consacrées à cette seconde époque de l'histoire du tantrisme chinois, celles qui prennent pour thème principal le bouddhisme tibétain dans ses rapports avec l'État impérial depuis la dynastie des Yuan, et traitent notamment de l'attitude personnelle des empereurs de Chine et des élites à l'égard des hiérarques des ordres tibétains, ou encore de l'art religieux sino-tibétain et de son patronage par des hommes ou des institutions liés à l'État. Je présente par ailleurs les études traitant du rôle du bouddhisme tibétain dans l'architecture, l'urbanisme la vie religieuse de la capitale chinoise jusqu'aux études sur le rôle des rites, clergé et sanctuaires tibétains dans la vie du peuple. Viennent ensuite les études portant sur la mission chinoise des bouddhistes tibétains en Chine moderne et contemporaine et la fascination des Chinois pour cette religion « exotique ». Sont enfin présentées les études consacrées aux images littéraires du bouddhisme tantrique et tibétain, où la répulsion se mêle souvent de fascination à l'égard de l'étrange bouddhisme des barbares.

Le volume à venir sera introduit et clos par les contrepoints offerts lors de la journée par les collègues spécialistes **des domaines japonais et coréen**: François Macé (INALCO-CEJ) traita ainsi de « Quelques aspects de l'ésotérisme au Japon : Depuis les divinités honteuses (Kangiten) et les pratiques abominables (Tachikawa ryû) jusqu'aux divinités familières et protectrices (Dakiniten, Fudômyôô) », évoquant le paradoxe de ce bouddhisme appelé « ésotérique » (*mi* 密) tout en étant censé compter des millions d'adeptes dans l'archipel, et qui a directement influé sur de très larges secteurs de la culture japonaise, depuis les rituels de la maison impériale jusqu'au culte des divinités, des plus orthodoxes aux plus scabreuses. Yannick Bruneton nous mena quant à lui à travers les chemins tortueux de l'historiographie bouddhique coréenne : le tantrisme coréen, ne pouvant s'appuyer, comme le Shingon japonais, sur des lignages institutionnellement bien définis, ne peut guère se définir que par un faisceau de

¹⁹ Robert Sharf, « On Esoteric Buddhism in China », in idem, *Coming to Terms with Chinese Buddhism: A Reading of the Treasure Store Treatise*. Honolulu, p. 263-278.

pratiques et de traditions qui rendent malaisée la tâche de l'historien. Les points de similitude et de différences avec les problèmes posés par l'historiographie du bouddhisme ésotérique en Chine offrent des perspectives très stimulantes.

La première partie du volume rassemblera les communications ayant porté sur la **question du rituel et des pratiques**. Celle-ci put être en effet abordée diachroniquement grâce à trois communications : Liu Hong (INALCO-CEC) nous parla de la pratique de la *dhāraṇī* de la grande compassion (Dabeizhou 大悲咒) dans la Chine du XII^e siècle d'après la célèbre collection d'anecdotes « Les Chroniques de Yijian » *Yijian zhi* (1198). Ce texte a l'avantage de nous présenter les usages pratiques de la Dhāraṇī, extraite d'un des plus célèbres sutras tantriques traduits sous les Tang par Amoghavajra. Le texte était extrêmement populaire sous les Song, notamment chez les laïcs qui l'employaient dans une grande variété d'usages thérapeutiques ou exorcistes.

Brigitte Baptandier (CNRS, LESC) traita quant à elle des *mudrā* des maîtres ritualistes *fashi* 法師 de la tradition taoïste du Lüshan pai 閩山派 telle qu'elle avait pu les voir employés au Fujian, et qui présentent de nombreux éléments communs avec le bouddhisme ésotérique. Ces gestes codifiés des mains – *mudrā*, selon le terme sanscrit, ou “formules secrètes”, *jue* 訣, en chinois – sont d'une efficacité thérapeutique réputée. Accompagnés d'incantations divines (*mantras*, ou *shenzhou* 神咒), et destinés à capter la divinité invoquée en figurant l'un de ses attributs, ou en représentant une action qui manifeste son pouvoir, ces gestes sont un véritable théâtre corporel, point d'orgue entre les pratiques internes et les actes liturgiques des *fashi*.

Ester Bianchi (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Perugia), dressait un bilan des pratiques tantriques d'Gelugs pa dans la Chine moderne et contemporaine, du « mouvement du renouveau tantrique » (*mijiao fuxing yundong* 密教復興運動) de la première moitié du XX^e siècle à nos jours. Elle s'attacha notamment à la figure de Nenghai 能海 (1896-1967), à la source d'un des lignages d'Gelugs pa les plus actifs en territoire *han*, et évoqua les activités des prêtres tibétains qui cherchent ces dernières années à instruire directement, souvent en chinois, des disciples Han.

La transition avec le traitement **des thèmes littéraires et artistiques**, qui seront regroupés dans la seconde partie du volume, fut assurée par la communication de Caroline Gyss (CNRS-GSRL). Elle y conjugua les méthodes de l'histoire de l'art et

celles des études rituelles pour aborder les peintures liturgiques Ming ayant servi à accompagner la cérémonie de l'eau et de la terre » (*shuilu 水陸齋*), cérémonie que Michel Strickmann tenait pour « le seul rituel tantrique encore pratiqué par les moines chinois »²⁰. On y fait en effet figurer force divinités tantriques, notamment les dix « rois de lumière » (Mingwang 明王, *vidyārāja*), entourant Vairocana, le Bouddha cosmique qui domine le bouddhisme tantrique de la Chine et du Japon. Ces images fréquemment employées dans les monastères bouddhiques et dont bien des versions datant des Ming ont été conservées ont grandement contribué à la popularisation de l'iconographie tantrique.

La communication de Meir Shahaar (Université de Tel Aviv) avait pour point de départ la littérature en langue vulgaire. Elle s'attachait à remonter aux sources tantriques indiennes de la figure de Nezha 哪吒, un des principaux personnages du roman *L'investiture des dieux* comme de bien d'autres œuvres romanesques et théâtrales de la Chine des Ming et des Qing. Le personnage résulte de l'évolution chinoise de Nalakūbara, fils du dieu Vaiśravaṇa, dont le culte fut popularisé en Chine par des textes tantriques tels que le *Sūtra des Dhāraṇī des succès du Prince Nalakūbara* (*Nazha Taizi qiu chengjiu tuoluoni jing* 那吒太子求成就陀羅尼經), et a pu dans certaines de ses composantes s'inspirer du mythe de Kṛṣṇa, qu'un *sūtra* tantrique du X^e siècle mêlait justement à la figure de Nalakūbara pour composer la figure hybride du puissant dieu-enfant Naṇa. Le personnage de Nezha semble donc une des illustrations les plus flagrantes de l'impact des textes tantriques sur la littérature chinoise.

Le tantrisme romanesque : rites honteux et divinités glorieuses.

On retrouvait l'éminente figure de Nezha dans ma communication, intitulée « Rencontres hérétiques dans les monastères de Kaifeng : le bouddhisme tantrique vu par le roman en langue vulgaire des Ming et des Qing », qui tentait une première synthèse du tantrisme romanesque.

Dès mon travail de 2002 pour le projet sur l'anticléricisme, j'avais été amené à constater que la vieille figure littéraire du moine barbare, le *huseng* 胡僧, était dans les romans Ming et Qing volontiers dépeinte comme celle d'un « lama » tibétain maître des

²⁰ Strickmann, *Mantras et mandarins*, Gallimard, 1996, p. 57.

magies érotiques. Dans la communication qui constituera avec l'essai bibliographique mon autre contribution au futur volume, je prenais comme point de départ une scène opposant justement le bouddhisme excessif et lubrique des moines barbares au chaste et tempéré bouddhisme chinois. La scène, qui a pour théâtre l'un des plus prestigieux monastères bouddhiques de la Kaifeng des Song, le Xiangguo si 相國寺, figure dans la « Suite au Jin Ping Mei » 續金瓶梅, achevée vers 1660 : alors que des nonnes chinoises viennent de réciter l'histoire de la pieuse fille Lotus, qui préféra « mourir assise » en odeur de sainteté bouddhique plutôt que de devoir accepter le mariage, le temple est soudain envahi par une bande de « lamas mâles et femelles ». Ceux-ci exhibent un « bouddha joyeux » ou « bouddha des plaisirs » (*huanxi fo* 歡喜佛, équivalent chinois du tibétain *yab-yum* [« père-mère »]), c'est à dire la figure d'une divinité accouplée à sa parèdre. Les « lamas » s'empresstent d'en imiter publiquement l'étreinte passionnée à la grande horreur fascinée des Chinoises, moniales et laïques, qui les contemplent.

Une des dimensions les plus remarquables de cette scène est la façon dont elle oppose « leur » bouddhisme, tantrique, orgiaque, et barbare, à « notre » bouddhisme, chaste et chinois. Un autre roman, de la fin du XVI^e siècle cette fois, « Le Voyage de l'eunuque aux Trois joyaux aux mers d'occident » *Sanbao taijian xiyang ji tongsu yanyi* 三寶太監西洋記通俗演義 mettait en scène une opposition comparable en décrivant la conquête du mythique Pays des femmes par l'expédition maritime de l'eunuque Zheng He. Le royaume barbare et matriarcal n'oppose guère de résistance à la virile puissance chinoise qui entend le conquérir, à l'exception de la Princesse Lotus rouge, Honglian, qui est capable de revêtir l'aspect d'une divinité invincible, « pourvue de trois têtes et six bras, le visage comme éclaboussé de sang, les cheveux rouge-cinabre, faisant tournoyer en ses mains un pilon à mater les démons ». Le moine Jinbi feng 金碧峰, qui sert de mentor à l'expédition chinoise, identifie cette terrible métamorphose comme une magie d'origine bouddhique et ne tarde pas à en trouver la source : le bodhisattva Guanyin elle-même, qui a gratifié sa disciple Lotus rouge de ce terrible pouvoir. Le bonze chinois plaide avec succès auprès de Guanyin la cause de « Notre Chine, pays du Bouddha » (*wo Zhonghua fogu* 我中華佛國) pour convaincre le bodhisattva de retirer sa protection à l'insolente jeune barbare.

Toutefois, un examen plus attentif de la littérature en langue vulgaire montre que l'association des magies tantriques aux personnages de barbares n'est nullement exclusive. Même l'iconographie « choquante » du *yab-yum*, par exemple, est associée à un

personnage aussi chinois que Ji-le-fou en personne, même si c'est sous une forme atténuée. Dans un roman du XVII^e siècle qui montre le bonze s'accoler, dos nu contre dos nu, au corps d'une veuve lubrique afin de la guérir de ses passions, le narrateur compare aussitôt sa prestation à un *yab-yum* :

« La veuve fut exposée au 'feu véridique du *samādhi*' de Jigong, brûlant de l'heure *wu* jusqu'à l'heure *xi* du milieu de la nuit : ce fut tout comme lorsque Mahākāla apporta le salut (*huadu* 化度) au Bouddha des plaisirs ; étroitement liés l'un à l'autre par le corps, cela brûla jusqu'à ce que l'esprit primordial soit entièrement desséché, et l'élan entièrement réduit en cendres ».

La piste qui se révèle la plus riche en enseignements est toutefois celle de la figure de la « divinité aux trois têtes et six bras » (*santou linbi shen* 三頭六臂神). Celle-ci semble bien être la traduction populaire et simplifiée de l'iconographie complexe des divinités tantriques courroucées, notamment celle des « Rois de lumière » (*mingwang* 明王, *vidyārāja*), ces « corps d'instruction et de commandement » 教令身 à l'aspect effroyable mais aux capacités de conquête des démons et des maux quasi illimitées que peuvent revêtir Bouddhas et Bodhisattvas.

La figure de la « divinité aux trois têtes et six bras » se rencontre très fréquemment dans le *tongsu xiaoshuo*, du roman religieux au roman érotique en passant par les récits d'aventures fantastiques : même si elle reste marquée du sceau de l'étrangeté et de la démesure, elle n'est plus incarnée par de lointains barbares, mais par des divinités ou des religieux thaumaturges appartenant au monde des religions chinoises. Le bonze sorcier (*yaoseng* 妖僧) Danzi heshang de la « Pacification des sorciers par les trois Sui » (*San Sui ping yao zhuan* 三遂平妖傳) en revêt ainsi l'aspect. Ce n'est pas sa seule affinité avec le tantrisme, puisqu'il est dit par ailleurs être un adepte de « la magie hérétique du Vajradhyāna » (金剛禪邪法), un des rituels tantriques pratiqués notamment aux XII^e et XIII^e siècles par un groupe de bouddhistes laïcs de la Chine du Sud-Est. Mais bien des personnages moins problématiques sont dépeints comme revêtant cet aspect, dont la nature au fond profondément compassionnelle est volontiers rappelée : la divinité tricéphale est souvent dite capable de « convertir par le bien comme par le mal » (*yi shan e hua ren* 以善惡化人). On voit ainsi Guanyin en personne se présenter sous cet aspect (*Zhouzao qi*, début XVII^e siècle), ou encore un esprit-loup converti à la non-violence par les moines compagnons de Bodhidharma prendre cette terrible apparence pour remettre sur le droit chemin les humains débauchés (*Dongdu ji* 東度記, 1635). Le « roi démon » qui guérit radicalement de ses désirs le héros du conte pornographique homo-

érotique *Yichun xiangzhi* (fin des Ming) est lui aussi représenté sous les traits d'une divinité aux trois têtes et six bras. Enfin, l'illustre jeune dieu guerrier Nezha (*Fengshen janyi* 封神演義, *Ping yao zhuan*) se présente lui aussi très volontiers sous les traits de cette majestueuse et terrible figure.

Ma contribution s'achève sur un trait qui n'a jusqu'à présent guère retenu l'attention des chercheurs : Sun Wukong, le singe malicieux et démoniaque héros du cycle de la *Pérégrination vers l'Ouest* se montre lui aussi capable de revêtir la pose du « roi de lumière » tantrique : or, le moment où il le fait est tout à fait significatif : c'est à la fin de l'épisode de sa révolte contre le ciel, alors qu'il a vaincu tous ses divins adversaires, qu'il paraît sous les aspects de la divinités tricéphale aux multiples bras armés. Sun Wukong, à ce moment, est au faîte de sa force : il est vaincu et semble invincible. Sa quête est celle, bien souvent associée au tantrisme, de la puissance royale suprême, celle de la monarchie céleste. Il est « Grand saint égal du ciel », Qitian dasheng 齊天大聖, sur le point de mener à son terme le « grand grabuge au palais céleste » (*da nao tiangong* 大鬧天宮). Plus tard dans le roman (chapitre 80), Sun Wukong reprendra d'ailleurs un moment la terrible pose du dieu-démon tricéphale qui sera aussitôt qualifiée de « figure fondamentale du grand grabuge au palais céleste » (*da nao tian gong de ben xiang* 變作大鬧天宮的本相). Mais cette apothéose précède immédiatement sa défaite : les dieux s'en vont bientôt quérir le Bouddha Śākyamuni, qui, par une simple magie d'illusion, provoque la défaite du singe et anéantit ses espoirs. Il sera vaincu aussi facilement que la princesse Honglian lorsque Guanyin lui a retiré sa protection. Ne pourrait-on voir dans cette souveraineté éphémère du roi des singes un condensé du statut que le roman en langue vulgaire accorde au tantrisme : la place, importante, d'une magie puissante, fascinante, mais au fond suspecte car intrinsèquement liée à des démons intérieurs ou extérieurs, et à laquelle, comme le Bouddha qui vient brider et mettre à son service le singe révolté, le tranquille ordre chinois ne saurait accorder durablement l'autonomie.

Le bouddhisme tantrique, en mettant en scène le déchaînement de la colère contre les forces démoniaques menaçant l'ordre établi, ou en montrant comment l'emploi habile des passions peut concourir au salut religieux, est, avec la figure du « saint fou » et les ambiguïtés du sentiment anticlérical, un autre exemple de la souplesse de l'idéal chinois de la sainteté. Ses accointances avec les forces les plus noires en font également une

excellente porte d'entrée vers les zones les plus ténébreuses des représentations religieuses chinoises, qui ont constitué un de mes principaux sujets d'études de ces dernières années.

4. *Voyages aux mondes du yin.*

En 2003, Jérôme Bourgon me proposait de participer au projet de recherche « Supplices chinois ». Parallèlement, ces mêmes années (2002 à 2006), mes cours sur le théâtre et le roman chinois à l'Inalco m'amenaient à aborder le thème des revenants, des enfers, et de leurs représentations scéniques ; puis, en 2006-2009, dans le cadre du projet de recherche « la Chine et son autre », du Centre d'études chinoises de l'Inalco, je coordonnais le volet « L'autre démoniaque dans les représentations littéraires et artistiques de l'époque impériale. » Je devais consacrer deux années de mon séminaire de Master (2007-2009) aux variations religieuses et littéraires sur le voyage aux enfers. Ces diverses entreprises, initialement distinctes, allaient m'amener à aborder des domaines pour moi encore peu explorés, ceux du versant ténébreux de l'imaginaire chinois : mort violente, cruauté, tortures, descentes aux enfers et voyages vers d'inquiétants mondes lointains. Dans ces parages obscurs, j'allais être amené à constater que les femmes occupaient une place bien particulière : objets de crainte autant que de désir aux yeux des auteurs, essentiellement masculins, de la littérature en langue vulgaire, les personnages féminins y tenaient des emplois ambigus, tantôt pitoyables victimes, tantôt dangereuses démons, tantôt modèles d'énergie et de vertu, parfois inflexibles bourreaux. Le pinceau des romanciers ou des dramaturges, en développant librement les jeux de correspondance autorisés par l'ancienne dichotomie du *yang* et du *yin*, construisait autour de ce dernier pôle une figure de l'altérité d'une grande richesse, fondant en elle proche et lointain, désir et terreur, utopies et dystopies. Aussi vais-je tenter ici de tirer quelques conclusions de ces années de recherche et d'enseignement en tentant d'esquisser la géographie de ces « mondes du yin » tels que les dramaturges et romanciers de la fin de l'époque impériale en esquissèrent les contours.

Réalité et imaginaire des supplices

Le projet, « Supplices chinois. Approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique », était une ACI²¹ proposée et dirigée par l'historien du droit chinois Jérôme Bourgon, dont les travaux devaient s'étaler sur les années 2002 à 2005.

²¹ACI : Action Concertée Incitative : Terrains, techniques, théories. Cette ACI, travail interdisciplinaire en Sciences humaines et sociales, était un projet financé par le Ministère de la Recherche. Voir http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Project_Description.php

En dépit du caractère sinistre de son thème, le projet était une entreprise suscitant l'enthousiasme. Il s'agissait d'explorer, de délimiter, comprendre, et, ce faisant, ramener à ses justes dimensions, un des plus terribles lieux communs de la sinophobie : celui de la prétendue cruauté qui serait propre à l'Extrême-Orient en général et à la Chine en particulier.

Dans ce projet de recherche qui ne se cachait guère d'être en même temps entreprise de démystification²², ma partie devait toutefois s'avérer assez délicate : il ne s'agirait pas pour moi d'explorer les fantasmes occidentaux sur « les Jaunes fourbes et cruels », mais de s'intéresser à ce que la littérature chinoise pouvait *effectivement* receler de cruauté et de sadisme, représentations qui auraient pu contribuer à convaincre des Occidentaux, en toute bonne foi, que les Chinois constituaient réellement une part de l'humanité plus encline à la cruauté qu'eux-mêmes... Pour employer des termes juridiques, en ce procès où j'étais pourtant tout acquis à la cause de la défense, et souhaitais de tout cœur contribuer à aider à la relaxe du prévenu, le risque n'était pas mince que je ne me voie conduit à instruire à charge plus qu'à décharge...

Mon domaine n'était pas, en effet, celui de la réalité : sur ce terrain, les historiens membres du projet n'eurent guère de peine à démontrer que la cruauté judiciaire fut tristement semblable d'un bout à l'autre du Vieux Continent, et que le mythe du supplice chinois n'aurait put s'imposer avec une telle force sans la conjonction de facteurs contingents, tout spécialement le « retard » de quelques décennies de la Chine dans l'abolition des supplices d'Ancien régime, qui exposa les dernières exécutions par « supplice du démembrement » *lingchi* 凌遲 au regard d'une technique nouvelle : la photographie²³. Mon objet n'était pas le droit ou l'histoire, mais la littérature. Tandis que mes collègues spécialistes du domaine occidental s'attachaient à retracer les délirantes variations sur le supplice chinois de la littérature européenne des XIX^e et XX^e siècles, il me revint de dresser le bilan des représentations littéraires chinoises du supplice. Ce bilan s'est avéré pour le moins contrasté.

Se demander s'il y a des supplices dans la littérature chinoise, peut sembler, vu de ce début de XXI^e siècle, une question naïve, voire parfaitement oiseuse ! Nombre d'écrivains chinois contemporains, et non des moindres, tels que Yu Hua 余華²⁴ ou Mo

²² Voir l'introduction de Jérôme Bourgon au projet, <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Project.php>

²³ A ce sujet voir Jérôme Bourgon, « Photographing Chinese torture » ; *idem* « Photographie et vérité historique » ; *idem*, « Le dernier lingchi » ; vois aussi les autres essais proposé sur le site du projet Supplices chinois (<http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?>).

²⁴ Notamment Yu Hua, *Yi jiu ba liu nian* 一九八六年 Shanghai : Shouhuo 收获, 1987.

Yan 莫言²⁵, ne semblent-ils pas littéralement obsédés par le thème du supplice, qu'ils décrivent bien souvent avec une noirceur complaisante et baroque ? Et les maîtres de la première moitié du XX^e siècle ne furent certainement pas en reste, revenant à maintes reprises, avec horreur ou fascination, vers la scène de l'exécution capitale²⁶, de Lu Xun 魯迅²⁷ à Lu Yan 魯彥²⁸ ou Shen Congwen 沈從文²⁹. La figure du supplice semble littéralement hanter la littérature chinoise du XX^e siècle³⁰.

Pourtant, au terme de la période impériale, c'est-à-dire à l'heure même où les écrivains occidentaux s'employaient à parfaire le mythe du « supplice chinois », son statut dans les lettres chinoises était bien moins éminent : le thème du supplice, s'il est bel et bien présent dans les textes littéraires de l'époque impériale sous forme de descriptions qui ont certainement pour partie nourri l'imagination des écrivains occidentaux amateurs d'exotisme des châtements, y occupe une place assez marginale. Les supplices n'y sont évoqués avec quelque détail que dans des conditions bien précises.

Les littératures chinoises du supplice.

Comme on peut s'y attendre, le thème du supplice n'est pas également présent dans tous les genres littéraires chinois passés. La très riche littérature historiographique, qui consigne les grandes affaires judiciaires du passé et porte témoignage des exactions des tyrans, en est probablement le premier conservatoire : mais il ne s'agit là qu'indirectement de « littérature ». Les essais et la poésie classique abordent plus rarement le thème, et souvent pour en dénoncer les excès³¹ ; il arriva aussi, mais plus rarement, qu'un grand écrivain se laissât aller à se délecter de la juste exécution d'un « méchant » : ce fut ainsi le cas du célèbre Han Yu 韓愈(768-824), qui, dans un passage d'un long poème à la gloire de l'empereur, décrivit avec une certaine délectation la mise

²⁵ Notamment pour son Supplice du santal, *Tanxiang xing* 檀香刑, 2001. A ce sujet, voir Zhang Yinde, « Le 'réalisme cruel' : à propos du *Supplice du santal* de Mo Yan », in Detrie et Dominguez-Leva, *Le Supplice oriental dans la littérature et les arts*, Dijon, ed. du Murmure, 2005, p. 287-304.

²⁶ Voir Wang, David Der Wei, « invitation to a decapitation », in idem, *The monster that is history: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*, Berkeley: University of California press, 2004,

²⁷ Voir Sébastien Veg, « Lu Xun et la cruauté des 'supplices chinois' », in Detrie et Dominguez Leiva, *op. cit.* p. 271-286.

²⁸ Lu Yan 魯彥, *Youxi* 柚子, in *Lu Yan xuanji* 魯彥選集, Beijing, Kaiming shuju (1924), p.13-23.

²⁹ Voir notamment *Congwen zizhuan* 從文自傳 ; *Xin yu jiu* 新與舊.

³⁰ Bourgon, « Le dernier lingchi », p. 115-116. David Der-Wei Wang, « Invitation to a beheading », in idem, *The Monster that is History: Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 15-40.

³¹ Voir notamment le discours contre le *lingchi* du poète Lu You 陸游 *Weinan wenji* 渭南文集, Shanghai, Sibugongkan reprint, *Note(s)*: j. 5, pp. 5a-6b. Traduction sur le site Turandot. Voir aussi Fang Bao 方苞 (1668-1749), *Yuzhong zaji* 獄中雜記, in *Wangxi wenji* 方望溪全集

à mort par démembrement d'un dangereux rebelle, exécuté avec toute sa famille. Cet écart, considéré comme une faute de goût, lui fut reproché³².

La littérature narrative en langue vulgaire, avec la grande étendue, tant thématique que rhétorique, de son inspiration, traite-t-elle pour autant plus en détail des supplices? Cette question appelle une réponse nuancée : si, dans le roman et le théâtre des Yuan aux Qing (XII-XX^e siècle), les supplices sont fréquemment mentionnés, ils sont abordés avec une certaine prudence lorsqu'il s'agit des supplices ordinaires, infligés par l'appareil judiciaire légal. Les exécutions capitales, notamment, surtout lorsqu'elles mettent en jeu les peines les plus cruelles telles que le *lingchi*³³, sont évoquées avec sobriété et en général non décrites.

Certes, tout supplice n'est pas mise à mort : la justice chinoise impériale se fixant comme un de ses premiers objectifs l'obtention d'aveux, la question figurait en bonne place dans ses pratiques. Cette torture judiciaire, moyen de pression sur les suspects et même les témoins, mais non point châtement, apparaît fréquemment dans la littérature, qui montre d'ailleurs bien souvent des aveux indûment obtenus grâce à de si terribles pressions. Ainsi la pièce du XIII^e siècle « l'injustice faite à Dou E » montre-t-elle la jeune veuve vertueuse injustement accusée d'un crime, et qui avait jusqu'alors su résister aux tortures, accepter de confesser un crime imaginaire pour empêcher que l'on ne soumette sa belle-mère à la torture. Théâtre comme roman accordent une large place au drame des faux aveux et aux excès de la torture d'interrogatoire. A la fin du XIX^e siècle, le prolifique romancier Li Boyuan 李伯元(1867-1906) lui consacra même la totalité d'un de ses « romans de dénonciation », au titre évocateur de *Huo diyu* 活地獄 (« l'enfer vivant »)³⁴.

Si, plus tard dans la procédure, la peine de mort va être infligée au prévenu, c'est, plus que le moment de l'exécution, celui de la sentence qui retient l'attention des écrivains. On met volontiers en vedette, que ce soit au théâtre ou dans les romans, le magistrat en train d'exercer son pouvoir de vie et de mort. Les pièces de théâtre se terminent bien souvent par la scène où le vertueux magistrat décide d'envoyer des coupables à la mort.

³² Le poème en question était *Yuanhe shengde shi* 元和聖德詩, *Quantang shi*, juan 336. Voir à ce sujet Charles Hartman, *Han Yü and the T'ang Search for Unity*, Princeton University Press, 1986, p. 133-134.

³³ Bourgon, Jérôme, « Lingchi. Brève histoire d'un trop fameux supplice chinois », 2004, <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=22>

³⁴ Altenburger, Roland, « Living hell : on the representation of courtroom torture in *Huo diyu* », in Detrie & Dominguez Leiva, *op. cit.* p. 227-248.

Dans le théâtre traditionnel tel qu'il est représenté au XX^e siècle, cette scène de jugement marque le terme des histoires judiciaires : l'exécution n'est jamais montrée sur scène. A l'époque impériale, on montrait parfois des scènes d'exécution, mais elles n'étaient guère l'objet de mise en scène grand-guignolesque que dans les pièces religieuses impliquant le monde des enfers.

Cette insistance sur le moment de l'énonciation de la sentence, et le fait qu'elle marque le point final de bien des histoires, pare le juge de solennité et contribue à lui donner la place d'honneur: en ne décrivant pas le travail du bourreau, les récits laissent le dernier mot au magistrat qui prononce la sentence de mort. C'est le lettré-fonctionnaire, et non un exécuter plébéien, qui peut ainsi incarner le terme ultime de l'administration de la justice.

Ce trait n'est pas caractéristique de la seule littérature. Les historiens de l'art ont remarqué combien était répandue dans l'illustration ce qu'Anne McLaren appelle « la scène d'autorité »³⁵ qui représente un magistrat ou un général, siégeant face à des prisonniers ou solliciteurs humblement agenouillés³⁶.

Lorsque le récit approche du moment de l'exécution capitale, la littérature en langue vulgaire des Ming et des Qing pratique le plus souvent une sorte d'ellipse narrative : si la marche à la mort du condamné est souvent décrite, la mise à mort elle-même, du moins tant qu'elle est ordonnée par une cour régulière, n'est presque jamais l'objet de description. Lorsque, et c'est fréquent, le récit d'un roman Ming ou Qing arrive au point où l'on devrait raconter un de ces supplices, le regard du narrateur semble subitement se détourner : la scène est évitée, contournée, ou remplacée par un bref centon sur l'inéluctabilité de la punition des « méchants ». En revanche, dès que le supplice se fait extrajudiciaire ou extraordinaire, il se voit accorder une attention morbide qui donne lieu à des descriptions d'un sadisme baroque...lesquelles contribuèrent sans doute à apporter de croustillants détails narratifs aux « témoignages » des Occidentaux.

³⁵« Authority tableau », voir McLaren, Anne, *Chinese popular culture and Ming chantefables*, Brill, 1988, p. 64.

³⁶ Oliver Moore dans un récent article, a montré comment la parade militaire appelée « offrande des prisonniers », au cours de laquelle l'empereur condamnait en public des rebelles captifs qui étaient ensuite mis à mort dans le temple ancestral, à l'abri des regards, a pu inspirer une peinture de la fin des Ming représentant un captif agenouillé dans l'attente de la sentence. Moore, « Violence un-scrolled », *Arts Asiatiques* 58, 2003, p. 94. On pourrait voir un écho de cette insistance sur le moment de l'énonciation et non de l'exécution dans la pratique actuelle de la Chine populaire en matière de peine de mort : la lecture des sentences, spectacle auquel sont parfois conviés des milliers de personnes, est dramatisée, alors que les exécutions elles-mêmes sont beaucoup plus rarement publiques.

Supplices extraordinaires.

Dans le cadre de l'ACI, je collectai, présentai, et traduisis, souvent pour la première fois en langue occidentale, dix-huit de ces scènes d'exécutions capitales du théâtre et du roman. On pourra s'y reporter dans le dossier, ou sur le site « Turandot »³⁷, mais il importe de prévenir que certains textes, comme le récit de l'exécution des rebelles de « Au bord de l'eau » par des bandits d'honneur rivaux dans le roman du XIX^e siècle *Dangkouzhì* 蕩寇志 sont une épreuve pour le lecteur...et le traducteur.

À la suite de ce dépouillement certes non exhaustif, mais que je crois représentatif, je présentai mes analyses à un colloque tenu en décembre 2004, qui fit l'objet d'un article, « Le Hachoir du Juge Bao : le supplice idéal dans le roman en langue vulgaire des Ming et des Qing », publié dans les actes parus aux éditions du murmure à Dijon (2005) et, en ligne, dans une version abrégée, sur le site du projet « Supplice chinois ». Je conclusais dans cet article que les supplices pénaux ne semblent être décrits avec force détails que dans quatre circonstances particulières :

- s'ils représentent la vengeance personnelle d'un empereur en châtement d'un crime de lèse-majesté.
- si ses exécuteurs sont des justiciers hors la loi, rebelles ou bandits d'honneur.
- s'ils sont administrés sur ordre de la justice du monde des enfers.
- enfin, s'ils se produisent à l'instigation d'une femme de pouvoir, ou ont lieu au sein du gynécée.

Dans les trois premiers cas, sévices et supplices sont présentés, de façon positive, comme l'émanation d'une justice supérieure à la justice ordinaire. Dans le quatrième, au contraire ils sont vus comme cruauté illégitime, car liée à un empiétement du *yin*, le principe féminin, sur une sphère d'activité typiquement *yang* et réservée au pouvoir masculin. Nous reviendrons sur ce dernier point.

Pour présenter mes conclusions, je choisis de prendre pour fil conducteur la figure du célèbre magistrat, Baogong 包公, alias Bao Zheng 包拯 (999-1062) qui personnifia, selon des modalités ayant varié avec le temps, l'idéal de la justice. Bao Zheng apparaît

³⁷ *Chinese torture = supplices chinois : documentation : sources textuelles : fiction.* <http://turandot.isht-lyon.cnrs.fr/Textual.php?Type=1>

en effet, au fil de son histoire littéraire, comme un des plus remarquables adeptes de ce « supplice idéal » cher aux romanciers et dramaturges, dans les trois dimensions positives citées ci-dessus : personnellement investi de la confiance de l'empereur, il semble le seul à même de lui rendre justice, tant en châtiant les puissants vassaux ayant attenté à l'Auguste Personne qu'en punissant les membres criminels de la famille impériale, voire, symboliquement, l'empereur lui-même, en cas de faute de sa part. Hors de la cour, le même Baogong était dépeint comme le mentor d'une bande de redresseurs de torts dont le brutal art martial permettait au magistrat d'infliger aux corrompus et aux potentats locaux coupables d'exactions des châtiments aussi expéditifs qu'extra-judiciaires. Au-delà des limites du monde quotidien enfin, Baogong était réputé investi du pouvoir justicier des cours infernales, qu'il visitait à volonté durant son sommeil nocturne. Ce dernier trait de sa légende en vint à parer le magistrat Song d'un pouvoir analogue à celui des « divinités noires », dieux exorcistes châtieurs de démons, lesquels, par leur difformité ou l'affreuse noirceur de leur teint, ressemblent plus à leurs proies démoniaques qu'aux humains ordinaires. Baogong, à la laideur légendaire, et que les acteurs du théâtre chanté traditionnel incarnent après avoir peint leur visage d'une uniforme teinte noire où seule brille la blancheur d'un livide croissant de lune, ne dépare pas leur rangs. Les supplices qu'il ordonne, par leurs liens avec les verdicts rédempteurs des cours de l'Autre-monde, rendent à sa justice la dimension sacrificielle et le sens et l'apparat religieux dont les exécutions ordinaires pouvaient paraître déçues.

Aux enfers avec le juge Bao.

C'est encore Baogong qui devait m'emmener, parallèlement, à aborder l'étude du voyage aux enfers. Je mis en effet au programme du cours de théâtre de licence plusieurs pièces ou extraits mettant en scène l'auguste magistrat. L'une d'entre elles, dont le titre le plus connu est « l'Exécution au hachoir du juge infernal » (*Zha panguan* 劊判官), développe le thème du voyage catabatique avec une particulière richesse.

Dès 2002, j'abordai brièvement la pièce en écoutant et traduisant avec les étudiants le célèbre aria de « L'Enquête au Mont des ténèbres » *Tan yinshan* 探陰山 dans l'interprétation de Qiu Shengrong 裘盛戎 (1975-1971). Le juge Bao lui-même, au moment de descendre au plus profond des enfers, ne peut s'empêcher d'hésiter et de frémir :

*« Dans les tourbillons du vent des morts, me voilà glacé jusqu'aux os ! (...!
Bourrasques après bourrasques, le vent des morts souffle sa tristesse
C'est ici le lieu des châtements, celui qu'on appelle le Mont des ténèbres !
Liu Jinchuan s'y trouve à coup sûr dans la peine
A moi, Bao Zheng, d'entrer dans la tanière du tigre, dans l'abysse du dragon !*

Ce morceau de bravoure célèbre des rôles de *jing*, défendu par les comédiens, fut pendant l'époque de la censure des « pièces à fantômes » en Chine populaire la seule partie émergée de la ténébreuse masse glacée de l'histoire du juge infernal. La pièce dans son entier vaut pourtant largement d'être ramenée à la surface, et, en 2003-2004 et 2004-2005, j'en abordais l'étude intégrale, via livrets et enregistrements – plusieurs venaient d'être opportunément republiés – avec les étudiants³⁸.

La pièce conte comment une jeune fille, assassinée par un malandrin, dépose plainte contre son assassin devant les juridictions d'outre-tombe. Las, le magistrat infernal (*panguan* 判官) qui la reçoit en audience comprend avec horreur que l'assassin n'est autre que son vaurien de neveu, dernier rejeton masculin de sa lignée. Pour tenter de préserver la vie de son parent, il falsifiera le registre de la vie et de la mort, incriminant au lieu du vrai coupable le cousin – et promis – de la jeune fille. Celui-ci sera en effet arrêté et condamné à la strangulation, mais son corps supplicié refusera de s'abattre : le juge Bao, flairant l'injustice dans ce prodige, décide de se rendre en personne aux enfers enquêter sur l'affaire. Fort de son intime conviction il refuse, au grand scandale du roi des enfers Yama, d'accorder foi au registre falsifié, et poursuit son enquête jusqu'au plus profond des enfers, le Mont des ténèbres, où l'ombre de la jeune morte, aidée de l'honnête diable Youliugui 油流鬼 qui a assisté à la falsification du registre infernal, lui dévoilera la vérité. Bao ramènera ordre et justice, tant en ressuscitant les infortunés jeunes gens qu'en châtiant les coupables : la pièce se clôt par une double exécution, aux mains de la justice humaine pour l'assassin, et sous la lame du hachoir de Baogong dans le monde de ténèbres pour le magistrat imprudent.

La pièce met en scène une double catabase : la victime du meurtre, toute de blanc vêtue, est emportée comme un fétu de paille par le vent mauvais de la mort. Ferme et

³⁸ J'ai eu le plaisir de voir mon étudiante Sarah Oppenheim consacrer son mémoire de master à cette pièce, dont elle prépare actuellement la traduction intégrale. J'ai rédigé en vue de cette publication une préface retraçant le développement historique de la pièce, que l'on trouvera jointe au dossier.

hiératique, l'auguste juge Bao, l'espace d'un rêve nocturne, promène son inflexible personne au milieu d'un monde infernal pas beaucoup plus exempt de corruption et d'erreur que celui de la justice humaine, dénouant par son voyage une intrigue particulièrement complexe. Au long de leur itinéraire, les deux protagonistes rencontreront en effet des personnages secondaires dont la richesse de la partition ne cède guère à la leur propre, de la vertu malicieuse et rebelle du petit diable « prolétarien » Youliugui, au dilemme presque tragique du juge infernal condamné à choisir entre deux sacrilèges : commettre la forfaiture suprême ou voir s'éteindre sa lignée. Cette pièce remarquable illustre deux des dimensions que devait alors prendre mon travail : d'une part **l'étude du personnage de la « femme en blanc »**, tantôt simple femme en deuil, tantôt beauté spectrale, tantôt émissaire du monde des morts, parfois femelle animale osant franchir les frontières de l'humanité. Cette étude devait notamment déboucher sur la communication présentée les 16 et 17 mars 2010 aux journées d'études *Représenter la mort et les morts en Asie orientale*, et intitulée « Des émissaires vêtus de blanc : les représentations picturales et littéraires des envoyés du monde des morts ». D'autre part, **le rôle esthétique et structurel que jouent les descentes aux enfers** dans les récits de longue haleine du roman ou du théâtre. Ces voyages infernaux ont en effet surtout fait l'objet d'analyses thématiques essentiellement basées sur le riche corpus des anecdotes, mais ont peu été abordés d'un point de vue plus proprement narratif ou littéraire. Je consacrai deux années de mon séminaire de master de l'INALCO à ce dernier thème, et j'eus par la suite l'occasion de présenter deux communications sur le sujet : « Les récits de voyage aux enfers des romans Ming et Qing et leur rôle narratif » (Ming Qing xiaoshuo zhong de diyu youji wenxue jiqi xushi gongneng 明清小说中的地狱游记文学及其叙事功能) en juin 2009 à l'Université normale de Shanghai, et un an plus tard en juin 2010, sous le titre « The Devil in the Details: The Religious and Aesthetic Meaning of Journeys to the Underworld in Late Imperial Chinese Narratives », à l'Université de Leipzig.

La descente aux enfers

Le thème de la descente aux enfers est universel et ses avatars sont très nombreux, de l'épopée de Gilgamesh à la littérature contemporaine³⁹. Héros épiques ou comiques, saints ou poètes, gueux ou hommes d'État, la diversité du héros catabatique est presque sans bornes. Du côté des auteurs à avoir abordé ce genre, la figure écrasante de Dante Alighieri ne saurait faire oublier le nombre des écrivains d'importance à s'être frotté à ce type de récit, de Homère et Virgile à Rabelais et Clément Marot, ni d'ailleurs la cohorte des poètes, dramaturges ou pamphlétaires de moindre renom qui s'y illustrèrent⁴⁰.

Pour y être un peu plus tardivement apparu, les enfers chinois étant d'invention relativement plus récente que ceux de l'Antiquité occidentale⁴¹, le thème infernal n'est pas moins présent dans la littérature chinoise. L'écriture de l'histoire chinoise des enfers, grâce aux travaux de chercheurs au premier rang desquels on peut nommer Stephen Teiser, est maintenant bien avancée⁴². Les personnages qui le peuplent, rois, bodhisattvas, juges, greffiers, démons, ont été assez convenablement identifiés et leur genèse retracée. Les plus célèbres descentes aux enfers, notamment celle de l'empereur Taizong des Tang, ou le voyage salvateur du bonze Mulian⁴³, ont donné lieu à de savantes monographies. Les thématiques présentes dans l'épisode infernal (le poste

³⁹ Pour ne citer que deux titres classiques consacrés au thème dans le monde occidental : Clark, Raymond J. *Catabasis, Virgil and the wisdom traditions*, Amsterdam: Grüner, 1979 ; Bakhtine, Mikhaïl, « le 'bas' matériel et corporel chez Rabelais » in idem, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970. Sur la persistance du thème dans la littérature contemporaine, voir Falconer, Rachel, *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*, Edinburgh University Press, 2005; Holtsmark, Erling B., "The katabasis theme in modern cinema", in Martin M. Winkler, ed., *Classical myth and culture in the cinema*, Oxford UP, 2001, p. 23-50; Finke, Michael "The Hero's Descent to the Underworld in Chekhov", *Russian Review*, Vol. 53, No. 1 (Jan., 1994), pp. 67-80.

⁴⁰ Voir à ce sujet Closson, Marianne, « La descente aux enfers dans les textes satiriques de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle » in *Autres mondes: Les Cahiers Robinson*, n° 17, 2005, p. 27-40.

⁴¹ A laquelle on me pardonnera je l'espère d'annexer le Proche Orient antique, biblique et pré-biblique, dont les mythes nourrissent directement la littérature européenne.

⁴² Pour ne citer que quelques études marquantes de sinologie infernale, parmi bien d'autres : JJJ Duyvendak, "A Chinese Divina comedia" *T'oung Pao* XLI (1952), p. 255-316 ; Anne Swann Goodrich, *The Peking Temple of the Eastern Peak: The Tung-yueh miao in Peking and its Lore*, Nagoya: Monumenta Serica, 1964; Michel Soymié « Notes d'iconographie chinoise : les acolytes de Ti-Tsang », *Arts asiatiques*, XIV (1966), p 46-77 ; XVI (1967), p. 147-170 ; Wolfram Eberhard, *Guilt and sin in traditional China*. Berkeley: University of California press, 1967; *Sawada Mizuho* 澤田瑞穂, *Jigoku hen: Chugoku no meikai setsu 地獄變: 中國の冥界説*, Kyoto, Hozokan, 1968 ; Paul Demiéville « une descente aux enfers sous les Tang : la biographie de Houang Che-K'iang », in *Etudes d'Histoire et de littérature chinoise offerte au Professeur Jaroslav Prusek*, IHEC, 1976 ; Stephen Teiser, *The Scripture on the Ten Kings" and The Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism* Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.

⁴³ Sur ce dernier, voir notamment David Johnson, Beata Grant, , eds, *Ritual opera, Operatic ritual: Mu-lien rescues his mother in Chinese popular culture* Berkeley, Chinese popular culture project, 1987; Stephen Teiser, *The Ghost Festival in Medieval China* Princeton u.p., 1988.

infernale provisoirement occupé par un vivant, le thème de la falsification et celui de l'erreur sur la personne, la corruption du monde des ténèbres et le thème du pot de vin libérateur, etc.) ont été répertoriées avec succès, notamment à travers le dépouillement de la très riche littérature des anecdotes médiévales du *zhibiguai xiaoshuo*⁴⁴. Mais, sans doute en raison même de la nature taxinomique voire anecdotique de ces entreprises, la dimension structurelle de la descente aux enfers dans les récits, notamment ceux du théâtre ou du roman en langue vulgaire, n'a presque pas été abordée, et reste largement à découvrir. La valeur esthétique ou littéraire propre à l'épisode infernal est, elle aussi, encore largement ignorée.

Bien rares en effet sont les études qui ont essayé de caractériser la catabase chinoise de façon globale. Pourtant, l'importance quantitative du thème, comme, sur le plan qualitatif, l'éclairage qu'il est susceptible d'apporter sur la *Weltanschauung* des romanciers et dramaturges, méritent sans nul doute qu'on l'étudie plus avant. Je vais m'attacher à présenter ici les premières étapes d'une recherche encore en devenir.

Un thème romanesque très présent.

Les scènes de voyage aux enfers apparaissent si fréquemment dans le roman en langue vulgaire des Ming et des Qing qu'on est étonné qu'elles aient si peu encore attiré l'attention de façon systématique. M'intéressant plus particulièrement au rôle de l'épisode infernal lorsqu'il intervient dans un récit de longue haleine, je décidai de laisser de côté dans un premier temps les genres courts, tant en langue classique (*biji* 筆記, *zhibiguai* 志怪) qu'en langue vulgaire (*huaben* 話本)⁴⁵ pour me tourner vers les romans à épisodes en langue vulgaire (*zhanghui xiaoshuo* 章回小說), tout en me réservant le droit de tracer des comparaisons avec d'autres genres longs, notamment dans le domaine du

⁴⁴ Voir notamment Robert Ford Campany, "Return-from-Death Narratives in Early Medieval China," *Journal of Chinese Religions* 18 (1990), pp. 91–125; Wang Li 王立, "Zhongguo gudai mingyou muti jizhong leixing ji yanbian guocheng 中國古代冥游母體幾種類型及演變過程" *Dongnan daxue xuebao* 東南大學學報, 2003-3.

⁴⁵ Parmi les *huaben* centrés autour d'un voyage aux enfers, on peut citer les contes 31 et 32 du recueil de Feng Menglong 馮夢龍, *Gu jin xiaoshuo* 古今小說, « Ayant pris à partie le tribunal de l'autre monde, Sima Mao y rend jugement » (*Nao yinsi Sima Mao duan yu* 閻陰司司馬貌斷獄) et « Humu Di qui visita les enfers récite des poèmes » (*you Fengdu Humu Di yin shi* 遊酆都胡母廸吟詩). Voir Feng Menglong, *Gujin xiaoshuo*, p. 457-474 et 474-486. Les traductions des titres sont de André Lévy, *Inventaire analytique et critique*, vol. 1, p. 291-302. D'autres *huaben* comportent une brève péripétie infernale, ainsi au conte 37 de *Gujin xiaoshuo*, « Par sa persistante piété l'empereur Wu des Liang retourne au Paradis de la Joie Suprême », (*Liang Wu di leixiu gui jile* 梁武帝累修歸極樂), Feng Menglong, *Gujin xiaoshuo*, p. 551-570 : l'empereur visite brièvement les enfers en rêve p. 560-561.

théâtre. Pour se borner à un premier tour d'horizon, on peut citer, par ordre chronologique, pour la seule période qui va de la fin des Ming aux premières décennies des Qing, les romans suivants qui comportent une ou plusieurs scènes développées de voyage infernal :

- « La Pérégrination vers le Sud » *Nanyouji* 南遊記, 1571 : chapitres 14 à 16.
- « La Pérégrination vers l'Ouest » *Xiyou ji* 西遊記, 1590⁴⁶ : chapitres 3, 10 et 11.
- « Le Récit des Mers d'Occident de l'Eunuque aux Trois Joyaux » *Sanbao taijian Xiyang ji* 三寶太監 西洋記, 1597 : chapitres 87-93
- « L'incantation des jujubes » *Zhouzao ji* 咒棗記, 1603 : chapitres 11 à 13.
- « Biographie complète de Zhong Kui des Tang » *Tang Zhong Kui quan zhuan* 唐鍾馗全傳, ère Wanli (1573-1620) : dix chapitres – non numérotés- sur 35⁴⁷.
- « Biographie complète de Guanyin des Mers du Sud » *Nanhai Guan Yin quan zhuan* 南海觀音全傳, Ming (Jiajing-Wanli 1522-1620), chapitre 14.
- « Histoires oubliées des maîtres Chan et des parfaits » *Chan zhen yishi* 禪真逸史, fin ère Wanli ou ère Tianqi des Ming (1621-1628), chapitre 20
- « Rêves yin et yang pour mettre en garde le monde » *Jingshi yinyang meng* 警世陰陽夢, 1628 : tout le *yinmeng* 陰夢, soit dix chapitres (le *yangmeng* 陽夢 en compte 30), est consacré à un voyage aux enfers où l'on assiste à la punition de Wei Zhongxian
- « Laalebasse de vinaigre » *Cu bulu* 醋葫蘆, ère Chongzhen (1628-1644) des Ming : chapitres 12 et 13 ; chapitres 16 et 17 ; chapitre 20.
- « Complément à la Pérégrination vers l'Ouest » *Xiyou bu* 西遊補 (ca. 1640) : chapitres 8 et 9.
- « Suite de *Fleurs en Fiole d'Or* » *Xu Jin Ping Mei* 續金瓶梅, 1661 : chapitre 1 et chapitres 4 à 7.
- « Biographie intégrale de Jigong, le *dhūta* fermenté » *Qu toutuo jigong quanzhuan* 麴頭陀濟公傳, 1668 , chapitre 21.
- « Roman de la venue d'Occident de l'Empereur Wu des Liang » *Liang Wu di xilai janyi* 梁武帝西來演, 1673 : chapitre 28-31

Cette forte présence des scènes de descente aux enfers est frappante⁴⁸ et appelle à s'interroger sur leur fonction. De plus, ces romans appartiennent aux registres les plus

⁴⁶ Date de la plus ancienne édition, celle du Shidetang, de la version en 100 chapitres. Mais il ne s'agit que du terme d'une longue évolution, et l'on sait que bien des versions du *Xiyou ji* ont précédé celle-ci.

⁴⁷ In Hou Zhongyi ed, *Mingdai xiaoshuo jikan*, , 3e série vol. 4, Chengdu, Ba Shu shushe, 1999, p. 437-518; pref. de Ouyang Jian p. 439-440.

⁴⁸ Encore la liste ci-dessus est-elle loin d'être exhaustive : par exemple, on n'y aura pas inclus les nombreuses reprises d'épisodes célèbres, comme par exemple la célèbre descente aux enfers de l'empereur Tang Taizong (quoique les variantes de celles-ci seraient certainement intéressantes à étudier), qui figure en bonne place dans le *Xiyou ji* mais est aussi reprise dans les romans historiques consacrés aux Tang, ou encore les romans du début des Qing consacrés à Zhong Kui à la suite du roman Ming qui le prend pour héros. Rappelons aussi que n'y figurent point les genres narratifs courts et les pièces de théâtre, genres qui illustrent eux aussi amplement le thème. La vogue de l'épisode infernale devait se poursuivre par la suite du milieu à la fin de la dynastie des Qing (on peut citer ainsi *Shuo Yue quanzhuan* 說

divers : périples fantastiques ; romans hagiographiques retraçant la carrière humaine ou terrestre d'une divinité ; romans historiques ou romans d'aventures héroïques ; romans d'actualité et romans satiriques ou de mœurs. Par leur style et leur visée culturelle, ils se partagent entre hagiographies vernaculaires (la minorité) et ce qu'il est désormais convenu d'appeler « romans de lettrés », (la majorité), signe de l'appropriation par les couches moyennes et supérieures de la société d'un genre d'origine orale et populaire. Les protagonistes de leur épisode infernal sont également très dissemblables : immortels, bodhisattvas compatissants ou saints moines ; empereurs, et impératrices ; eunuques criminels ou ministres félons ; mégères ou femmes fatales ; marchands débauchés ou lettrés sévères ; garnements malicieux ou démons rebelles, etc. Ils jouent au cours de leurs voyages des rôles qui vont de ceux de bodhisattvas libérateurs des âmes en peine aux justiciables promis aux pires tourments en passant par les simples visiteurs plus ou moins intimidés par le spectacle de la justice des enfers. Comme on peut s'y attendre de par la diversité même de ces textes et de leurs héros, le voyage aux enfers n'y a pas toujours la même fonction. Avant de revenir sur le rôle structurel des descentes aux enfers et nous interroger sur les divers niveaux de signification qu'elles peuvent avoir dans cette littérature narrative « profane », je voudrais tenter de préciser en quoi, grâce aux procédés esthétiques et rhétoriques propres à la littérature en langue vulgaire, le paysage de mort où le roman fait mouvoir ses personnages est original, et ressemble ou diffère de ce que les écrits didactiques et la peinture religieuse avaient déjà transmis.

Le diable dans les détails : l'apport du récit en langue vulgaire à l'imaginaire infernal.

Comment nous sont dépeints les enfers chinois ? Les sources non romanesques sont essentiellement de trois types : chronologiquement, ce sont dans les anecdotes médiévales que les récits de séjour aux enfers suivi d'un retour à la vie apparurent en premier⁴⁹. Les textes doctrinaux, qu'il s'agisse des canons bouddhiques⁵⁰ et taoïstes, ou,

岳全傳 (Kangxi-Qianlong, *Difu zhi*, roman satirique de la fin des Qing, ou encore *Laocan youji erbian*, dont les trois derniers chapitres sont un voyage aux enfers de Laocan.

⁴⁹ Campany, "Return from death narratives" *op. cit.*

⁵⁰ Teiser, *The scriptures of the Ten Kings*, *op. cit.*

plus tard, des « bons livres » de la religion populaire, mêlèrent descriptions des enfers et justification religieuse de leur existence. Parallèlement, dessins, peintures et sculptures, depuis la fin de la période médiévale, s'employèrent à apporter le renfort de l'image aux descriptions des anecdotiers ou des théologiens. En dépit de leurs dissemblances, ces sources lèvent le voile sur les mêmes régions du monde infernal, en étant nettement centrées autour des figures d'autorité que l'on y rencontre : rois, magistrats, sbires et greffiers sont dépeints avec force détail ; plus méticuleusement représentés encore sont les bourreaux et leur attirail, et bien sûr les victimes qui souffrent entre leurs mains : on comprend sans peine que la portée édifiante d'une descente aux enfers ne puisse se passer de l'effet de terreur induit chez le lecteur et le spectateur par la représentation des supplices auxquels sont promis les malheureux justiciables. Ces représentations se cristallisèrent, vers la fin de la dynastie des Tang, autour des textes doctrinaux et narratifs ou des images consacrés aux Dix rois des enfers (*shi wang* 十王), à leurs cours et leurs chambres de tortures : presque toutes les représentations graphiques qui en dérivèrent resteront invariablement centrées autour du roi-magistrat infernal, de ses greffiers et de ses bourreaux⁵¹.

Or, il demeure indéniablement des « blancs » entre ces éléments descriptifs : quel type d'espace s'étend entre les cours infernales ? Comment le parcourt-on ? Qui y rencontre-t-on, quels dialogues y prennent place ? Que ressentent les visiteurs du monde des enfers ?

C'est précisément le récit romanesque ou théâtral qui comble dans une certaine mesure les vides du discours didactique, en décrivant les paysages laissés en blanc par les images liturgiques. Le théâtre imprime du mouvement aux figures de diables, juges et justiciables que statues et peintures représentaient immobile. Comme le « Juge Lu » de la célèbre nouvelle en langue classique de Pu Songling, qui montre la statue d'un juge infernal prendre vie pour intervenir dans le récit, les hôtes de l'enfer s'animent via l'incarnation des comédiens. Le fantôme féminin, notamment, drapé dans d'amples vêtements blancs, couleur du deuil, montre dans un tourbillon de lumière comment le corps ténu d'une jeune femme est emporté sans merci par le vent glacé des enfers. Le roman fait plus encore : continuum narratif, il se doit de nous décrire bien des entredeux délaissés par une littérature didactique préoccupée d'aller à l'essentiel des

⁵¹ Stephen Teiser, « Picturing purgatory : illustrated versions of the Scripture of the Ten kings », in J.P. Drège, ed., *Images de Dunbuang : dessins et peintures des fonds Pelliot et Stein*, Paris: Ecole française d'Extrême-Orient, 1999; Lothar Ledderose, « the bureaucracy of hell », in idem, *Ten thousand things: module an mass production in Chinese art*. Princeton University Press, 2000.

interrogatoires et des tortures. Romans et pièces de théâtre ne font ainsi pas porter l'accent sur les mêmes lieux que la littérature didactique. Ainsi, le passage par la Cité des Malemorts (Wangsi cheng 枉死城) est spécialement important dans leurs récits car c'est là que se noue souvent le rapport avec la partie terrestre de l'intrigue : les visiteurs des enfers y rencontrent ceux dont ils ont causé le trépas, et qui leur réclament des comptes. Les récits s'accordent ainsi un certain éclectisme dans le choix des secteurs de l'enfer mis en valeur, ainsi qu'une assez grande liberté dans l'agencement des séquences de la catabase: les passages obligés des visites infernales, tel le franchissement de la rivière Nai 奈河, le cabaret de la mère Meng qui vous fait boire le breuvage d'oubli des vies antérieures, la montée à « L'Observatoire du pays natal » Wangxiang tai 望鄉台, etc., peuvent intervenir, suivant les cas, en des moments différents de la visite, et l'itinéraire infernal faire l'objet de variations.

Paysages d'enfer.

Mais c'est avant tout par leur art du détail que les romans vont dépasser la littérature didactique et même le théâtre. Dans leurs pages, les enfers prennent vie comme jamais : franchissement des passes montagneuses, arrêt dans des auberges, voyages pédestres ou aériens, discussions et apartés entre défunts ou avec le personnel des enfers... Le roman est aidé dans cette tâche par sa grande polyvalence, par son aspect composite. Les romans chinois du XVII^e siècle mêlaient en effet passages narratifs en prose vulgaire, dialogues, et poèmes en vers ou en prose. Ces derniers sont ceux qui portent le plus nettement une intéressante dimension picturale. Peut-être héritiers lointains des peintures montrées jadis par les conteurs, ils comportent notamment ce que les critiques modernes appellent avec pertinence *sufu* 俗賦, « *fu* [en langue] vulgaire », c'est-à-dire les pièces énumératives en prose parallèle souvent rimée, qui, introduites par la formule *dan jian* 但見 (« Mais voyez plutôt »), *zenmo jian* 怎麼見 (« comment cela se présentait-il ? »)⁵², sont un des lieux d'élections de la description romanesque des paysages, batailles, joutes érotiques, tempêtes, incendies ou portraits. Ils constituent logiquement un des outils rhétoriques de la peinture littéraire des panoramas infernaux.

⁵² Voir notamment Bi Shuchun 毕庶春, « Sufu shanbian chulun: cong « danjian », « zenmo jian » shuoqi » 俗賦嬗变刍论(下)--从"但见"、"怎见得"说起», *Shenyang shifan daxue xuebao (shehui kexue ban)* 沈阳师范大学学报(社会科学版), 2004-1 et 2004-2 ; et Ge Yonghai 葛永海, « Ming Qing baihua xiaoshuo zhong de sufu ji qi wenxue zhi yi yi 明清白话小说中的俗赋及其文学史意义 », *Zhongguo gudai xiaoshuo yanjiu*, 1 中国古代小说研究·第1辑 (2005), p. 66-75.

Certes, le paysage infernal n'était pas absent des autres arts descriptifs de l'Au-delà : dès les manuscrits illustrés de Dunhuang, les scènes de jugement des morts étaient entourées de lignes schématiques figurant des montagnes. Plus tard les peintures des Dix rois entoureront ces scènes de montagnes, nuées et murailles. Mais il ne s'agit là que des contours, du cadre de la scène judiciaire primordiale, qui demeure au centre de l'attention des artistes. Seuls les grands ensembles de peintures liturgiques dites *Shuilu hua* 水陸畫 (car liées à la célébration des grands rites de salut « des eaux et des terres » *shuilu zhai* 水陸齋) faisaient allusion au monde infernal en évoquant ses paysages plus que les tortures qui s'y déroulent : dans les sections qu'elles consacrent aux différents types de maemort (accidents, assassinats, exécutions, mort en voyage lointain), on peut voir, en arrière plan des scènes de trépas, s'éloigner dans un paysage envahi de brume les silhouettes de ceux qui pénètrent dans le monde des morts⁵³. Mais, perdues dans des ensembles de plusieurs dizaines d'images, ces scènes restent d'une grande discrétion. C'est donc au roman, aux XVI^e-XVII^e siècles, qu'il reviendra de donner des lieux traversés par les âmes en peine les plus saisissants acomptes. Ainsi, dans la séquence qui décrit la descente aux enfers de Ximen Qing au chapitre quatre de la « Suite de Fleurs en Fiole d'Or », le héros, qui vient de trépasser, chemine « au milieu de hautes montagnes et de crêtes escarpées, où des arbres étranges jettent leurs ombres lugubres ». Un long *sufu* descriptif évoque la tempête de sable qui lui gifle le visage, sa marche à la fois hésitante et rapide qui l'entraîne par delà les crêtes de montagnes enténébrées, la lumière rare, semblable « à celle de la lune d'avant l'aube par temps couvert », les nuées qui voilent et dévoilent tour à tour les silhouettes confuses des condamnés à l'enfer. On pourrait relever d'assez nombreuses occurrences de scènes similaires⁵⁴.

⁵³ Voir par exemple le rouleau 42 de gauche de la collection du Baoning si 寶寧寺 (Shanxi 山西), datant vraisemblablement des années 1450-1460 : au premier plan, une maison s'effondre, faisant plusieurs victimes ; au milieu du rouleau, des silhouettes s'éloignent dans la brume. À l'arrière plan, un sbire infernal garde un homme portant la cangue. Shanxi sheng bowuguan 山西省博物館, *Baoning si Mingdai shuilu hua* 寶寧寺明代水陸畫, Beijing, Wenwu, 1988, planche 145. Cette place que les *Shuilu hua* accordent à l'espace interlope entre vie et mort tient sans doute à ce qu'elles sont liées à un rite compassionnel, censé apporter soulagement et salut aux êtres, sans insister, comme les séries peintures des Dix rois des enfers, sur l'exemplaire punition des crimes.

⁵⁴ Pour des textes ayant fait l'objet d'une traduction française, on pourra se reporter au *sufu* décrivant Beiyin shan 被陰山 au chapitre 10 du *Xiyou ji* (p. 133 ; tome 1 p. 194-195 de la traduction d'André Lévy) ou celui décrivant le pont de la rivière Naihe 奈河橋 (p. 134-135 ; p. 197 de la traduction d'André Lévy).

Récits circonstanciés.

Si les passages descriptifs des romans restituent les paysages du monde des ténèbres avec grand luxe de détails, les passages plus proprement narratifs sont pareillement marqués par ce souci de donner épaisseur et chair aux hôtes des cours infernales. En effet, la confrontation de personnages bien individualisés au monde archétypal des enfers permet d'introduire un grain de vie dans la simple mécanique punitive de la littérature édifiante. Ainsi, la dernière étape du parcours, la cour du « Roi de la révolution de la roue » Zhuanlun wang 轉輪王, où se décident et sont mises en œuvres les réincarnations, gratifiantes ou punitives, est bien évidemment illustrée par les textes ou images didactiques : ces dernières se plaisent à montrer les portemanteaux où pendent les beaux de bêtes que l'on fera bientôt revêtir de force à ceux que leurs fautes rendent indignes de la qualité d'humains, ou les rayons de lumières guidant les âmes vers un des « six chemins » des nouvelles incarnation. Mais le roman apporte une dimension dynamique à lui-seul propre, en faisant littéralement vivre au lecteur, via le point de vue d'un personnage particulier, le moment de la transmigration. Ainsi, dans le roman « La venue de l'Ouest de l'Empereur Wu des Liang » (*Liang Wu di xilai yanyi* 梁武帝西來演), publié en 1673, l'infortunée impératrice Xi 暹, se voit incarnée dans un corps monstrueux :

« Les sbires, comme des éperviers fondant sur un moineau, se précipitèrent ensemble sur Dame Xi, la jetèrent à terre pour lui arracher ses vêtements et brandirent une peau où étaient accrochées des écailles mais aussi des pattes, semblant celle d'un serpent sans être serpent, évoquant la robe du dragon sans lui être identique.

Ils l'enfilèrent sur le corps de dame Xi en commençant par la tête et en la faisant descendre jusqu'à ses pieds. Ils se mirent alors à la rouler d'un côté tout en la poussant de l'autre, la pétrissant comme de la farine en s'interrompant de temps à autres, jusqu'à ce que dame Xi ait été changée en un grand boa de mille pieds de long, au corps, aussi large qu'un panier, tout couvert d'écailles, à la tête coiffée de cornes et à la bouche garnie de crocs effrayants ! Alors les sbires infernaux glissèrent entre ses écailles de nombreux petits insectes : se voyant ainsi malmenée, l'impératrice, folle de honte et de colère, s'évanouit et cessa de respirer. Revenant à elle, elle ouvrit les yeux pour découvrir que son corps était désormais celui d'un grand serpent, aussi hideux qu'effrayant. Comme elle avait par bonheur évité auparavant de boire le bol contenant le breuvage d'oubli, elle gardait conscience et parole humaines et s'exclama : « Comment avez-vous pu faire de moi, Impératrice aux cent charmes et mille grâces, cette bête hideuse !! Comment oserais-je paraître désormais en public ! » Elle se mit à sauter et à se retourner en tous sens, roulant d'un bout à l'autre de la pièce, si bien que les petits insectes nichés entre ses écailles se mirent à la mordre tous ensemble, lui causant une insupportable douleur ; à même le sol, elle se mit à sangloter⁵⁵. »

⁵⁵ *Liang wudi xilai yanyi* 梁武帝西來演義, Shenyang : Chunfeng wenyi chubanshe, 1987, chapitre 29, p. 358-359.

Questions et explications.

Aux côtés des séquences narratives et des tableaux poétiques, les catabases romanesques contiennent un nombre non négligeable de dialogues et discussions. Là encore, se manifeste un souci d'exploration minutieuse où le roman renchérit sur le discours didactique, le prenant parfois à contrepied, notamment en tentant de lever quelques unes des contradictions de la théologie infernale, ou de formuler hypothèses ou explications volontiers surprenantes, voire impertinentes. En Chine comme en d'autres contrées, l'autre monde ne formait guère un système clos ou cohérent. Les contradictions concernant le devenir des défunts abondent, et, comme l'a bien montré Jacques Le Goff dans sa *Naissance du purgatoire*, les questions posées par les laïcs aux clercs sur les inconsistances de la doctrine finirent par jouer un rôle d'incitation à l'invention de nouveaux dogmes.

Les séquences infernales des romans chinois ouvrent de semblables interrogations. Ainsi, au chapitre 12 de *l'Incantation des jujubes*, l'immortel taoïste Sa Shoujian a la surprise de découvrir au cœur des enfers de véritables « coins de paradis » où demeurent les âmes vertueuses. Comme il s'étonne que ces hommes de bien n'aient pas été promptement réincarnés, on lui explique qu'ils ne passent aux enfers que les époques où la Chine est dominée par un tyran, en attendant que le retour d'un empereur éclairé leur permette de renaître pour le servir.⁵⁶ Un roman de la fin de la dynastie Ming, « Rêve du *yin* et du *yang* pour mettre en garde le monde » (*Jingshi yinyang meng*), « consacre dix chapitres à décrire la punition de la figure haïe de l'eunuque Wei Zhongxian 魏忠賢 (1568-1627) aux mains de la justice infernale. On y décrit la descente aux enfers d'un prêtre taoïste. Il y est témoin du jugement et de la bastonnade de Wei, infligés par les lettrés qu'il a fait périr, puis assiste à la réincarnation punitive des méchants et finalement visite un paradis où résident de grands génies du temps passé, de Li Bai à Tu Long en passant par Su Dongpo. On ne s'étonnera guère de rencontrer dans les « romans de lettrés » de la fin des Ming ou du début des Qing de tels séjours paradisiaques, dévolus aux mandarins illustres ou martyrs, nichés au cœur du monde bureaucratique des enfers : de tels paradis n'étaient-ils pas susceptibles de parler davantage à l'imagination des lettrés-fonctionnaires que les lointains séjours des bienheureux du bouddhisme ou du taoïsme ?

⁵⁶ Deng Zhimo 鄧志謨 « Zhou zao ji 咒棗記 », chapitre 12, in Hou Zhongyi 侯忠义, ed, *Mingdai xiaoshuo jikan* 明代小说辑刊, série 1 vol. 4, Chengdu, Ba Shu shushe, 1993, p. 662-663.

La question des allées et venues cycliques dans et hors des enfers peut donner lieu à des inventions encore plus surprenantes, telle celle qui concerne le roi de la Cité des Malemorts dans le roman des années 1620 *Chan zhen yishi* 禪真逸史 : le jeune héros, mort par accident, vient d'arriver aux enfers, lorsqu'un roi démon surgi de la Cité cherche à s'emparer de lui. Le jeune mort est sauvé in extremis par l'intervention de son père décédé, devenu magistrat infernal, qui lui explique que le démon entendait faire de lui son remplaçant :

« Tous les officiers des différents bureaux des palais souterrains, lorsqu'ils ont fini de purger leur temps infernal, se réincarnent dans le monde des vivants comme fonctionnaires vertueux. Il n'y a que ce roi démon à ne pouvoir que très rarement se réincarner. Il faut plusieurs centaines d'années pour que, une âme de grande vertu arrivant à la cité des Malemorts et prenant sa place, ce démon puisse retourner dans le monde des vivants : il y devient alors un ministre qui trompe son monarque, opprime le peuple et parasite l'empire : Bo Pi 伯嚭 du royaume de Wu, Shangyang 商鞅 de la dynastie Qin, Dong Zhuo 董卓 des Han furent tous de ses incarnations, venues infliger au peuple les pires tourments »⁵⁷.

En d'autres termes, l'arrivée d'un homme de haute vertu ayant péri de malemort permet à la figure quasi satanique du roi démon d'aller semer dans le monde la graine de désordre nécessaire aux catastrophiques fins de dynasties....

En effet, si les romanciers se plaisent à imaginer des régions paradisiaques dans les palais souterrains, le thème du destin des méchants revient encore plus fréquemment sous leur pinceau. C'est là l'occasion de ressasser une nouvelle fois le noir panthéon des méchants de l'histoire de Chine. Celui-ci compte des « vedettes » incontestées, comme le ministre des Song 宋 Qin Hui 秦檜 (1090-1155), dont la punition semble ne jamais lasser l'imagination des écrivains, et la figure honnie de Wei Zhongxian fera l'objet, on l'a vu, d'un voyage aux enfers à lui seul consacré. Mais les malfaiteurs d'un passé plus lointain ne sont pas oubliés, car les enfers, s'ils peuvent être spécialisés par catégorie de fautes, peuvent aussi l'être par tranches chronologiques : le moine Ji-le-Fou qui, visitant les enfers dans un roman des années 1660, *Qu toutuo zhuan*, se voit montrer un lieu où sont gardés prisonniers les mauvais ministres et officiers de la dynastie des Tang. Son guide lui explique « qu'il existe un enfer pour chaque époque. Ce n'est que parce que les Tang sont la dynastie la plus proche de notre temps que je vous l'ai montré »⁵⁸.

⁵⁷ *Chan zhen yishi*, chap. 20, Haerbin : Heilongjiang renmin chubanshe, 1986, p. 299.

⁵⁸ *Qu toutuo zhuan*, chapitre 21, Beijing, Renmin wenzue, 1999, p. 229.

Les auteurs des romans se laissent ainsi aller, via leur scènes catabatiques, à exprimer parfois le scepticisme ou les détestations propres à la classe lettrée. Ainsi, l'auteur de *Qu toutuo zhuàn* voue le 18^e enfer aux « Hommes de la voie [ou] maîtres de jeunes, végétariens des religions hérétiques » (*xiejiao chisu de zhaigong daoren* 邪教吃素的齋公道人)⁵⁹ ; il signale même la création récente d'un 18^e enfer, dédié à un tout nouveau genre de faute, dont il n'expose pas la nature : le roman ayant été écrit dans les premières décennies de la dynastie des Qing, on pourrait imaginer une allusion soigneusement voilée aux ralliés à l'ordre nouveau...

Dans « La Calebasse de vinaigre » *Cu hulu* 醋葫蘆, un visiteur des enfers a l'occasion d'interroger le bodhisattva Dizang 地藏 en personne : c'est l'occasion pour l'auteur d'exprimer, via les questions du visiteur, son scepticisme à l'égard de croyances ou rites populaires liées au culte des morts : le visiteur demande pour commencer s'il est bien vrai que le moine Mulian, pour avoir ouvert les geôles des enfers, a dû se réincarner en la personne de Huang Chao 黃巢 (+ 884), meneur d'une révolte qui ensanglanta la dynastie des Tang, mais dont le but réel aurait été de récupérer par le massacre les âmes démoniaques imprudemment relâchées dans le monde ? Est-il aussi exact que le Bodhisattva Dizang garde les yeux toujours parfaitement clos, mais ouvre un œil lorsque le septième mois lunaire est un « da yue » 大月⁶⁰, permettant ainsi le sauvetage de quelques âmes en peine ? Est-il exact que les âmes sont autorisées à revenir dans le monde entre le 13 et le 17 du même septième mois lunaire ? Est-il possible aussi que certaines personnes possèdent, comme elles le prétendent, la surnaturelle sagesse des magistrats infernaux, monnayant leurs prophéties et leur entremise ? Il s'étonne enfin de ce que les représentations des cours infernales soient peuplées de statues telles que celles de « Visage de cheval » ou « Tête de buffle », ou de Wuchang « haut de deux toises et vêtu en grand deuil », alors que les sbires et juges infernaux qu'il a rencontré dans les vrais enfers ne se distinguent en rien de leurs contreparties humaines... Dizang lui confirme qu'il ne s'agit là que de rumeurs et erreurs d'interprétation⁶¹...

Par ses tableaux poétiques, à travers la subjectivité de ses personnages, par les dialogues et discours sur l'enfer qu'il recèle, le roman en langue vulgaire offre donc une richesse de détails qu'on ne retrouve nulle part ailleurs. Mais il présente une autre différence

⁵⁹ *Qu toutuo zhuàn* chapitre 21, *op. cit.*, p. 230.

⁶⁰ Les « grands mois » étaient les lunaïsons de trente jour, par opposition aux lunes de 29 jours seulement.

⁶¹ *Cu Hulu*, chapitre 12, Tianjin, Baihua wenyi, 1992, p. 168-170.

d'importance avec la littérature didactique : lorsqu'ils apparaissent dans l'espace d'un roman à épisodes, les enfers perdent leur autonomie de monde clos, le voyage aux enfers se voyant alors inscrit dans un ample continuum narratif. Aux côtés de toutes les interprétations et éclaircissements apportés au moment du voyage catabatique lui-même, les enfers se voient aussi investis du sens qu'ils prennent par rapport à l'ensemble du récit. A cet égard, les romans « à scène infernale » sont de deux sortes : les uns, peut-être les moins éloignés de la littérature didactique, présentent l'enfer comme le terme logique de leur narration. Les autres le traitent comme une péripétie. Nous allons voir, en analysant maintenant ces deux types de récits, que les uns comme les autres sont riches d'information sur le statut des terres infernales dans l'imaginaire chinois.

Le rôle structurel des catabases romanesques.

Une ligne de partage peut donc être tracée entre les textes où la descente aux enfers est une **péripétie** et ceux où elle joue un **rôle fondamental dans le récit** : dans ces derniers, le voyage aux enfers est le terme, sinon le but, du voyage, ou au contraire son point de départ. Dans « le Récit des Mers d'Occident de l'Eunuque aux Trois Joyaux » *Sanbao taijian xiyang ji*, les enfers marquent la fin du voyage océanique de l'amiral des Ming Zheng He : les enfers sont en quelque sorte la dernière terre étrangère visitée par ses équipages et permettent d'amener la conclusion de son périple ; dans « l'Incantation des jujubes » *Zhouzao ji*, l'immortel Sa Shoujian et son inquiétant compagnon Wang le Mauvais (Wang E 王惡) ne peuvent mettre un terme à leur parcours terrestre sans avoir affronté l'ultime épreuve de la rencontre avec les âmes en peine dont ils ont causé, volontairement ou involontairement, le trépas pendant la première partie de l'ouvrage : leur voyage aux enfers leur en offrira l'occasion, et leur permettra de prendre à la fin du récit leur juste place dans le panthéon taoïste.

Dans « la Pérégrination vers l'Ouest » (*Xiyou ji*), le voyage aux enfers de Taizong intervient à l'opposé au début du récit : mais il est le « déclic », le *ji* 機, qui met en branle le pèlerinage des bonzes : sans la descente aux enfers de Taizong, pas de vœu solennel impérial de délivrer les âmes en peine par un rachat rituel, et donc, *in fine*, point de pèlerinage – puisque le bodhisattva Guanyin en personne ordonnera que la cérémonie commandée à Sanzang soit suivie du départ du moine pour l'Occident. Le périple dans son entier, avec sa traversée de pays tous plus démoniaques les uns que les

autres, ne pourrait-il d'ailleurs être dans une certaine mesure vu comme un voyage dans les contrées infernales⁶²? Le *Sanbao taijian xiyang ji*, en pastichant le modèle narratif du *Xiyou ji*, jette une lumière tout à fait intéressante sur son modèle en accordant au monde des ténèbres la place paradigmatiquement occupée par le paradis dans le *Xiyou ji* : dans les deux cas, il s'agit de voyages vers un au-delà où se brouillent les frontières entre régions infernales et paradisiaques.

La comparaison de ces odyssées romanesques avec la représentation des grandes pérégrinations du théâtre religieux ne fait que confirmer la parenté profonde que semble entretenir toute expédition imaginaire lointaine avec un voyage vers le(s) pays des morts. Ainsi, au théâtre, le périple de Mulian vers les enfers décalque en partie celui de Xuanzang vers le paradis : dès la version du « Mulian » de Zheng Zhizhen au XVI^e siècle, le voyage infernal du disciple de Bouddha se voit complété par un voyage vers le paradis qui ne pourra s'accomplir, comme le pèlerinage de Xuanzang, sans l'aide d'un compagnon simiesque dépêché par Guanyin. Mais même lorsque le voyageur ne fait que se diriger vers les frontières du monde chinois, l'ombre du pays des morts s'étend sur son périple : l'au-delà de la frontière, c'est déjà l'Au-delà tout court. Ainsi, le voyage de la belle Meng Jiang nü 孟姜女 vers la Grande Muraille où son malheureux époux a été conscrit, multiplie les références au monde des morts : l'itinéraire de Meng Jiang nü, portant un ballot contenant des *hanyi* 寒衣 (terme qui signifie « vêtement de froid », « vêtement d'hiver », mais aussi « vêtement de deuil », « vêtement pour les morts ») à la recherche d'un mari qu'elle ne sait déjà trépassé, a, tout comme un voyage aux enfers, pour but un lieu de souffrance situé aux confins du monde normal – où les pierres de la Grande Muraille semblent le reflet de celles des forteresses infernales. Indice supplémentaire de sa parenté avec les catabases scéniques, le périple de l'épouse fidèle joue, lorsqu'il est représenté dans le théâtre exorciste, un rôle tout à fait analogue à celui du périple de Mulian – ou de Xuanzang. Sa représentation est celle d'un *yinxi* 陰戲, « pièce yin », ces pièces dites « rouges au deux bout » (*liangtou hong* 兩頭紅) car elles se jouent entre le crépuscule et l'aube, avec les précautions rituelles appropriées pour qui veut s'approcher du territoire des démons et des morts. Son statut dans le théâtre rituel

⁶² On ne peut qu'être frappé en lisant un des ancêtres, composé vers le XII^e siècle, du récit du *Xiyou ji*, le *Da Tang sanzang qujing shibua* Plus « ramassé » et moins polyphonique que le roman-fleuve du XVI^e siècle, ce texte place le voyage dans un décor regorgeant de connotations funèbres, avec par exemple son évocation du pays de Guizimu, peuplé de fantômes d'enfants, ou celle des terres stériles et sèches du Pays des femmes.

le place sans ambiguïté aux côtés des grandes pérégrinations vers l'au-delà. Comme l'écrivait fort judicieusement le grand spécialiste du *Xiyou ji* Glen Dudbridge,

To see the *Xiyou ji* as primarily an enactment of a progress toward paradise is an idea most evocative for all those of us who have done field study of religious life (...) The Tang monk thus walks in the procession as a priest with exorcistic and sacramental functions closely bound with mortuary and Salvationist ritual. (...) When we think of the *Journey to the West* in this context, we find it takes on three levels of meaning: it is a journey to India; it is also a journey to paradise; it is, more literally, a journey to the grave, or a journey round the formal bonds of a ritual territory⁶³.

Nombre de cycles romanesques ou théâtraux s'inscrivent ainsi dans le temps liturgique des cérémonies destinées aux âmes en peine et nombreux sont les textes narrant un périple qui incluent la description d'une cérémonie de « passage » (*chao du* 超度, *pudu* 普度) des âmes errantes telles celles que l'on accomplit à l'issue des rites célébrés à l'intention des âmes en peine des enfers⁶⁴. D'autres scènes infernales, généralement plus brèves, reflètent des rituels, thérapeutiques ou exorcistes, plus individualisés : ainsi les descentes aux enfers tapageuses ou insolentes, telle celle de Sun Wukong au chapitre 3 du *Xiyou ji* ou celle de Huaguang aux chapitres finaux (chapitres 14 et 16) de « La Pérégrination vers le sud » : le héros force les portes des enfers, y fait grand grabuge, voire terrorise juges et sbires démoniaques. Ces scènes dont le héros, un puissant magicien, se substitue aux bonzes compatissants de la trempe d'un Mulian ne devraient-elles être comprises comme le reflet romanesque de rites thérapeutiques taoïstes tel celui de « l'attaque des enfers », au cours duquel le prêtre, en une randonnée magique, force la porte du monde des ténèbres pour en extraire de force l'âme de son « client » malade ou mourant⁶⁵ ? Dans les versions romanesques, le héros sauve de même ses proches ou affidés : Sun Wukong rayera à jamais des registres infernaux les noms des macaques qui composent le peuple de ses sujets, tandis que Huaguang interrompt la – juste – punition de son ogresse de mère, tout comme le *daoshi* sauve individuellement le récipiendaire de son rituel sans considération de mérite moral ni de salut collectif.

⁶³ « The Xiyou ji journey and the fruits of the last ten years », in Dudbridge, *Books tales and vernacular cultures*, Leiden, Brill, 2005, p.271-272.

⁶⁴ On peut citer notamment le *Zhouzuo ji*, le *Dongdu ji*, *Liang Wudi yanyi*, *Xiyang ji*. Dans d'autres ouvrages, le rituel final est celui de la canonisation collective de divinités exorcistes Mark Meulenbeld, dans sa thèse sur les divinités du tonnerre dans la religion et la littérature Ming, a noté la fréquence des scènes finales de canonisations de divinités exorcistes. Voir Mark Meulenbeld, *Civilised demons : Ming thunder gods from ritual to literature*, Ph.D, Princeton University, 2007.

⁶⁵ On trouvera une description et une traduction partielle de ce rituel par John Lagerwey, « The Attack on hell », dans idem, *Taoist ritual*, New York, Macmillan, 1987 p. 216-237.

La péripétie infernale

Le second type de voyage aux enfers est celui où la catabase n'est qu'une **péripétie**: le héros fait un simple rêve (le plus souvent) ou, moins fréquemment, meurt physiquement pour, soit réintégrer son ancien corps, soit se voir doter d'un corps d'emprunt ou autoriser une réincarnation. Dans le premier cas, les archives omniscientes des enfers, ouvertes le temps d'un rêve, éclairent le protagoniste sur les raisons de sa venue au monde et sur la durée et la qualité du temps qu'il lui reste à vivre : c'est ainsi que, dans un roman de 1668, le saint bonze Ji-le-fou voit sa stature quelque peu réduite: conduit en rêve aux enfers, il réalisera qu'il n'est lui-même qu'un « client » potentiel des cours infernales. Son dossier karmique y est conservé et sera consulté sans façons. Il y apprend que la marque la plus frappante de sa sainte excentricité et de sa liberté à l'égard des règles monastiques – sa consommation immodérée de vin et de viande – est en fait strictement conditionnée par la causalité et correspond au très banal remboursement d'une dette contractée dans une existence précédente⁶⁶. Sa sainteté comme son ivrognerie perdent de leur dimension potentiellement mystique pour devenir paiement de dettes karmiques : il y gagnera, à son réveil, en sagesse, fadeur, et classique sainteté.

Lorsque le héros meurt effectivement pour renaître – qu'il soit proprement réincarné ou élargi avant la fin normale de la procédure infernale – la catabase est tout à la fois carrefour, point charnière, ordalie, épreuve, vision, passage devant le miroir omniscient des enfers. C'est un rebond dans l'action d'un texte, un passage grotesque devant un miroir déformant qui informe tout en dénonçant, et régénérant au passage. Le rôle structurant de la descente aux enfers rappelle alors celui qui a été décrit pour le domaine occidental. Pour citer deux auteurs qui, s'étant intéressés au thème dans ses avatars les plus récents, ont tenté d'en caractériser les constantes, Erling Holtmark écrit :

« From the time of Odysseus' descent in the *Odyssey*, katabasis seems inevitably to entail at some level a search for identity. The journey is in some central, irreducible way, a journey of self discovery, a quest for a lost self⁶⁷.

Rachel Falconer va jusqu'à écrire: "Western culture is saturated with the idea of a self being forged out of an infernal journey"⁶⁸. Les voyages qui prennent place au cœur de

⁶⁶ Voir *Qu toutuo zhuan*, chapitres 1 à 4. Voir ma traduction de cet épisode dans ma thèse de doctorat, Le roman du maître de Dhyana, p. 294-302.

⁶⁷ "The Katabasis theme in modern cinema", (*op. cit.*, voir note 39), p. 26.

l'action d'un des romans Ming ou Qing ont en effet un statut assez proche de celui de la descente d'Enée au livre six de l'Enéide : une mort régénérante qui redéfinit le héros. La catabase est en ce cas en effet, plus volontiers que dans l'odyssée vers le(s) autre(s) monde(s), le lieu d'une aventure individuelle propre à redéfinir l'identité d'un protagoniste du récit. Deux exemples, qui mettent en scène deux héros et deux types de récit profondément différents, pourront nous éclairer à ce sujet. L'un n'est autre que le roman hagiographique sur Guanyin de Zhu Dingchen, *Nanhai guanyin quanzhuan*, l'autre le roman d'aventures magico-martiales de Fang Ruhao, *Chan zhen yishi*. Le héros du premier est Miaoshan, pieuse jeune princesse, avatar du bodhisattva Guanyin, tandis que celui de la seconde est Achou 阿醜 (« Mocheton »), un malicieux garnement, gueux et orphelin. Mais en dépit de ces dissemblances, les épisodes jouent un rôle narratif extrêmement similaire : situés vers le milieu du récit (chapitres 13 et 14 d'un roman qui en compte 35 dans *Nanhai Guanyin quanzhuan* ; chapitre 20 d'un roman qui en compte 40 pour *Chan zhen yishi*), ils commencent par faire mourir effectivement le protagoniste (Miaoshan est étranglée par le bourreau sur ordre du roi son père ; Achou se tue accidentellement en tombant d'un arbre qu'il a escaladé pour échapper à un tigre⁶⁹). L'un et l'autre y découvrent leur identité véritable : Miaoshan s'identifie désormais avec le Bodhisattva Guanyin, et, sauvant d'abord les âmes souffrant dans les enfers, retourne sur terre y exercer sa compassion comme sa piété filiale⁷⁰. De façon moins altruiste, Achou découvre aux enfers qu'il est en fait le fils de feu Du Chengzhi, sauveur du saint bonze qui a recueilli l'orphelin qu'il est devenu, sans savoir qu'il secourait ainsi le fils de son bienfaiteur. Réintégrant et ranimant son corps, il retourne au monde muni d'un statut et d'un nom – et devient pendant les 20 chapitres suivants, sous le nom de Du Fuwei, le personnage principal héros du roman, menant victorieusement exorcismes et batailles.

Qu'une scène infernale intervienne au début d'un roman ne signifie pas qu'elle ne puisse jouer ce rôle d'articulation médiane du récit et de régénération des protagonistes : elle constituera alors le point d'articulation avec un récit antérieur dont la connaissance est présumée chez le lecteur. Ainsi Ding Yaokang, continuateur à la fin du XVII^e

⁶⁸ *Hell in contemporary literature: western descent narrative since 1945*, (op. cit. voir note 39), p. 4.

⁶⁹ La présence d'un tigre peut être constatée dans les deux épisodes : le corps de Guanyin sera emporté par un tigre dépêché par les dieux, et c'est la rencontre du tigre qui entraîne indirectement la mort de Achou : est-ce une simple coïncidence, ou retrouve-t-on ailleurs la figure du tigre comme animal psychopompe ou, plus simplement, gardien animal des portes de l'enfer ? Seule la recherche ultérieure pourra éventuellement le démontrer.

⁷⁰ Sur le rôle de l'épisode infernal dans la légende de Miaoshan, on se reportera aux pertinentes analyses de Glen Dudbridge, *The legend of Miaoshan*, 2^e édition, Oxford University press, 2004, p. 111-117.

siècle du chef d'œuvre du XVI^e siècle le *Jin Ping Mei*, commence son œuvre aux enfers : c'est de là que les protagonistes morts au cours du roman qu'il prend pour modèle se voient gratifiés de nouvelles identités et de destins rédempteurs. Par rapport aux temps additionnés des deux œuvres, l'épisode a bien le statut de pivot, de milieu : Pan Jinlian, la femme fatale débauchée par excellence, y est envoyée vers une nouvelle existence qui sera aussi chemin de rédemption, lui faisant en quelque sorte parcourir à l'envers sa première existence, de débauches initiales jusqu'au salut bouddhique final en passant par une déssexualisation progressive.

Lorsqu'advient une péripétie infernale dans un roman en langue vulgaire de longue haleine, il est fréquent qu'il ne s'agisse pas d'un épisode isolé mais que la descente aux enfers soit effectuée deux fois, le plus souvent par deux personnages différents. C'est là un procédé rhétorique éprouvé du *tongsu xiaoshuo* de longue haleine que la critique romanesque ancienne a baptisé du terme de *fan* 犯 (litt. « l'offense », à comprendre comme l'offense faite aux règles proscrivant normalement la répétition) ; en distinguant parfois, comme le fait Jin Shengtan, « répétition pleine » – offense caractérisée, (*zhengfan* 正犯) ou « répétition partielle » – offense légère (*lüefan* 略犯)⁷¹. Lorsqu'il s'agit de descente aux enfers, les romanciers jouent pleinement de ces possibilités de similitude et de contraste, en faisant généralement suivre une première brève descente par un périple infernal plus long : ainsi dans le *Xiyou ji*, la catabase picaresque et insolente de Sun Wukong (chapitre 3) précède et annonce la moins glorieuse mésaventure infernale de l'Empereur (chapitre 10 et 11). Mais dans les deux cas un jeu d'écriture – rageuse rature dans un cas, falsification discrète dans l'autre – sauvera le héros descendu chez les morts et permettra son retour ; l'une se situe au début de la brève odyssee du roi des singes, l'autre marque le point de départ du pèlerinage du moine Tang. Dans *Chan zhen jishi*, l'aventure infernale de Achou / Du Fuwei au chapitre 20 est précédée (fin chapitre 12 début chapitre 13) par un bref rêve infernal fait par un personnage qui n'est pas sans ressemblance avec le futur héros de la seconde partie du livre : il répond au sobriquet de Abao, et est, comme Achou, jeune, gueux, et sans scrupule. Mais il est précisément aussi celui qui a dénoncé le père de Du Fuwei, et causé ainsi son trépas. Son forfait à peine accompli, le misérable descend en rêve au fond des eaux où un terrible magistrat divin le fait comparaître devant sa cour, lui délivrant une mise en garde sibylline : il ne la

⁷¹ Voir à ce sujet David Rolston, *Traditional Chinese fiction*, Stanford University press, 1997, p. 211 et 251-252 ; Jacques Dars, *Au bord de l'eau*, Gallimard, 1978, p. cxxviii.

comprend pas, et, peu après, court à sa perte⁷². Alors que la mort réelle de Achou permettra une renaissance et un accroissement des forces vitales du héros, le cauchemard catabatique de Abao annonce un bien réel trépas.

Un roman particulièrement remarquable en ce qui concerne par son agencement des épisodes infernaux est « La Calebasse de vinaigre » : ce roman ne comporte pas moins de trois scènes infernales : la première (chapitres 12-13) met en scène un visiteur compatissant aux souffrances du monde des morts : il s'agit de la « fille de pierre » (*shinü* 石女, femme au vagin impénétrable) que madame Du, la malicieuse et stérile mégère héroïne du roman, a eu la cruauté de donner à son mari en guise de descendance. Lorsqu'elle meurt, l'ancienne *shinü*, être de haute vertu⁷³, descendue aux enfers, se fait l'avocate de l'épouse principale, qui l'a toujours bien traitée, et obtient que, en dépit de ses fautes, lui soit accordé une descendance qu'elle assume elle-même en envoyant une partie de ses âmes devenir le fils de la mégère : elle a ainsi préparé le salut de cette dernière, qui, lorsqu'elle sera à son tour entraînée devant les cours des Dix rois (chapitre 16-17), pourra, grâce à sa fertilité retrouvée et après s'être dûment amendée à l'issue de terribles peines purgatoires, revenir à la vie et reprendre place dans l'harmonie patriarcale confucéenne : une scène d'enfer finale (chapitre 20) sanctionnera ce retour à la vertu.

Ce roman dont les héroïnes catabatiques sont toutes des femmes pose la question des traits spécifiques aux descentes féminines aux enfers : frappé par leur statut particulier, je décidai de consacrer le séminaire de l'année 2008-2009 à ce thème que j'avais déjà pu rencontrer en préparant les cours sur le théâtre.

Femmes et enfers

Il semble y avoir certaines affinités entre femmes et enfers, du moins dans la sphère de la littérature en langue vulgaire. Théâtre comme roman affectionnent les catabases

⁷² *Chan zhen yishi*, chapitres 12-13, Heilongjiang renmin chubanshe, 1986, p. 177-179.

⁷³ Découvrant elle aussi aux enfers son identité réelle, elle apprend n'être autre que le vénérable Bosina, disciple du Bouddha envoyé en ce monde sous forme de *shinü* pour côtoyer les passions sans en subir la souillure...

féminines, mais c'est historiquement le premier qui les mit sur le devant de la scène. Une des deux plus anciennes et importantes histoires de descente aux enfers, celle de Mulian, appartient en effet avant tout à la sphère dramatique. Et si le héros salvateur y est le jeune bonze disciple du Bouddha, sa mère Madame Liu, la pécheresse justement punie par d'atroces tourments infernaux et qu'il faut tirer de sa prison, est le motif premier du voyage. Sa propre descente, celle d'un fantôme accablé de remords et frappé de terreur, occupe dans toutes les versions une place de choix. Car la première héroïne catabatique chinoise, est en effet éminemment coupable : qu'elles lui prêtent les péchés les plus véniels ou les fautes les plus noires, les diverses versions ne se départissent jamais d'une constante : sa culpabilité, liée en quelque sorte à sa nature même de femme. Mais, alors que le thème de la culpabilité féminine continuera d'être illustré par le roman, la littérature théâtrale, vers la fin des Ming, prit des distances de plus en plus nettes avec le terreau rituel sur lequel s'est développé le cycle de Mulian. Cet infléchissement très net devait entraîner la diminution de la part des coupables clientes des enfers. On vit en revanche se multiplier les personnages de victimes innocentes ou d'amoureuses dont la passion allait s'avérer, devant les juridictions infernales, plus forte que la loi ordinaire de la vie et de la mort. Les héroïnes de ces descentes aux enfers là ne sont pas tant des femmes coupables, par nature ou par excès (de jalousie *du* 妒, d'excès de luxure *yin* 淫), comme celles que dépeint volontiers le roman, que des victimes : elles ont souvent - pas toujours - péri d'un assassinat dont elles ne portent pas l'essentiel de la responsabilité morale. Dans presque tous les cas, la force motrice de leur descente aux enfers est la passion, *qing* 情. Celle-ci, devenue dans certains milieux littéraires lettrés de la fin des Ming une valeur supérieure, signe de l'authenticité et de la droiture, donnera naissance à bien des figures d'héroïnes fortes, raffinées, et audacieuses. La passion qui les anime, s'avérant plus forte que la mort, fera volontiers d'elle, au minimum, d'héroïques revenantes, mais permettra parfois leur triomphe par le retour pur et simple à la vie, comme dans le canonique « Pavillon aux pivoines » (*Mudan ting* 牡丹亭).

Comment comprendre cette relative divergence entre roman et théâtre à la fin des Ming ? Faudrait-il en conclure que nous avons affaire d'un côté à une littérature violemment misogyne, celle d'un roman « populaire », issu du milieu des conteurs, prompt à railler les débauchées et les mégères, et, de l'autre, une littérature théâtrale raffinée qui serait féministe avant la lettre ? Certes, en marquant sa prédilection pour ce type d'héroïnes, le théâtre lettré, nourri de poésie classique, reprenait bien en partie à

son compte une tradition poétique qui exaltait volontiers les voix féminines souffrantes, ne serait ce que par une sorte de ventriloquie – la plainte de la femme déguisant et amplifiant la souffrance du mandarin négligé ou du ministre déchu qui emprunte sa voix. Mais on ne doit pas négliger le fait que romans en langue vulgaire et pièces *chuanqi* 傳奇 sortaient bien souvent des mêmes mains. La différence de traitement des personnages féminins dans les versions romanesques ou théâtrales des descentes infernales doit sans doute être comprise comme une différence générique, comme l’emploi de conventions littéraires et esthétiques différentes, plus que comme le signe d’une position éthique ou idéologique divergeant chez leurs auteurs. De fait, les amoureuses revenues des enfers que le « théâtre du *qing* », à la fin des Ming, se plaira à mettre en scène, n’arrivent historiquement que dans un second temps, comme pour transcender un état de culpabilité fondamentale intimement lié à la condition féminine. Quoi qu’il en soit, le roman en langue vulgaire témoigne avec constance du rapport particulier qu’entretiennent les femmes avec plusieurs des composantes de la thématique infernale : souffrance, culpabilité, et, au-delà, via le jeu des correspondances, l’appartenance commune au ténébreux paradigme du *yin*. Au chapitre six de *Chan zhen yishi* l’entremetteuse et intrigante Zhang « Bouche de miel » tient à la belle Li Saiyu un discours révélateur à ce sujet. Si les hommes peuvent se permettre de ne pas visiter les temples bouddhiques, explique-t-elle, les femmes n’ont pas ce choix. : non seulement leur vocation maternelle les condamne aux souffrances de l’enfantement, mais elle les voue également à l’enfer de la cuve de sang en raison de la pollution liées à la mise au monde des enfants :

« Ce jour-là, nos dix-mille péchés nous colleront au corps, et notre âme sera jugée coupable, car il est terrible, le vieux roi Yama ! A peine compulsé le registre des fautes, voilà qu’il appelle Face de cheval et Tête de buffle et plouf, on est plongées dans la cuve de sang, et pas question d’en sortir ne serait-ce que la tête ! Aigles et serpents nous piquent de leurs crochets et de leurs becs, et les dogues d’enfer nous déchirent de leurs dents : à ce moment là, pas de maris ou d’enfants pour prendre notre place, rien que malheurs et souffrances ! »⁷⁴

Seuls les services religieux commandés aux moines sont susceptibles d’éviter aux femmes ce terrible sort. Les intentions de Bouche-de-miel sont ici rien moins que pieuses, puisqu’elle a pour but d’entraîner la belle Li Saiyu à des dévotions dont elle compte bien qu’elles l’amèneront finalement dans le lit de l’abbé débauché pour le compte de qui elle agit. Mais son raisonnement n’en constitue pas moins un saisissant abrégé d’une vision pessimiste de la condition féminine fort répandue à l’époque de

⁷⁴ *Chan zhen yishi*, chap. 6, Haerbin, Heilongjiang renmin chubanshe, 1986, p. 80-81.

l'écriture de ce roman: les impuretés dont les femmes, sont, en raison de la menstruation et de l'accouchement, coupables à leur corps défendant, en font en quelque sorte les clientes par excellence de la justice des enfers. Elles le sont d'autant plus que leurs fautes, privées, ne sauraient être punies par une justice humaine qui ne s'intéresse qu'aux crimes commis dans l'espace public. Ainsi que le déclare le bodhisattva Dizang en personne dans le très ironique « roman de la mégère » qu'est « La calebasse de vinaigre »,

« Lorsque les femmes commettent toutes sortes de vilaines actions, c'est au sein du gynécée : le souverain n'en a nulle connaissance, et le magistrat n'a pas là juridiction. De fait, toutes échappent ainsi aux rets de la justice, esquivent l'hameçon. Ce n'est que lorsque, au terme de leur vie terrestre, elles entrent dans les palais souterrains, que l'on peut compléter les comptes, et apporter leur rétribution aux actions humaines. »⁷⁵

En quelque sorte, les enfers conviennent doublement aux femmes : leur nature au fond intrinsèquement criminelle les y entraîne sans merci, et l'omniscience de la justice infernale est le seul garant de la punition de leurs fautes que le secret des familles pourrait garder celées.

Mais, si les enfers sont la destination toute naturelle des femmes mortes, le lieu de réclusion des femmes bien vivantes, le gynécée, n'est-il pas d'une certaine façon l'antichambre de l'enfer ? Tout lecteur du *Jin Ping Mei* sait avec quelle noirceur la littérature Ming a pu peindre le séjour des femmes entre elles. Et, entre tous les lieux clos féminins, le gynécée impérial est dans cette même littérature un des cadres d'élection de la description sadique des « supplices extraordinaires », aux côtés de ceux des enfers. La femme de pouvoir, qui, par-dessus la tête du souverain, règne sur le gynécée rassemble en elle les qualités nécessaires pour infliger les plus terribles supplices : elle tient aussi bien de l'autocrate vengeur que du démon femelle. Certaines des descriptions les plus terribles de supplices ont pour cadre les appartements des concubines du palais, où bourreaux comme victimes sont femmes : ainsi l'une des scènes que l'on pourrait le plus proprement qualifier de sadienne dans la littérature narrative chinoise est le supplice de la concubine (*guifei* 貴妃) Huang 黃 aux mains de l'Impératrice Li (Li hou 李后) épouse de l'empereur Guangzong 光宗 des Song (r.1190-1194). « Yaksa vivant parmi les hommes, enfer cruel de ce bas monde », s'exclame à son sujet le narrateur du Cinquième conte du « Second recueil du lac de l'Ouest » qui retrace les méfaits de l'impératrice : elle a soigneusement mutilé dans le

⁷⁵ *Cu hulu*, Tianjin, Baihua wenyi, 1992, p. 235.

corps de sa rivale tout ce qui pouvait plaire à son royal époux...⁷⁶ Et les plus créatifs des mauvais génies en matière d'invention des supplices sont des créatures telles que Daji, à la fois démons, femmes et usurpatrices du pouvoir impérial.

Un voyage aux enfers qui me semble à cet égard particulièrement significatif est celui de l'impératrice Xi dans *Liang wu di xilai yanyi*. Dans cette longue catabase, l'impératrice défunte est tout d'abord conduite aux enfers « réguliers ». La justice infernale veut lui faire expier son crime principal : sa folle jalousie et les exactions que celle-ci a entraînés. Mais le dieu du sol du lieu où elle est venue au monde, conscient de ses origines divines, la protège efficacement de sa magique puissance : tous les supplices tournent court, et la seule forme de punition que peut lui infliger la justice infernale est une réincarnation monstrueuse, dans le corps d'un gigantesque python, que nous avons évoquée plus haut. Mais on découvrira vite que la punition n'est que différée, car à ce moment précis l'impératrice est emmenée vers ce qui va se révéler un véritable deuxième enfer, plus redoutable que le premier. Le python est en effet livré à la déesse gouvernant une montagne sauvage, qui n'est autre que la concubine Miao, jadis cruellement assassinée par Dame Xi. Les supplices reprennent, sans intervention salvatrice cette fois-ci ; il faudra que le python apparaisse à l'Empereur Wu pour que celui-ci, en inventant le rite de repentance qui porte son nom, lui assure finalement le salut⁷⁷. Cette scène me paraît significative : l'enfer normal est doublé d'un second séjour, également voué aux châtements et aux supplices, qui est à la fois le reflet et la sanction du dangereux monde de tourments qu'est le gynécée.

Le gynécée, lieu proche et familier, est volontiers dépeint sous les aspects les plus sombres par le *tongsu xiaoshuo*. Parallèlement, plusieurs romans en langue vulgaire se plaisent à visiter un autre lieu où les femmes vivent entre elles, mais qui est quant à lui si éloigné du monde ordinaire qu'on ne l'atteint qu'au terme d'un long périple. Il s'agit du pays des femmes, qui apparaît dans presque tous les récits de pérégrinations lointaines de l'histoire du *tongsu xiaoshuo*, entre le XIIe et le début du XXe siècle.

⁷⁶« Li Fengniang kudu zao tianqian 李鳳娘酷妒遭天譴 », *Xihu erji* 西湖二集 Hangzhou, Zhejiang wenyi, 1985, p. 90. Jacques Dars, dans la notice de ce conte pour *L'Inventaire analytique et critique du Conte chinois en langue vulgaire*, note que les supplices de la concubine ne sont pas détaillés dans la source classique du conte, l'Histoire des Song. Lévy, *Inventaire*, tome quatrième, p. 80.

⁷⁷ En quelque sorte les tourments infernaux de l'impératrice Xi ne s'arrêtent pas là, puisque la tradition dite du Qian Mulian (« Mulian antérieur », qui désignent les récits retraçant les vies précédentes des protagonistes de l'histoire du pieux moine bouddhiste) font souvent de l'impératrice Xi un précédent avatar de la mère de Mulian, celle-là même qui, en descendant aux enfers pour y être sauvée par son fils, est devenue en quelque sorte « la » femme damnée par excellence de la littérature chinoise.

Le pays des femmes.

Notre analyse des voyages aux enfers avait permis de montrer que les récits d'expéditions aux terres lointaines étaient dépeints dans des couleurs volontiers démoniaques, et que le départ vers ces autres mondes impliquait souvent un départ vers l'Au-delà tout court. Il m'a paru dès lors prometteur d'étudier celle des étapes de ces voyages qui est doublement marquée par l'altérité, celle de l'étrangeté barbare comme celle de la différence des sexes : ce pays éminemment *yin*, puisque peuplé de la seule gent féminine, est-il, pour leurs habitantes mais aussi pour les voyageurs masculins qui le traversent, terre de délice ou de supplice, terme du voyage ou simple lieu de passage, enfer ou paradis ? On va voir que le pays des femmes, si on y situe volontiers de scènes d'une grande cruauté, est aussi, comme les enfers, un lieu qui tend au monde ordinaire un miroir déformant et satirique. J'eus l'occasion d'effectuer une première approche de ce thème en y consacrant, le 24 avril 2007, une conférence intitulée « L'autre au féminin barbare : les voyages au pays des femmes dans la littérature chinoise, XVI-XIXe siècles » dans le cadre du programme « La Chine et son autre » du CEC-Inalco.

Comme la descente aux enfers, le voyage au pays des femmes est un mythe universel, même si son importance culturelle est sans doute plus marginale. En Chine, le « Classique des Monts et des Mers » *Shanhai jing* 山海經 évoque pour la première fois le nom de Nüzi guo 女子國 « pays des femmes », sans donner de détails, mais la contrée prend dès lors définitivement place dans les traités de géographie merveilleuse et les itinéraires fantastiques. Guo Pu 郭璞 (276-324) commentera ainsi le passage du *Shanhai jing* : « Il y a là un lac jaune, les femmes y entrent et quand elles en sortent elles sont enceintes. Si elles donnent le jour à des garçons, ceux-ci meurent toujours avant l'âge de trois ans ». Le *Houhan shu*, le *Sanguo zhi*, un peu plus tard, *Bowu zhi*, puis le *Liang shu*, repris par le *Nanshi*, rapporteront des traditions analogues sur l'île ou le pays des femmes. *Liang sigong ji* 梁四公記, un texte non daté contenu dans le *Taiping guangji* rapporte même comment un *fangshi* vint faire à l'empereur Wu des Liang un récit où il ne décrivait pas moins de six pays des femmes différents : pays où les femmes se reproduisent en s'exposant à l'eau ou au vent, pays matriarcaux où « les femmes sont des furies et les hommes les craignent », pays dont les habitantes s'accouplent à des singes ou des démons. Sous les Sui et les Tang, la mythologie du pays des femmes

s'enrichira, et on décrira des pays des femmes, à l'est comme à l'ouest, insulaires ou continentaux, « exclusifs » ou matriarcaux.

Il y a en effet, dès cette époque, deux types distincts de pays des femmes :

-Le « pays des femmes » proprement dit, territoire exclusif où ne vivent que des femmes et où la question fondamentale que posent les sources est celle de la procréation : « comment font-elles » ? Les textes s'intéressent en effet avant tout aux moyens de fécondation magiques qui y sont pratiqués et les décrivent : lac ou rivière magique dans lequel on doit se baigner pour concevoir, puits magique dans lequel il suffit de se mirer, source magique qui donne des enfants à qui y boit, vent fécondant... Ces pays des femmes là sont toujours des mondes fantastiques et lointains, qu'ils soient perdus dans les contrées occidentales, ou situés dans une île des mers orientales. C'est probablement le thème le plus ancien historiquement, que l'on retrouve d'ailleurs dans toute la zone Asie Pacifique.

-Le territoire matriarcal, où hommes et femmes cohabitent, mais qui est par rapport à la Chine un « monde à l'envers » où les rôles sexuels sont systématiquement inversés. Si ces terres matriarcales sont souvent décrites comme lointaines ou périphériques, certaines seront placées par la littérature en langue vulgaire au cœur de l'espace chinois.

L'avènement de la littérature en langue vulgaire amènera un changement d'importance dans la mythologie du pays des femmes. En effet, alors que les pays des femmes des textes classiques de l'Antiquité ou du Moyen âge étaient des terres tant autosuffisantes qu'isolées, les pays des femmes de fiction ne demeurent plus vierges de contacts avec le monde patriarcal extérieur : bien plus, ces royaumes féminins aspirent avec avidité aux intrusions de voyageurs tant mâles que chinois que le roman fera advenir.

Brève histoire romanesque du Pays des Femmes.

Chacun des deux types de pays des femmes a été illustré par un grand roman, voire par un cycle romanesque : celui de la « Pérégrination vers l'Ouest » pour le pays des femmes exclusif, et le grand roman du début du XIXe siècle, le « Destin karmique des Fleurs dans le miroir » *Jinghua yuan* 镜花缘, et ses suites pour le territoire matriarcal mixte. Mais ce dernier thème figure aussi, en des incrustations plus discrètes, dans un certain nombre d'autres œuvres des Ming ou des Qing.

C'est avec le cycle de la *Pérégrination vers l'Ouest* que le Pays des femmes fait véritablement son entrée en littérature : il est présent de la plus ancienne version du cycle au XII^e siècle jusqu'à l'apogée du roman de 1592, et figure dans toutes les variantes et versions intermédiaires (*pinghua* des Yuan, *zaju*). Dans sa première apparition, à la dixième section des « Récits et poèmes de la quête des *sūtra* par Tripitaka des Grands Tang » *Da Tang Sanzang qujing shihua* 大唐三藏取经诗话, le pays de femmes n'est pas sans évoquer les terres infernales : le passage intervient juste après la visite du pays de Guizimu 鬼子母, « la mère des fantômes », peuplés de fantômes enfants, et le narrateur insiste sur la stérilité et l'aridité de la terre du pays. Sitôt arrivés dans le pays, les moines sont l'objet du désir de la reine et de ses sujettes. On retrouvera ce thème dans toutes les versions de l'épisode du cycle du *Xiyou ji* : les femmes du pays, de la reine aux plus humbles sujettes, loin d'être satisfaites de leur autosuffisance, se jettent avec gourmandise sur le petit groupe des moines dont elles tentent d'obtenir les faveurs. Dans le *shihua*, ils résistent à la tentation, et en sont aussitôt récompensés : la « reine » révèle par un poème qu'elle n'était autre que l'incarnation conjointe des bodhisattva Mañjuśrī et Samantabhadra, et le pays des femmes dans son entier une illusion destinée à les mettre à l'épreuve. Bien moins didactique sera le traitement de l'épisode dans le roman-fleuve de la fin des Ming. Il figure aux chapitres 53 à 55 de « La Pérégrination vers l'Ouest », et renferme notamment une des scènes comiques les plus réussies de toute l'histoire du roman en langue vulgaire, celle où le moine Tang et le cochon Zhu Bajie se retrouvent encoints pour avoir bu l'eau de la « rivière des enfantements » qui sert aux habitantes du pays à concevoir, et leur délivrance subséquente grâce à l'eau de la « Source des avortements », conquise de haute lutte par Sun Wukong. Guère moins brillante est la scène où la reine cajole Xuanzang pour le convaincre de l'épouser. Mais la scène du Pays des femmes proprement dite, au registre comique et non violent, est, comme souvent dans la pérégrination, immédiatement suivie d'une réplique démoniaque et guerrière : le moine Tang est enlevé par la démonscoorpion qui veut elle aussi en faire son époux, mais le menace de mort s'il refuse d'obéir. A l'acte XVII de la pièce *zaju* inspirée du *Xiyou ji*, la démonscoorpion et la reine ne font d'ailleurs qu'une, et le personnage mêle invites séduisantes et menaces.

Un des tout premiers pastiches du *Xiyou ji*, le « Récit des mers d'Occident de l'Eunuque aux Trois Joyaux » *Sanbao taijian Xiyang ji* 三寶太監西洋記, 1597, offre dans un long passage (chapitres 46 à 50) un contrepoint intéressant par son traitement de l'épisode

du pays des femmes. Si la « Pérégrination » dépeint le Pays des femmes avec finesse dans un épisode marqué par l'humour et la verve, le même passage dans le Récit des mers d'Occident est empreint de grossièreté et de violence. On y retrouve la même thématique du désir frustré de la reine, l'eunuque Zheng He tenant, dans la scène de séduction royale, le rôle d'un homme encore plus radicalement inatteignable que le bonze... Comme dans le *Xiyou ji*, la séduction laisse rapidement la place à la violence : les générales s'entretuent pour la possession des officiers chinois, qui leur opposent brutalités et grossiers sarcasmes. Les générales de la reine sont dépeintes sans indulgence, si folles d'envie de posséder les Chinois qu'elles se trahissent ou abandonnent la cause de leur pays sans vergogne. Seul personnage positif, la princesse Lotus rouge, dont les magiciens chinois découvriront qu'elle est protégée par Guanyin en personne, qui lui a confié une puissante magie tantrique. Il faudra que le Maître Chan Jinbifeng fasse appel...aux sentiments pro-chinois du Bodhisattva pour qu'elle retire sa protection à la princesse et permette la soumission du Nüerguo 女兒國!

La fin des Ming donnera encore lieu à une variation de quelque intérêt sur le Pays des Femmes, qui marque d'une certaine façon la transition avec ce que sera l'usage du mythe par les romanciers du XIX^e siècle : il s'agit du quatrième récit de la petite anthologie de nouvelles en langue vulgaire intitulée « Parfums invitant au printemps » *Yichun xiang zhi* 宜春香質, publiée vraisemblablement pendant l'ère Chongzhen (1628-1644). Le registre est assez différent des versions de « la Pérégrination vers l'Ouest », car les quatre récits du livre relèvent tous de la fantaisie pornographique homo-érotique. Son auteur apparaît comme le commentateur, et vice versa, d'un livre que nous avons déjà rencontré, « La Calebasse de vinaigre » ; les deux livres furent publiés par la même maison d'édition⁷⁸. Dans la nouvelle, un jeune homme dont l'extraordinaire laidéur fait qu'il n'est désiré par personne rêve qu'il devient subitement beau. En songe, il visitera successivement un « pays des hommes » (appelé « Pays propice aux garçons », Yinanguo 宜男國) et un « pays des femmes » (baptisé « Pays du Saint Yin » Shengyinguo 聖陰國) qui se distinguent quelque peu de ceux des mythes anciens : si chacun de ces pays ne compte qu'un sexe et si on y emploie des modes de procréation magiques, les habitants n'ont nullement renoncé aux jeux du *jin* et du *yang* : chacune de ces contrées est composée pour moitié de travestis qui jouent le rôle de l'autre sexe dans les plaisirs amoureux. Habillé en femme pour devenir la « reine » du Pays propice aux garçons, le

⁷⁸ Giovanni Vittiello, «The fantastic journey of an ugly boy : homosexuality and salvation in late Ming pornography », *Positions*, 4 : 2, 1996, 1996, p. 314 note 6.

héros va de mésaventures en mésaventures érotiques. Objet de tous les désirs, il sera en effet violé ou harcelé à maintes reprises par les hommes comme par les femmes des deux pays, et finira par se réveiller en ayant gardé sa beauté...mais perdu à tout jamais le goût des choses de l'amour.

Le pays des femmes de ce récit est donc un royaume lesbien. Mais, comme dans le *Xiyou ji*, l'intrusion du visiteur masculin y amènera désir et désordre : la reine du pays, qui fait à son tour du héros son consort, curieuse de goûter aux amours masculines (elle lui signale d'ailleurs que seule la présence d'un dangereux roi démon qui demeure entre les deux pays l'a empêché de tenter jusqu'ici l'expérience), devient enceinte d'un rejeton mâle du héros, provoquant la révolte de ses sujettes et l'expulsion du perturbateur.

On ne sait si Li Ruzhen, l'auteur du célèbre roman du début du XIX^e siècle « Destinées karmiques des Fleurs dans le miroir » *Jinghua yuan* 鏡花緣, eut connaissance du recueil pornographique de la fin des Ming, mais le pays des femmes qu'il décrit longuement aux chapitres 32 à 38 de son roman présente avec les contrées oniriques de *Yichun xiangzhi* bien des points communs, tout en apportant une innovation d'importance : pour la première fois, le pays des femmes est peuplé pour moitié d'hommes. Mais il est aussi un royaume travesti, où les sexes ont échangé leurs rôles et leurs costumes: le pays est un matriarcat dont le « roi », en voyant arriver le héros masculin et chinois, Lin Zhiyang 林之洋, pour son malheur fort joli garçon, le fait habiller en femme et enfermer dans son « gynécée », un peu comme le roi du pays de Pays propice aux garçons de *Yichun xiangzhi* faisait du jeune héros sa « reine ». C'est là qu'intervient la très célèbre scène où le héros, pour parfaire sa beauté, se voit obligé d'avoir les pieds bandés afin de pouvoir épouser le roi. Il devra son salut et sa fuite au « prince héritier », lequel, menacé de périr dans une intrigue de palais, aide et accompagne la fuite de Lin. Le « prince », arrivé sur le bateau chinois, se pliera avec joie à la condition féminine selon les canons chinois, y compris d'ailleurs...au bandage des pieds !

Il convient de noter que le *Jinghua yuan* met en scène un autre lieu d'autonomie féminine. À la fin du livre, aux chapitres 58 à 93, les cent fées fleurs dont le livre conte l'incarnation terrestre, ayant réussi les examens féminins organisés par l'impératrice Wu Zetian, se livrent dans l'espace clos d'un jardin aux joies des jeux intellectuels et littéraires lettrés : aucun homme ne trouble la perfection de leur raffinement, bien que

ce lieu clos se trouve au cœur de la capitale chinoise⁷⁹. Le *jinghua yuan* a le premier lié dans un même récit deux thèmes distincts mais qui me semblent complémentaires : le pays des femmes situé dans une lointaine contrée barbare et l'enclave féminine nichée au cœur du territoire chinois, ou, en d'autres termes, le Nüziguò à la façon du *Xiyou ji* et le jardin clos, site de séjour féminin marqué par le raffinement, l'élégance mais aussi la possibilité de tous les débordements, à la façon du *Honglou meng* et de son « ancêtre » le *Jin Ping Mei*.

Les enclaves féminines.

Le roman de Li Ruzhen ne fut en effet pas le premier à développer le thème des enclaves féminines et/ou matriarcales. Certains livres mettent en scène de sages matriarches régnant sur un manoir rural ou une grande maison urbaine. Celles-ci, en général très âgées, se gardent bien de réformer la condition féminine, mais savent administrer, mieux que les hommes qui les entourent, village ou domaine suivant les canons de l'ordre patriarcal : c'est le cas de la Madame Zhao de *Xingshi yinyuan zhuan*⁸⁰, et, d'une certaine façon, un bon siècle plus tard, de la mère du héros de *Yesou puyan*, ou dans une moindre mesure – car son gouvernement est fort loin d'être irréprochable – de la Grand-mère Jia du *Honglou meng* 紅樓夢.

Mais lorsque maison ou bourgade tombent sous la férule d'une femme jeune et rebelle, le ton des romans en langue vulgaire se fait franchement sarcastique. C'est, sur le plan littéraire, le domaine du « roman de la mégère », personnage souvent appelé littéralement en chinois « femme débordante » (*pofu* 潑婦). Ces personnages fondent parfois de véritables communautés matriarcales. A la fin des Ming, on rencontrera notamment la « ville des poules » (*ciji shi* 雌雞市) des « Histoires oubliées des maîtres Chan et des parfaits » *Chan zhen yishi* 禪真逸史, où une matriarche laide et hommasse impose aux hommes des règles inspirées de celles auxquelles doivent se conformer les femmes dans le monde ordinaire⁸¹, ou le « canton des mégères » (*pofu xiang* 潑婦鄉) de

⁷⁹ Au chapitre 71, une des participantes fait le parallèle entre leur situation et celle d'un « pays des femmes ». Voir Widmer, « Jinghua yuan », in David Der-Wei Wang and Shang Wei, eds, *Dynastic crisis and Cultural Innovation*, Harvard University Asia Center, 2005, p. 279.

⁸⁰ Voir notamment au chapitre 32 et suivants de *Xingshi yinyuan zhuan*. Voir Daria Berg, *Carnival in China : a reading of the Xingshi yinyuan zhuan*, Leiden, Brill, 2002, p. 323-354, spec. p. 342-345; Wu Yenna, *Ameliorative satire and the Seventeenth Century Chinese Novel Xingshi yinyuan zhuan*, Lewiston, Edwin Mellenn press, 1999, p. 115 & 129

⁸¹ *Chan zhen yishi*, chapitre 21; voir Keith McMahon, *Causality and containment in seventeenth century Chinese fiction*, Leiden, Brill, 1988, p. 114-116.

«La Conversion de l'Orient» *Dongdu ji* 東度記, , hameau où la faiblesse masculine laissera libre cours à un catastrophique dérèglement de l'ordre conjugal⁸². Ces usurpations féminines de l'espace public là sont en général promptement réprimées par un retour à l'ordre mâle, et le monde à l'envers qu'elles constituent est brutalement remis en ordre.

Le règne de la mégère est moins éphémère lorsqu'il ne s'étend que sur la maisonnée. Bien que restant dans les limites de son foyer, où elle se trouve socialement à sa place, elle n'en est pas moins usurpatrice pour le gouverner en lieu et place de son mari. La fameuse Sujie de *Xingshi yinyuan zhuàn*, l'héroïne de *Cu bulu*, ou encore celle des nombreux *huaben* donnent de fameux exemples de l'administration de ces « femmes débordantes », qui finit souvent par entraîner leurs familles dans la catastrophe.

Enfin, l'enclave d'autonomie féminine peut se trouver limitée au quartier des femmes au cœur d'une maison qui reste gouvernée suivant l'ordre mâle – on aura reconnu, bien évidemment, le gynécée du *Jin Ping Mei* ou de bien d'autres romans. Or, il convient de le noter, l'absence d'intention subversive des femmes qui l'habitent ne les mettent nullement à l'abri de la cruauté ou du malheur.

Le pays des femmes à la fin des Qing : derniers développement d'un *topos* du roman en langue vulgaire.

Lorsque, pendant la période qui va du milieu du XIX^e siècle à la fin de l'empire mandchou, le roman en langue vulgaire rencontre la modernité, on voit réapparaître les contrées féminines sous leurs deux principaux aspects, exotique comme enclavé.

Au premier registre appartient ainsi une « suite » (*xushu* 續書) du *Jinghua yuan*, le *Xu Jinghua yuan* 續鏡花緣(1910), dont l'auteur Hua Qinshan 華琴珊 adopte une perspective résolument hostile à toute évolution de la condition féminine, prenant littéralement le *Jinghua yuan* original à rebours⁸³. L'ouvrage, prenant pour point de départ l'abdication de Wu Zetian, met en scène des héros, qui, laissant derrière eux une cours des Tang où la

⁸² *Dongdu ji* chapitre 54 et 55 : voir Vincent Durand-Dastès, *La Conversion de l'Orient*, Bruxelles, IBHC, 2008, p. 78-80.

⁸³ Sur cet ouvrage, voir Wang Ying, "The voices of the re-readers: interpretations of three late-Qing rewrites of *Jinghua yuan*", in Martin Huang, ed. *Snakes' legs: sequels, continuations, rewritings and Chinese fiction*, Honolulu, University of Hawai'i press, 2004, et Li Jianguo 李劍國 et Zhan Xiaoyong 占驍勇, « Ping Xu Jinghua yuan », in idem, *Jinghua yuan congtan* 鏡花緣叢談, Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 2004, p. 266-269.

lignée masculine vient d'être restaurée, partent refaire à l'envers le périple du premier roman. Le récit s'achève d'ailleurs par la re-transformation en homme du dieu de la littérature, dont la féminisation marquait le début du *Jinghua yuan* original. Les principaux héros au centre du *Xu Jinghua yuan* sont six « femmes mâles » (*xiong nüren* 雄女人), hommes contraints de se réfugier au Nüerguo et de s'y travestir en femmes. Si, comme dans le *Jinghua yuan*, le récit vante les « femmes de talents », par le jeu des échanges de rôles sexuels dont le Pays des femmes est le théâtre, ces *cainü* 才女 là se révéleront être tous(tes) des hommes biologiques ; corollairement, les femmes biologiques qui occupent les positions de pouvoir du Pays des femmes, comme le « roi » et ses ministres, sont des personnages ternes et sans relief. Les *xiong nüren* illustreront la féminité la plus traditionnelle, se montrant en tout exemplairement conformes aux règles de conduites féminines confucéennes, sans nul souci de révolte contre la condition qui leur est faite, à l'inverse de l'attitude de Lin Zhiyang dans le roman original. L'un d'eux deviendra ainsi une « impératrice » exemplaire, d'autres seront épouses fidèles en temps de paix et guerrières en temps de guerre, et sauveront le Pays des femmes de la défaite. Dans un autre épisode, seront en revanche blâmées les femmes « libérées » du Baimin guo 白民國, qui ont abandonné les pieds bandés, s'éduquent dans des écoles de style nouveau et vivent une vie de dérèglement et de débauches : le Baimin guo, qui semble être le portrait direct de la Chine en mutation, sombre dans la décadence⁸⁴

À l'opposé, des récits qui choisissent de développer le thème de l'enclave féminine adoptent un point de vue très différent sur ce que devrait être le statut des femmes. L'exemple le plus remarquable est le roman intitulé « La pierre de Nüwa » (*Nüwa shi* 女媧石), 1904. Son héroïne, une jeune fille chevaleresque qui pense avoir été vendue à un bordel du nom de Tianxiang yuan 天香院 a la surprise de découvrir qu'il dissimule en fait l'entrée d'un véritable « pays des femmes » secret: on y trouve une école pour jeunes filles conçues selon les canons de la modernité, avec salle de musique et de danse mais aussi laboratoire de physique et de chimie. On s'y déplace à l'aide d'un tramway intérieur ou d'ascenseurs à oxygène. Le Tianxiang yuan est avant tout le siège du « Parti du Sang des Fleurs » Huaxue dang 花血黨, groupe de femmes-assassins patriotes qui

⁸⁴ Cet usage du périple lointain pour dresser un portrait réactionnaire de la Chine en mutation ne sera pas unique au *Xu Jinghuayuan*, puisqu'un autre livre empruntant le titre de l'œuvre de Li Ruzhen, le *Xin jinghuayuan*, publié en 1907, montrera un fils de Tang Ao s'embarquer pour un nouveau voyage qui le mènera au « Pays des réformes » (*weixinguo* 維新國), dont la description offre l'occasion d'une cruelle satire de la Chine d'alors

compte près d'un million de partisans, et pas moins de 2000 maisons et cachettes disséminées par tout le pays.

Comme le vieux pays des femmes, ce lieu permet aux femmes une autonomie totale, faisant de ses pensionnaires, selon le mot de Keith McMahon, de véritable « female separatists ». La nouvelle venue se voit ainsi administrer, à l'aide de seins mécaniques, une substance si raffinée qu'elle empêche toute maladie et procure une longue vie. Les jeunes femmes de la société secrète renoncent à toute relation sexuelle ou familiale, affirment la supériorité féminine et se dévouent jusqu'à la mort pour la défense du Pays. Elles ne renoncent toutefois pas à procréer, et le Tianxiangyuan recèle une « salle des enfants communs » (*gong er yuan* 公兒院) où l'on pratique une sorte d'insémination artificielle, en recueillant dans une bouteille les essences masculines qui sont ensuite placées dans le ventre des disciples. En ce récit tardif, le vieux thème de la procréation autonome au pays des femmes rencontre l'utopie scientifique à la façon de Kang Youwei, et le discours révolutionnaire qui fondera bien des bouleversements du XXe siècle.

Une terre ambiguë

Quelles conclusions tirer de cette histoire romanesque du pays des femmes que nous venons de broser à grands traits ?

Le pays des femmes des mythes ancien, territoire autonome et intact où des femmes engendrent d'autres femmes est peut-être un reflet de ce que Françoise Héritier appelle le « scandale que les femmes font leurs filles alors que les hommes ne peuvent faire leurs fils » et qu'elle juge être un des ressorts fondamentaux de l'universelle sujétion des femmes par les hommes. La littérature en langue vulgaire, en mettant en scène le moment d'une intrusion masculine aux conséquences souvent dévastatrices, conforte l'impression que l'existence du pays des femmes est une sorte de scandale auquel il doit être mis fin. Ce sera clairement le cas dès au moins la fin du XVIe siècle : le *Xiyang ji* est le premier d'une série de récits où le pays des femmes sera profondément bouleversé par l'intrusion des voyageurs masculins, parfois même détruit.

Dans les versions du cycle du *Xiyou ji*, le pays des femmes, même s'il subissait la tension du désir lorsque les voyageurs masculins le traversaient, retrouvait encore son état initial et disparaissait du récit, sans qu'on s'intéresse plus à son sort, lorsque les voyageurs s'en éloignaient. Mais il était, déjà, marqué d'ambiguïté. Ces pays des femmes encore intacts sont en effet souvent dépeints de manière relativement neutre, mais pas spécialement

favorable : en dépit de leur éloignement exotique, ils ne sont rien d'autre qu'une Chine où les rôles sexuels sont renversés, et l'on y trouve « empereur », « ministres » et même intrigues de palais. Et, en ce sens, ils portent la dimension satirique et carnavalesque qui est celle, universellement, des « mondes à l'envers »⁸⁵. Mais ils sont de surcroît presque toujours caractérisés aussi par le manque et la déficience, fut-elle discrètement évoquée. Je crois que c'est ainsi qu'il faut lire dans l'ancien texte « Récits et poèmes de la quête des sutra » la mention de l'aridité et de l'infertilité des terres qui séparent les bourgades, à l'approche de la capitale du Pays des femmes. Bien plus tard, dans le *Jinghua yuan*, on notera que les femmes, bien qu'ouvrières compétentes, n'ont pas d'outil en fer et ne peuvent ouvrir des canaux pour drainer les eaux. Comme l'a montré Maram Epstein, une inondation, fléau typiquement *yin*, menace : c'est grâce à leurs outils métalliques que les chinois prendront pied dans le pays : le métal est *yang* et ne saurait être inventé par des femmes⁸⁶ ; un espace qui n'est marqué que par un des deux sexes est cosmologiquement incomplet. Est-ce pour cette raison que les territoires d'autonomie féminine qui peuvent être considérés non comme des dystopies mais comme des utopies sont des enclaves plutôt que des terres lointaines ? Le jardin où se réuniront les fleurs célestes à la fin du *Jinghua yuan*, le Daguan yuan 大觀園 du *Honglou meng*, et, à l'autre bout du paysage social, le bordel qui dissimule l'impitoyable mais porteuse d'utopie révolutionnaire société secrète du Sang des Fleurs dans « la Pierre de Nüwa » sont tous des enclaves, qui, lorsqu'elles prennent leur autonomie par rapport au monde des hommes, tendent à devenir des lieux idéaux. Entourées par le monde patriarcal, elles ne peuvent être que secrètes ou fragiles.

Ceci nous amène à revenir sur la question de la philogynie et de l'empathie à l'égard des femmes des auteurs chinois anciens et de leurs limites. L'idée très constante, depuis que la fiction est devenue genre autonome en Chine, à l'époque du *chuanqi* des Tang, que les femmes sont meilleures que les hommes ne doit de toute évidence pas être trop vite considérée comme une sorte de proto-féminisme. Je crois Maram Epstein dans le vrai quand elle parle d'une « fantasy of feminine purity » qui permet d'employer l'authenticité prêtée au féminin pour rendre leur intégrité à des valeurs masculines dévoyées par les hommes eux-mêmes⁸⁷. Les fortes héroïnes incarnant le *qing* dans le

⁸⁵ Voir à ce sujet l'étude de Frédéric Tristan et Maurice Lever, *Le Monde à l'envers*, Hachette-Massin, 1980.

⁸⁶ Maram Epstein, *Competing Discourses: Orthodoxy, Authenticity and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Fiction*, Harvard University Asia Center, 2001, p. 259-260.

⁸⁷ Epstein, *Competing discourses*, p. 250.

théâtre lettré et les « romans de la belle et du lettré » joue un même rôle d'agents purificateurs et régénérateurs d'institutions essoufflées⁸⁸.

Une autre constante littéraire en Chine est l'empathie manifestée par les auteurs masculins à l'égard des souffrances spécifiques aux femmes – la poésie chinoise en est une illustration éclatante. Lorsqu'il est question de lieux d'autonomie féminine, on trouvera encore des traces de cette empathie : ainsi même la matrone dirigeant « la « ville des poules », comme bien des mégères de romans, créatures pourtant éminemment caricaturées par le pinceau des auteurs masculins, lorsqu'elle dessine les règles d'un monde qui rendrait justice aux femmes et exprime les justes griefs qui sont les leurs, se voient donner licence de développer une parole convaincante et sincère, même si le récit met ensuite un terme brutal à ses actions⁸⁹.

Les conventions littéraires chinoises ont de longue date fait du gynécée un lieu de souffrance : souffrance passive de la femme qui s'y voit abandonnée et négligée par son amant, thème qui traverse tout spécialement l'écriture poétique chinoise, mais aussi, dans la littérature en langue vulgaire, souffrances infligées bien plus activement. Car, si le gynécée, peut paraître, dans le *Honglou meng* ou le *Jinghua yuan*, comme un îlot de pureté menacé par la barbarie du monde du monde extérieur masculin, il peut-être à d'autres moments décrit comme un lieu où s'exerce une barbarie pire encore : celle que les femmes exercent entre elles. Comme on l'a vu plus haut, les scènes de supplice les plus cruelles que l'on puisse rencontrer dans la littérature en langue vulgaire ont pour théâtre le gynécée, et le bourreau y est presque toujours une femme dominante voulant éliminer ou humilier ses rivales : le monde clos du quartier des femmes des grandes maisonnées, ou le gynécée impérial, deviennent alors des sortes de jardins des supplices où les pires sévices peuvent s'exercer. La force de cette convention est telle que j'ai envie d'avancer une explication différente de celles qui ont habituellement cours de la fameuse scène du bandage des pieds de Lin Zhiyang dans le « gynécée » (le terme androcée conviendrait mieux) du pays des femmes du *Jinghua yuan*. On relevé qu'elle était une des rares occurrences de description des souffrances effectives liées au bandage des pieds⁹⁰, et on l'a pendant longtemps lu comme une prise de position de Li

⁸⁸ Keith McMahon, *Misers, Shrews, and Polygamists : Sexuality and Male-female Relations in Eighteenth-century Chinese Fiction*, Durham, Duke University press, 1995.

⁸⁹ Sur l'expression des griefs des femmes par les mégères, voir Keith McMahon, *Causality and containment*, *op. cit.* et idem, « Shrews and jealousy in Seventeenth-century vernacular fiction », in Peterson, Plaks & Yü, eds., *The Power of culture: studies in Chinese cultural history*, Hong-Kong: Chinese university press, 1994, p. 304-320 ; voir aussi mon article « Poisons exotiques et vices domestiques », p. 95, joint au dossier.

⁹⁰ « The famous episode [...] became the most-often cited depiction of footbinding as torture not only in the anti-footbinding polemic but also in scholarly literature today ». Dorothy Ko, « The subject of pain »,

Ruzhen contre la coutume dans son entier. Plusieurs commentateurs récents ont formulé des objections convaincantes à cette lecture « féministe » de la scène, en remarquant notamment que Li Ruzhen fait même l'éloge de la coutume des bandages des pieds en d'autres points de son récit. Mais ne pourrait-on aller un peu plus loin en remarquant que le gynécée est aussi, dans cette tradition narrative, le cadre le plus naturel pour une scène de torture, et que le fameux épisode pourrait représenter une variation paradoxale sur le thème du gynécée comme jardin des supplices ?

**Hommes réduits en poudre et « squelettes poudrés » :
quand un homme s'aventure au royaume du *yin***

La mésaventure de Lin Zhiyang illustre aussi un autre thème constant, cette fois du point de vue cette fois de l'homme chinois qui pénètre le royaume féminin : celui du péril que représente la visite au pays des femmes pour le voyageur masculin. Loin d'être décrit comme une aubaine, l'incursion en royaume féminin est toujours inquiétante ou risquée. Les moines pèlerins du *Xiyou ji* semblent avant tout menacés de voir s'y achever leur mission et d'y manquer à leur état, mais, dès ce premier développement du thème, se dessine en arrière plan un péril plus mortel : la démonsse qui enlève Xuanzang est un scorpion, dont le venin infligera de terribles douleurs à Sun Wukong quand il essaiera de la vaincre, et qui donne au moine le choix entre l'aimer et périr, et peut-être les deux : le scorpion est fréquemment associé aux dangers du commerce avec les femmes dans les romans Ming et Qing⁹¹.

Empoisonnement et épuisement sont les deux termes de l'alternative devant laquelle se trouve le visiteur mâle qui voudrait approcher de trop près les habitantes du pays. Car les femmes de ce pays sont volontiers décrites comme vénéneuses : ainsi le chapitre 46 du « Récit des Mers d'Occident » précise que, au pays des femmes, tout coït serait fatal à la femme et à son partenaire : en moins de trois jours, tous deux pourriraient littéralement vivants : là est la raison bien pragmatique pour laquelle les femmes de la

in David Der-Wei Wang and Shang Wei, eds, *Dynastic crisis and Cultural Innovation*, Harvard University Asia Center, 2005, p. 279p. 492.

⁹¹ Voir par exemple au chapitre 79 de « La Conversion de l'Orient » un démon scorpion prenant l'aspect d'une jeune fille séduisante. Voir aussi dans « La rieuse » (Yingning 嬰寧) de Pu Songling, où l'héroïne crée un double illusoire d'elle-même pour séduire jeune voisin : lorsque celui-ci pénètre ce qu'il croit être la jeune fille, il reçoit une douloureuse piqure au pénis : le jour venu, on comprendra que l'illusion l'a mené à fourrer son sexe dans la fente d'un arbre où gîte un énorme scorpion. (Pu Songling, « Yingning », *Liaozhai zhiyi*, juan 2-6 ; André Lévy trad, *Chroniques de l'étrange*, tome 1, p. 201). Voir aussi le poème qui commente dans le *Jin Ping Mei* la mort par épuisement sexuel de Ximen Qing : « Lèvres tendres, langue odorante, mais cœur plus venimeux que scorpion ou serpent » (*Jin Ping Mei*, chapitre 79 ; trad. d'André Lévy, *Fleurs en Fiole d'Or*, tome 2, p. 824).

contrée demeurent « pures comme l'eau » (*qing ru shui* 清如水)⁹². On retrouve cette idée du caractère vénéneux des femmes barbares, non seulement à propos du lointain pays des femmes, mais aussi associée aux régions limitrophes de la Chine : ainsi le roman *Chan zhen boushi* explique que les *manyi* 蠻夷, femmes barbares du sud, ont pour vertu d'instiller un poison fatal à leur premier partenaire : ce n'est qu'après un premier coït, qu'elles réservent en général à un étranger de passage, que « se dissipent leurs pestilences » et qu'elles peuvent se marier. En 2007, je consacrais un article à ce thème des poisons exotiques, et eus l'occasion de montrer comment dangers barbares et périls intérieurs étaient souvent conjugués dans les représentations littéraires, notamment autour du thème du poison magique appelé *gu* 蠱, très souvent associé aux dangers du désir et manipulé par des mains féminines. Les marches méridionales de la Chine demeurent encore aujourd'hui dans l'imaginaire chinois comme des « pays des femmes » aussi fascinants que périlleux⁹³.

Lorsque la reine du Pays des femmes tente de séduire Zheng He, elle le rassure toutefois sur le poison qu'elle recèle : les chinois, bien supérieurs aux mâles locaux, n'y seraient pas sensibles. Mais un autre danger menace dès lors : celui de l'anéantissement pur et simple entre les griffes de femmes rendues folles de désir et qui se jetteraient toutes ensemble sur eux : si un voyageur chinois traverse le pays, il finit par être littéralement réduit en poussière, révèle la reine, et ses fragments, comme de la poudre d'encens, sont « mis dans un sachet à parfum »⁹⁴. Le voyageur onirique de *Yichun xiangzhi*, objet de tous les désirs, reviendra à son tour aussi embelli que meurtri de son amoureuse odyssée ; Lin Zhiyang, les pieds contraints et déformés par les bandages, voit le « roi » du pays des femmes s'approcher de lui en des termes qui connotent non point le désir mais le danger :

« Bien que le « roi » ait été une belle jeune femme, il émanait de sa beauté même comme un souffle de mort (*shaqi* 殺氣) : on ne le voyait certes point tuer, mais sa mine tendre et gracieuse était plus tranchante encore que la lame d'un poignard »⁹⁵.

⁹² *Xiyang ji*, chapitre 46, Shanghai guji, 1985, p. 596.

⁹³ Sur la persistance de l'idée de « pays des femmes » dans l'imaginaire des confins méridionaux, voir notamment Teng, Emma Jinhua, « An Island of women: the discourse of gender », in *idem*, *Taiwan's imagined geography: chinese colonial travel writing and pictures, 1683-1895*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2004, p. 173-193.

⁹⁴ *Xiyang ji*, chapitre 46, *op. cit.*, p. 597

⁹⁵ *Jinghua yuan* chapitre 36 cité par Epstein, *Competing Discourses*, *op. cit.*, p. 267

On serait en peine de trouver dans ces textes chinois l'idée d'un anéantissement heureux entre les mains de barbares amantes, comme quand, à la fin du roman japonais presque contemporain de Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693), « L'homme qui ne vécut que pour aimer » (*Kōshoku ichidan* 好色一代男, 1682), le héros rêve de terminer sa carrière de libertin comme poussière au pays des femmes:

J'ai vu les courtisanes, les hétaires et les filles de joie de ce monde flottant. Il n'est rien qui n'ait échappé à mon regard. Comme rien ne nous retiens plus en ce monde, moi comme vous, dès maintenant, rendons-nous dans l'île des Femmes, où je vous ferai voir des femmes faciles à attraper. » Tous furent ravis de l'entendre : « Si nous mourons d'épuisement et devenons de la terre de l'île, c'es là notre vœu le plus cher car le hasard nous a fait naître pour vivre notre génération sans provigner. » Se confiant aux vents de l'amour, ils s'assurèrent qu'ils auraient du beau temps au départ d'Izu et, à la fin du dixième mois de la seconde année de Tenna, ils disparurent nul ne sut où⁹⁶ ».

La fin évoquée, si elle rappelle directement celle qui menace les chinois dans le « Récit de mers d'Occident », est ici terme heureux et presque paradisiaque d'une vie de sensualité. Les romans chinois de la même époque, on l'a vu, traitent la visite au pays des femmes bien plus comme une épreuve infernale.

Un voyage révélateur

Le voyage au pays des femmes, tel que le roman Ming et Qing le met en scène, est marqué par une imagerie pessimiste : la stérilité et la mort y guettent, et l'anéantissement menace le voyageur. En ce sens, le voyage du héros au pays des femmes n'est pas sans évoquer l'épreuve que représente la péripétie infernale. Mais en même temps, à l'instar des enfers du roman et du théâtre, le rire et le grotesque y ont droit de cité, et les pays des femmes sont autant de savoureux mondes à l'envers qui dessinent la caricature du monde ordinaire. Comme aux enfers, certains pays des femmes sont des coins de paradis, tels les jardins utopiques du *Honglou meng* ou du *Jinghua yuan*, lieux qui, pour refléter les idéaux du monde masculin, sont plus purs que celui-ci. Enfin, le pays des femmes peut même, comme on l'a vu avec la « Pierre de Nüwa », et là encore à la façon des enfers, administrer la justice et infliger des corrections aux hommes déficients ou coupables. De plus, le séjour au pays des femmes, en permettant aux hommes de faire face aux conséquences ultimes du désir, peut leur apporter finalement la sagesse et l'éveil. Dans un étrange récit intitulé « Beautés

⁹⁶ Ihara Saikaku, *L'homme qui ne vécut que pour aimer*, trad. Gérard Siary, Arles, Picquier, 2001, p.298.

d'Outre-mer » (*Haiwai meiren* 海外美人 in *Songyin manlu* 松隱漫錄, *juan* 卷 4⁹⁷) qui ne met pas en scène directement le pays des femmes – mais où le terme apparaît et sont repris plusieurs détails du mythe ancien – le journaliste, romancier et réformateur Wang Tao 王韜 (1820-1897) sut mêler voyage exotique, fantaisie érotique, et périple révélateur : un marchand du Fujian prend la mer avec sa jeune épouse, une femme chevaleresque aux grands talents martiaux ; dédaignant les modernes vaisseaux occidentaux, ils embarquent sur un navire « cosmologique » chinois (il est construit sur le plan des 28 mansions célestes, des huit trigrammes, etc.), et commencent à visiter les îles d'outremer. La jeune femme du marchand périt en affrontant un redoutable champion d'arts martiaux étranger : elle parvient à le tuer, mais meurt de ses blessures en donnant le jour à un fils. Inconsolable, le marchand écoute alors un cousin de la femme morte qui lui rapporte avoir entendu dire que « à l'Occident il y avait beaucoup de belles personnes, et qu'on prétend vulgairement qu'il y a là le Pays des femmes (*nüzi guo* 女子國), guère éloigné : « si vous vous mettiez en quête d'une beauté étrangère, lui recommande-t-il, vous diminueriez vos tourments : vous devriez faire cette aimable rencontre ». Le marchand met le cap sur la Méditerranée, et accoste en une contrée des côtes d'Italie où de nombreuses danseuses et musiciennes donnent un concert fabuleux. Tous sont charmés, sauf le marchand, à qui ces musiques étrangères donnent au contraire le cafard. C'est alors que paraît un bateau, commandé par un chinois du Fujian comme le héros, qui est servi par une foule de jeunes filles toutes plus ravissantes les unes que les autres. Le « pays » du marchand consent à lui céder comme concubines deux des plus jolies d'entre elles, non sans l'avoir mis en garde : ces femmes sont originaires du pays Luocha : elles sont naturellement d'une hideur repoussante, mais ont été travesties par un immortel pour revêtir cet aspect ravissant. Si le marchand ne les épie pas à leur toilette, où elles reprennent un moment leur horrible apparence originelle, il n'en verra jamais rien et jouira d'elles à loisir ; comme le marchand, choqué de ce récit, veut refuser le cadeau, l'autre réplique sèchement : allons, les « vraies » femmes ne sont-elles pas de même du fard apposé sur un squelette, des *yaksa* grimés en bodhisattva ? Lu repart finalement au pays avec les deux filles, dont il fait ses concubines. Il les épiera à plusieurs reprises à leur toilette, où elles ne laissent rien paraître de l'horrible spectacle promis. Il se demande alors si le voyageur ne s'est pas moqué de lui ; mais c'est qu'il n'est jamais allé à Luocha, conclut le narrateur...

⁹⁷ Édition moderne : Wang Tao, *Hou Liaozhai zhiyi* 後聊齋志異 (titre alternatif de *Songyin manlu*), Haerbin, Heilongjian renmin, 1988, vol. 1, p. 510-515.

Voyages aux mondes du yin, un livre en projet.

Il a pu paraître initialement un peu forcé de discuter tout ensemble supplices, enfers, et pays des femmes distants ou enclavés. Y a-t-il vraiment continuité entre l'art fantasmagorique des bourreaux de romans et les rencontres littéraires et érudites des jeunes femmes du *Jinghua yuan* ? Pourtant, ces lieux essentiellement imaginaires – rappelons que la littérature des supplices entretient des rapports plus que distendus avec la réalité légale des châtements – ont bien des points communs. Mondes inversés, mondes souterrains, marches barbares de l'Empire, cours de justices parallèles sont des « envers » du monde normal, les versants ombragés – c'est le sens initial de *yin* – de ce qui est habituellement en pleine lumière. J'ai esquissé ci-dessus à gros trait quelques points communs aux différents sites de cet envers du monde, mais l'avenir proche, je l'espère, me permettra de rassembler analyses et larges extraits d'œuvres originales traduites en français : l'ouvrage projeté, qui associerait analyses et traductions de larges extraits, pourrait s'appeler « Voyages aux mondes du yin » ; sa modeste ambition serait de servir de guide au voyageur intéressé à explorer ces contrées encore largement méconnues de l'imaginaire chinois pré-moderne.

5. Fleur-de-pêcher ou l'énergie salvatrice d'un combat

A partir de l'année universitaire 2006-2007, je devais aborder la question des contrastes du *yin* et du *yang* selon une tout autre modalité : il ne s'agirait plus de descente dans les ténèbres infernales ou d'expéditions lointaines vers la terre ambiguë du pays des femmes, mais d'une affaire aussi quotidienne que généralement réputée heureuse : le mariage. Pourtant, en étudiant en détail l'histoire de Fleur-de-pêcher (Taohua nü 桃花女), un mythe populaire de la Chine moderne parfois considéré comme à la source de coutumes matrimoniales traditionnelles, j'ai pu prendre toute la mesure de la récurrence de certaines thématiques liées à la sphère du *yin* : pouvoirs fabuleux, voire démoniaques de personnages féminins également dotés d'une capacité de subversion de l'ordre du monde. Mais, à la différence des récits étudiés lors de mes recherches sur les enfers ou le pays des femmes, ces puissantes potentialités du principe féminin étaient cette fois marquées positivement. Si elles altéraient le cours normal des choses, c'était pour manipuler le destin en proposant d'accroître bonheur et longévité.

Les noces combattantes de La Fille aux Fleurs de Pêchers

Ce que je qualifie ici de « mythe populaire » est un récit attesté à partir du XIV^e siècle au plus tôt. Il a donné lieu à deux reprises à des œuvres écrites jugées dignes de l'impression xylographique : d'une part une pièce de théâtre *zaju* publiée à au moins deux reprises sous les Ming, et parfois attribuée à Wang Ye 王暉, un assez obscur dramaturge de Hangzhou qui serait né au début du XIV^e siècle. D'autre part, un roman en langue vulgaire composé à une date inconnue entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et 1848, date de sa plus ancienne édition conservée. Ces deux œuvres, relevant toutes deux du registre de la comédie, sont aussi vivantes et savoureuses qu'assez grossières dans leur style et leur facture. Il ne s'agit point là d'œuvres que l'on puisse qualifier de théâtre ou roman lettrés. L'impression d'avoir affaire à un récit appartenant essentiellement à littérature populaire est encore renforcée par la proportion élevée de versions circulant avant tout par transmission orale et ses dérivés manuscrits immédiats : alors qu'on ne compte que deux apparitions de l'histoire dans les genres les plus légitimes de l'écriture en langue vulgaire (*zaju*, *tongsu xiaoshuo*), on en connaît en effet de multiples versions sous forme de pièces de théâtre de divers genres régionaux, dont des pièces de théâtre rituel, des *baojuan*, chantefables et ballades, des contes populaires ou

des dictons. Les deux versions xylographiées, apparues à plusieurs siècles de distance, pourraient être considérées comme les cimes émergées d'un iceberg qui plonge dans les profondeurs encore mal explorées des traditions populaires. Cette faible proportion de versions imprimées contraste par exemple avec ce qu'on constate pour le cycle de la « Pérégrination vers l'Ouest », dont la dimension populaire est tout aussi indéniable mais qui a aussi produit nombre d'œuvres appartenant au domaine de la culture lettrée.

Dans la continuité de mon champ de recherche, j'ai abordé l'étude de ce cycle par une source romanesque, un *tongsu xiaoshuo* publié pour la première fois en 1848 sous le titre « Histoire de lutte magique du *yin* et du *yang* entre Zhougong et Fleur-de-pêcher », (*Zhougong Taohuanü yinyang doufa zhuan* 周公桃花女陰陽斗法傳 ; ci-après *Yinyang doufa zhuan*). Je devais le lire et le commenter, d'abord avec les tout premiers étudiants de mon séminaire de Master nouvellement inscrit dans la maquette de l'Inalco, « Récits, mythes, spectacles » pendant l'année universitaire 2006-2007. Puis, après avoir réalisé une traduction complète du roman, j'en fis le support d'un cours intitulé « Noces magiques : mariage, combat des sexes, jeux avec le destin – autour de la *Fille aux fleurs de pêchers* et d'autres mythes chinois » destiné aux étudiants de chinois et du département des sciences religieuses de l'université de Genève (2007-2008).

Voici succinctement l'argument de ce roman :

Le dieu Zhenwu 真武, au cours de son ascèse sur le mont Wudang 武當, s'est ouvert le ventre pour purifier ses entrailles. Terrassé par la douleur, il a négligé d'emporter ensuite son coutelas ainsi que le fourreau de celui-ci. Les deux objets, rendus magiques par le contact avec la puissance divine de Zhenwu, vont prendre forme humaine et commencer une existence autonome. Le coutelas, d'abord recueilli par Laozi 老子, quittera les palais célestes pour aller résider sur terre à l'époque de la fin de la dynastie des Shang. Incarné dans une famille de grands officiers et connu sous le nom de Zhougong 周公, il est écœuré par la dégradation des mœurs de la cour du roi Zhou 紂 et quitte le service de de l'État. Il décide alors d'ouvrir une boutique de divination. Comme il a emporté depuis le Ciel plusieurs livres célestes, ses oracles ne manquent jamais de se réaliser, et sa réputation lui assure rapidement une très nombreuse clientèle. Mais le Ciel, redoutant justement qu'il n'en dise trop sur les voies de la destinée, décide d'envoyer contre lui l'immortelle aux Fleurs de Pêcher. Celle-ci, qui n'est autre que l'incarnation du fourreau de Zhenwu, descend à son tour sur terre pour devenir la fille unique d'un couple de bienveillants vieillards. A deux reprises, la jeune fille, va

permettre à des hommes auxquels Zhougong avait promis un trépas imminent d'échapper à leur sort. Non que l'oracle ait été défectueux : le destin prévoyait effectivement la mort des malheureux. Mais Fleur-de-pêcher a su leur indiquer les façons de tricher avec le sort qui permettent parfois de déjouer les célestes décrets. Furieux, Zhougong peut d'abord seulement deviner que son adversaire est une « créature yin » (*yinren* 陰人), mais finit par démasquer sa jeune opposante. Pour se débarrasser d'elle, il décide alors d'employer un procédé apparemment paradoxal : il la demande en mariage pour son fils. Cette ruse va en effet lui permettre d'user de sa science de devin dans un but légal. Au lieu de choisir pour les noces un jour et une heure favorables, et les secteurs de l'espace les plus sûrs pour le passage du cortège nuptial, il sélectionne soigneusement les lieux et dates où s'exercera l'influence des astres les plus funestes : le trépas de la fiancée est ainsi assuré. Fleur-de-pêcher, comprenant les intentions de son adversaire, déploie alors toute une paraphernalia de précaution rituelles censées déjouer les mauvaises influences. La noce tourne au désastre pour Zhougong : parvenue dans la chambre nuptiale, Fleur-de-pêcher parvient à faire périr à sa place la propre fille de Zhougong, poussée sous les crocs de la terrible étoile du Tigre blanc qui attend là la jeune mariée. Zhougong remportera une victoire provisoire en faisant périr à son tour Fleur-de-pêcher grâce à une puissante magie noire, mais sa prévoyante adversaire, sachant ne pouvoir éviter la mort, a préparé une contre magie qui lui permet de ressusciter. Les deux adversaires, d'égale force, finissent par engager dans le ciel un duel tumultueux : c'est alors que le dieu Zhenwu intervient pour interrompre le combat et placer les deux combattants de part et d'autre de son trône, parmi les maréchaux célestes à son service.

Il existe bien des versions de cette histoire dont je n'ai donné ici que les grandes lignes. Si le canevas général est commun à toutes les versions, il existe entre celles-ci des variantes notables. Je fis le choix d'axer mon analyse sur la version du roman en langue vulgaire, sans m'interdire de convoquer les leçons d'autres versions à fin de comparaison. L'expérience nous enseigne en effet que les grands cycles de la littérature orale ont donné lieu à des réalisations qui, pour suivre le même schéma narratif de base, ont chacune une tonalité propre, voire véhiculent des messages parfois contradictoires :

l'étude récemment réalisée par Wilt Idema et Lee Haiyan du cycle de Meng Jiang nü en fournit un exemple frappant⁹⁸.

Je présentai mes premières conclusions sur la signification de l'histoire de Zhougong et Fleur-de-pêcher dans deux communications. La première, axée sur l'identité et le rôle du personnage appelé Zhougong dans le cycle, était intitulée « The Duke of Zhou as a taoist anti-hero: Divination, exorcism and comedy in some versions of the Zhougong versus Taohuanü story (道教的反面英雄：周公與桃花女故事中的預卜、驅邪和恢諧) ». Elle a été présentée à la *Fifth International Daoist Studies Conference - The Past, Present, and Future of Daoism* – 18-22 juin 2009 au mont Wudang. La seconde était intitulée « Divination and fate manipulation in a popular myth of late imperial China : The wedding of the Duke of Zhou and Peach blossom girl », et constitua le 2 novembre 2010 l'une des “conférences du jeudi” de l'IKGF-International consortium for research in the humanities : *Fate, freedom and prognostications. Strategies for coping with the future in East Asia and Europe*, de l'Université d'Erlangen-Nürnberg. J'ai pour projet de compléter très prochainement ces analyses en vue de publier un ouvrage qui rassemblera la traduction du roman en langue vulgaire et un essai explicatif.

Le héros masculin du récit : une figure tutélaire malmenée.

Pour bien comprendre les enjeux de cette « lutte du *jin* et du *yang* », comme le dit explicitement le titre de plusieurs versions, il me fallait d'abord circonscrire le rôle et le rayon d'action de chacun des duellistes. Une des particularités de ce récit, qui en fait aussi la saveur, est que le personnage masculin, résolument tourné en dérision, résulte de la fusion de très éminentes figures tutélaires. Son nom frappe d'entrée le lecteur : Zhougong, terme qui pourrait certes désigner un anonyme « Messire Zhou », mais dont la célébrité est telle qu'on ne peut que penser immédiatement à son détenteur le plus illustre : le Duc de Zhou de l'antiquité, figure sacro-sainte du confucianisme et l'un des plus éminents fondateurs de la civilisation chinoise. Bien qu'un spécialiste aussi éminent que Liu T'sun-yen ait pu jadis écrire, dans une des premières notices consacrées au roman, que ce « Seigneur Zhou » (Lord Chou) « ne devait pas être confondu avec le sage Duc de Zhou de la Dynastie des Zhou de l'Ouest »⁹⁹, je suis au contraire

⁹⁸ Idema et Lee, *Meng Jiangnü brings down the Great wall: ten versions of a Chinese legend*. University of Washington press, 2008. Voir mon compte rendu pour *The Journal of Chinese religions*, 2008, joint au dossier.

⁹⁹ « Not to be confused with the sage Duke Chou of the Western Chou dynasty », Liu T'sun-yen, *Chinese popular fiction in two London libraries*, Hong-Kong, Lungmen, 1969, p. 54.

convaincu que cette confusion fut soigneusement entretenue par les malicieux auteurs et colporteurs de cette histoire. Un fait essentiel négligé par Liu Ts'un-yen est que l'illustre Duc de Zhou fut, dans la tradition populaire, largement considéré comme une des principales figures tutélaires de la divination : cette association résulte notamment de sa participation présumée à l'élaboration du *Livre des Mutations* (*Zhouyi* 周易), le canon des arts divinatoires. Depuis au plus tard l'époque des manuscrits de Dunhuang, divers traités divinatoires populaires furent ainsi attribués au Duc de Zhou, qu'il s'agisse de clefs des songes, mais aussi de traités de cléromancie, hémérologie et auguromancie. Les données du roman en langue vulgaire Ming et Qing ne font que confirmer son importance comme figure tutélaire des devins. Ainsi, dans plusieurs récits, il figure en bonne place parmi les personnages invoqués par des devins sur le point de pratiquer leur art. Le roman *Yin yang dou zhuan* effectue en ce sens un habile glissement entre le personnage du vertueux homme d'État de l'antiquité et le saint patron des devins : on y voit Zhougong quitter le service de la cour corrompue des Zhou pour aller pratiquer l'art mantique dans la louable intention, est-il spécifié, de guider le peuple vers le droit chemin. Dans les premiers chapitres, il se comporte comme un devin lettré, manipulant aussi bien le pinceau que le tronc permettant de tirer au sort les trigrammes, et ne cherche en rien à nuire...si ce n'est lorsqu'il emploie ses talents divinatoires pour tendre à son adversaire le piège d'un mariage mortel. Mais, à ce stade, la confrontation est déjà devenue lutte ouverte, et le personnage de Zhougong a révélé l'autre face de son identité composite : celle qui le relie au patron des exorcistes taoïstes, le dieu Zhenwu. Car celui qui est identifié comme l'avatar du coutelas jadis employé par le dieu pour s'ouvrir le ventre est décrit comme une sorte de double de la divinité, dont il possède bien des traits : son visage, « noir comme un cul de charbon », a la couleur des ténèbres qui caractérise aussi l'empereur des régions septentrionales du ciel. Lorsque, ne pouvant plus se contenter de l'art divinatoire, il veut engager directement le combat contre sa jeune adversaire, il adopte aussitôt la pose de l'exorciste taoïste, que l'on retrouve dans l'iconographie de Zhenwu : cheveux défaits, pieds nus, épée brandie, il danse le pas de la Grande ourse en appelant à son secours des divinités martiales, la première étant

justement Heisha 黑煞 « le Tueur Noir »¹⁰⁰, dont la figure est elle aussi représentée comme l'exacte réplique de Zhenwu¹⁰¹.

Fleur-de-pêcher et la puissance de la vie.

Fleur-de-pêcher va donc se mesurer à une figure doublement imposante, qui rassemble des traits empruntés à un ancêtre fondateur du confucianisme comme à un des dieux taoïstes majeurs. Qui est-elle pour oser tenir tête à si forte partie ? Le récit va montrer que cette simple pucelle recluse au fond du gynécée dispose de pouvoirs considérables. Tout d'abord, elle sait aussi bien que son adversaire déchiffrer les signes du destin. Tout au plus se distingue-t-elle en employant des techniques plus populaires de manipulation : elle calcule sur ses doigts les combinaisons du destin¹⁰², alors que Zhougong déploie devant lui sur une table les « quatre trésors du cabinet du lettré ». Plusieurs romans en langue vulgaire la montrent d'ailleurs, comme son adversaire et parfois en sa compagnie, invoquée par des devins soucieux d'appeler sur eux la protection des saints patrons de leur métier. Comme lui, elle participe de la puissance divine de Zhenwu, ainsi que le montrent le début et la fin du récit. Mais, alors que le nom de Zhougong évoque toute l'autorité de la tradition confucéenne, le sien nous place d'entrée dans la riche symbolique du pêcher : le bois de cet arbre est réputé de très longue date en Chine être un puissant démonifuge, servant à confectionner talismans ou armes rituelles ; son fruit figure au premier rang des nourritures d'immortalité ; sa fleur connote quant à elle érotisme et sensualité, et, depuis le poème *Tao zhi yaoyao* 桃之夭夭 du « Canon des poèmes », annonce le temps de noces. Au ciel, l'Étoile Fleur de pêcher (*taohua xing* 桃花星) fait partie ces « étoiles astrologiques »¹⁰³ qui règlent la destinée humaine : elle invite hommes et femmes aux plaisirs de l'amour. La littérature compte maintes accortes « immortelles aux Fleurs de pêcher » (*Taohua xiannü* 桃花仙女), qui résident tantôt au ciel, tantôt dans les « paradis caverneux » défendus par des bosquets de cet arbre en

¹⁰⁰ Sur le culte de Heisha voir Edward L. Davis, « the Cult of the Black Killer », dans son ouvrage *Society and the Supernatural in Song China*, Hawaii, 2001, p. 67-86.

¹⁰¹ Voir notamment la peinture rituelle Ming du Baoning si dans laquelle Zhenwu et Heisha sont représentés exactement de la même façon, comme un reflet dans un miroir. *Baoning si Mingdai shuilihua*, Beijing, Wenwu, 1988, planche 78.

¹⁰² « Popular mantic techniques included a rudimentary system of counting on finger joints », Richard Smith, *Fortune tellers and philosophers*, Westview press, 1991, p. 87. Voir aussi p. 185 et 198.

¹⁰³ L'expression est de Carole Morgan, *Le tableau du bœuf du printemps*, Paris, Collège de France : Institut des hautes études chinoises, 1980, p. 175 : elle désigne des puissances stellaires réputées influencer sur le destin humain, qui ne correspondent pas nécessairement à des astres astronomiquement observables.

fleur. Lorsque l'une de ces immortelles descend en ce monde, elle peut se faire intercesseur de la passion amoureuse (comme au chapitre VIII du roman du XVIII^e siècle « Le rêve du retour au Lotus » *Guilian meng* 歸蓮夢), ou agir en belle justicière aussi pourvue de beauté que de talents martiaux.

La Fleur-de-pêcher de notre histoire, qui garde jalousement au fond du gynécée un pêcher représentant son « destin fondamental » (*benming* 本命), participe de tous ces traits, au premier rang desquels la vertu démonifuge de la plante : dans les combats victorieux qu'elle doit livrer contre les influences néfastes, elle a encore recours à des armes ou des talismans en bois de pêcher qui dispersent efficacement les effluves des astres funestes. Corollairement, c'est en usant d'une branche de son pêcher que Zhougong remporte une éphémère victoire et parvient à la conjurer et à la faire périr. Mais la connotation érotique de la plante n'est pas non plus absente : Fleur-de-pêcher est décrite comme d'une extrême beauté, et elle séduit d'emblée à la fois Zhougong, qui, en la voyant pour la première fois, hésite un instant à la combattre, et la fille de celui-ci, avec laquelle se noue, lorsqu'elle l'aura ressuscitée, une manière d'amitié amoureuse.

Le rôle que Fleur-de-pêcher tient avec le plus de constance tout au long du récit est celui d'une efficace championne de la vie face aux forces de la mort et du destin : elle n'effectuera en effet pas moins de cinq sauvetages, soit en permettant à des gens d'échapper à un sort qui les vouait à périr, soit même en ressuscitant des trépassés. Alors que Zhougong personnifie un juge sévère mais passif, annonçant les décrets de la destinée tout en proclamant leur inéluctabilité, Taohua nü se rattache à la cohorte des personnages puissants, charitables, indociles et audacieux que la littérature chinoise montre capables de s'opposer aux administrateurs divins de la vie et de la mort. Les moyens qu'elle emploie pour ce faire sont peu ou prou, comme dans bien des histoires chinoises sur l'immortalité, marqués par la transgression ou la ruse. Elle enseigne à plusieurs reprises des rituels de « rappel de l'âme » à certains personnages du récit. Fleur-de-Pêcher s'adresse ainsi à une vieille dame à qui Zhougong a annoncé que son fils est sur le point de périr au loin. Elle l'enjoint, la nuit venue, de frapper le seuil de sa maison à l'aide d'une vieille chaussure tout en appelant son enfant : les coups portés à l'aide d'un objet répugnant sur ce lieu respecté entre tous de la maison participent d'une magie salvatrice. Elle permettra effectivement de « briser les trigrammes » (*pogua* 破卦) de la divination effectuée par Zhougong et d'en inverser le résultat. La fille de Zhougong sera ressuscitée par des appels accompagnés d'aspersions de « l'eau de contrecours » (*niliu shui* 逆流水). L'emploi de cette eau, prise dans une rivière côtière

dont les flots sont repoussés en amont par la marée montante, traduit symboliquement, les pratiques d'inversion des taoïstes cherchant à trouver l'immortalité dans l'inversion du processus de la vie et du déclin (chapitre 14). Dans un autre épisode, elle enseigne à Pengjian 彭翦, le vieux serviteur de Zhougong, à qui son maître, désolé mais impuissant, a promis un trépas imminent, comment contraindre les dieux de la destinée : Pengjian devra se rendre en un temple où descendront la nuit même les sept étoiles du Boisseau du Nord, et, après qu'elles auront consommé les offrandes qu'il aura disposées à leurs intentions, se jeter à leurs pieds en les implorant de corriger son destin. Les dieux, devenus les obligés du vieux serviteur, devraient accéder à sa demande, d'autant plus que Fleur-de-pêcher lui aura enseigné comment ajouter une touche de coercition à l'appui de celle-ci :

« Quand les seigneurs stellaires se manifesteront, ne prenez pas peur ! Car lorsqu'ils en arriveront à prononcer votre nom, il faudra sortir de dessous la table à offrande tout en récitant l'invocation et en faisant tinter la chaîne d'or. Il vous faudra demander l'octroi de la longévité aux seigneurs stellaires, et ils seront tenus de vous l'accorder : car cette chaîne d'or comme cette incantation divine ont pouvoir de les contraindre. Tant que vous ferez résonner la chaîne d'or et récitez l'incantation, leur cœur en sera alarmé et ils ressentiront des maux de tête ! » (chapitre 8)

Le vieux serviteur obtiendra effectivement des divinités qu'elles lui accordent une rallonge de son laps de vie de huit cent cinquante années, et d'être désormais connu sous le nom de Pengzu 彭祖 : ce personnage, bien connu depuis l'antiquité comme le Mathusalem chinois, est le second éminent personnage de la Chine antique à tenir un rôle dans la comédie orchestrée par Fleur-de-pêcher.

Une des leçons de cette histoire est qu'il peut exister des divinités aussi paradoxales que Fleur-de-pêcher : dûment mandatée par le Ciel, elle est venue sur terre...pour enfreindre les célestes décrets. Face à un Zhougong, aîné et patriarcal, qui représente l'ordre normal, la jeune fille incarne la possibilité d'une transgression et d'un désordre qui se confondent avec l'espoir. On comprend la fascination que cette histoire a pu exercer sur le public de la littérature populaire, et le titre qu'elle porte dans plusieurs des versions de l'histoire qui appartiennent à cette dernière : *Yanshou baojuan* 延壽寶卷, « Le Précieux rouleau de l'Accroissement de la longévité ».

La noce combattante.

Si l'histoire de Zhougong et de Fleur-de-pêcher peut pour partie se rattacher à la littérature sur les arts et ruses permettant de combattre la mort et d'obtenir longévité ou même immortalité, le thème du mariage représenté comme lutte sans merci du *yin* contre le *yang* constitue sans nul doute son autre versant, comme l'attestent les nombreux titres comportant le terme de *doufa* 鬥法 (« le combat magique ») ou *yin yang dou fa* (« la lutte magique du yin et du yang ») désignant l'histoire. Une des forces du récit est que le mariage qui s'y déroule est à la fois monstrueux et terriblement normal : il est, en quelque sorte, un anti-mariage censé avoir posé les cadres du mariage ordinaire. Au chapitre des anomalies, il y a bien sûr le fait qu'aucune des deux parties n'a l'intention de consommer le mariage : Zhougong n'a même pas de fils à donner en mariage à la fiancée, et Fleur-de-pêcher, ne l'ignorant point, sait avoir accepté non point des noces mais une lutte à mort. Zhougong, agissant en tant que devin, a choisi le jour, l'heure, et la direction que prendra le cortège nuptial, ce qui est dans le rôle traditionnel des spécialistes des arts mantiques. Mais il a tenu son rôle à contre-emploi, sélectionnant les pires moments et directions possibles, recherchant à provoquer la mort au lieu de la vie. Pourtant, cet étrange mariage ne l'est pas tant que cela. Ainsi, lorsque Fleur-de-pêcher apprend les funestes dispositions prises par Zhougong, elle dresse une liste de requêtes qui lui permettront de déjouer les pièges mortels du devin : elle devra s'asseoir dans un palanquin nuptial décoré par les effigies des « divins immortels des huit grottes » ; on devra brûler à son arrivée chez son époux du bois de santal et des feuilles de genévrier dans un fer à bassiner ; entre la grand-porte et la seconde porte, on placera une selle de cheval et un boisseau carré, qu'elle devra enjamber ; depuis la grand-porte jusqu'à la salle des appartements intérieurs, il faudra qu'on ait déroulé un tapis de feutre multicolore, afin que, dès sa descente du palanquin, la jeune mariée ne foule pas la terre crue. Comme n'ont pas manqué de le remarquer les commentateurs chinois contemporains de ce cycle, les objets et les actes décrits font pour la plupart partie de l'attirail ordinaire des mariages traditionnels. Le narrateur du roman *Yinyang doufa zhuan* écrivait d'ailleurs déjà :

« Tous les objets, toutes les personnes que Fleur-de-pêcher employa à cette occasion servaient à la prémunir des divinités meurtrières et des démons de massacre : qui aurait pu prévoir que, par la suite, lors des mariages ordinaires, les gens continueraient le plus souvent à faire de même, tant et si bien que cela devint une coutume qu'on ne manquerait plus jamais d'observer ! » (chapitre 12)

On trouve certes dans la littérature orale du monde entier maints contes qui expliquent à l'aide de récits tous plus extraordinaires les uns que les autres l'origine des phénomènes du monde courant. Mais le risque mortel que fait courir son mariage à Fleur-de-pêcher me semble porter une signification plus directe : tout mariage est au fond, un moment extrêmement dangereux, où l'existence peut basculer vers le malheur si l'on n'y prend garde. Il est en même temps, sur le plan symbolique, une sorte de mise à mort de la fiancée, qui doit d'une certaine manière être éliminée et « mourir » à sa vie de jeune fille pour renaître dans le cadre nouveau de sa famille maritale. Un contrepoint intéressant est fourni par le rituel des « lamentations de la fiancée » (*keujia* 哭嫁), célébré dans une bonne partie de la Chine du sud jusqu'à une date récente, pendant lequel la future mariée exécutait de longues heures durant des chants de lamentations ritualisés dont le but était précisément « d'éliminer par les pleurs les mauvaises influences » (*kudiao huiqi* 哭掉晦氣), et qui ressemblaient à bien des égards aux lamentations de funérailles, autre prérogative des femmes. L'histoire de Fleur-de-pêcher est d'ailleurs parfois donnée comme une des sources du rituel du *keujia*¹⁰⁴. Comme les lamentations nuptiales n'empêchent pas la noce de se dérouler heureusement *in fine*, la description des funestes noces orchestrées par Zhougong ne vaut pas remise en cause du mariage en tant que tel : le cycle de Fleur-de-pêcher, comme les lamentations de la fiancée, relève peut-être plus d'un moment cathartique, d'une inversion carnavalesque comme les anthropologues en ont maintes fois observé en étudiant les grands rites de passage, que d'une vraie remise en question de l'ordre patriarcal. Les moqueries adressées à d'éminentes et mâles figures comme celles de Zhougong ou de Pengzu pourraient fort bien participer de ce défoulement festif.

Le Tueur noir contre le Tueur rouge

Si l'on peut trouver dans l'histoire de Fleur-de-pêcher l'écho lointain des charivaris et autres coutumes liées aux rites de passages en d'autres parties du monde, certains de ses traits sont en revanche fortement ancrés dans les conceptions cosmologiques et religieuses proprement chinoises. Dans un chapitre déjà rédigé de mon livre à venir, « La démonologie de Fleur-de-pêcher », j'analyse la nature de ces forces démoniaques

¹⁰⁴ Anne E. McLaren, *Performing grief*, Hawai'i UP, 2008, p. 111. Voir mon compte-rendu de ce livre, *Études chinoises*, 2010, joint au dossier.

censées menacer si gravement le mariage¹⁰⁵. Les puissances stellaires auxquelles Zhougong fait appel sont ainsi des vecteurs de trépas bien connus : on trouve, parmi elles, Porte des funérailles et Visiteur du deuil, deux mauvaises étoiles réputées annoncer le trépas, ainsi que le Tigre blanc, astre réputé pour son appétit de sang, ce qui le rend spécialement dangereux pour les parturientes...et les jeunes mariées¹⁰⁶. Il est justement un élément qui apparaît indubitablement, fut-ce de façon légèrement voilée, dans le récit des noces de Fleur-de-pêcher : celui de la dangereuse force du sang féminin qui va être répandu lors de la défloration.

À l'approche de son mariage avec Fleur-de-pêcher, alors que Zhougong convoque plusieurs puissances stellaires, Fleur-de-pêcher ne fait appel qu'à un seul champion divin : il se nomme Hongsha 紅煞, le « Tueur rouge ». Le moment venu, il se portera à la rencontre du Tueur noir qu'a convoqué Zhougong. Or, si le Tueur noir est une divinité majeure, objet d'un culte attesté depuis la dynastie des Song, le Tueur rouge ne figure nulle part dans les panthéons des Trois enseignements. Mais il est par ailleurs bien connu comme un très terrestre démon, dont la spécialité est de mettre en péril le déroulement heureux des noces. Au sein des diverses puissances néfastes et étoiles mauvaises qui peuvent menacer le mariage, le Tueur rouge intervient à l'approche de la chambre nuptiale, là où aucun devin ou exorciste n'est plus à même de déjouer le mauvais sort. Plus qu'un ennemi extérieur, il est en fait un ennemi intérieur, un danger intimement attaché au corps même de la jeune épousée. Un taoïste du XX^e siècle notait que « La jeune mariée lors de ses noces a le Tueur rouge (*jiehun de xinniangu you hongsha* 結婚的新娘有紅煞) ». Un rite pratiqué encore récemment en Mandchourie consistait à faire rentrer brutalement une épée dans son fourreau au passage de la jeune mariée : ce geste martial effectué juste au moment des noces, dans lequel il ne me semble guère exagéré de voir une défloration symbolique, visait précisément à écarter les mauvaises influences (*bixie* 避邪) en dépouillant la jeune mariée du « Tueur rouge » qu'elle amène avec elle (*qudiao xinniangu dai de hongsha* 去掉新娘帶的紅煞)¹⁰⁷. L'identité de ce démon, qui s'attache au corps de la jeune fille sur le chemin de ces noces et l'empêche encore de devenir une « personne nouvelle » (*xinren* 新人) ne fait guère de doute : sa couleur rouge

¹⁰⁵ Texte joint au dossier.

¹⁰⁶ Hou Chin-lang, "the Chinese belief in baleful stars", in Welch et Seidel, *Facets of Taoism: essays in Chinese religions*, Yale UP, 1979, p. 210 et 218.

¹⁰⁷ Li Fengqi 李風琦, Tang Yumin 唐玉民, "Qingzhou manzu hunsu 青州滿族婚俗", *Minsu yanjiu* 民俗研究, 1996-4, p. 59.

ne montre-t-elle pas que la puissance démoniaque ici évoquée est celle du sang, plus précisément du sang virginal sur le point d'être répandu ? La culture chinoise est en effet de celles qui ont construit de façon radicale une vision du sang féminin comme pouvoir dangereux. Dans un article désormais classique, l'anthropologue Emily Martin Ahern tentait d'expliquer « le pouvoir et la pollution » prêtés aux Chinoises, notamment le fait qu'elles soient considérées à la fois comme rituellement impures et dangereusement puissantes¹⁰⁸. Si le sang des règles et celui des lochies ont été le plus fréquemment évoqués par les anthropologues, le sang répandu lors d'un autre moment liminal de la vie, la défloration, est paré de la même dangereuse force. Comme l'a écrit Christian de Pee, auteur d'une étude sur les textes associés au mariage à la fin du Moyen-âge, « Les forces *yin* émanant du corps de la jeune mariée attirent les mauvais esprits et offensent les divinités bienveillantes, mais son sang amassé, lorsqu'il se répand dans le lit nuptial, possède un pouvoir aussi spécial qu'indicible. »¹⁰⁹ Si plusieurs rites nuptiaux sont clairement des exorcismes visant à éliminer le « tueur rouge » qui menace l'existence future du couple, les choses se passent de manière sensiblement différente dans l'histoire de Fleur-de-pêcher. Celle-ci emploie le Tueur rouge comme une force positive, un divin champion qui lui permet de neutraliser le meurtrier Tueur noir que Zhougong veut lancer contre elle. Mais, tout en parant le coup mortel qu'on destine à sa maîtresse, le Tueur rouge consent à s'effacer : comme mutuellement annihilés par leur symétrie chromatique, les deux divinités guerrières se retirent d'un commun accord, et la périlleuse cérémonie nuptiale peut se poursuivre.

Vierges démoniaques ou divines.

À travers sa complicité avec le Tueur rouge, Fleur-de-pêcher est donc, elle aussi, dans une certaine mesure, la démoniaque héroïne du récit. « Être *yin* » (*yinren* 陰人), suivant le terme qu'emploie à son égard son adversaire ; elle porte en elle toute les dimensions de ce qualificatif : femme, mais aussi être néfaste et sournois, appartenant aux régions ténébreuses de la cosmologie. Par bien des traits, son personnage se rapproche de certaines des figures les plus ambiguës de la religion chinoise : les vierges divines ou magiciennes.

¹⁰⁸ Emily Martin Ahern, « The power and pollution of Chinese women », in Margery Wolf, Roxane Witke, *Women in Chinese society*, Stanford University press, 1975.

¹⁰⁹ Christian De Pee, *Text as Practice: The Writing of Weddings in Middle-Period China (Eighth through Fourteenth Centuries)*. Albany: State University of New York Press, 2007, p. 171.

L'histoire de Fleur-de-pêcher n'est pas sans évoquer pour une part les récits ayant pour héroïne le Bodhisattva Guanyin dans ses avatars féminins, la légende de Miaoshan ou l'histoire de « la Guanyin au panier de poissons ». Dans ces récits, Guanyin affronte l'épreuve d'un mariage qui ne saurait être consommé : les noces n'auront pour seule issue possible que le trépas et le départ vers le séjour céleste. Comme Guanyin, Fleur-de-pêcher évite le mariage, mourant et renaissant pour quitter finalement le monde. Ce faisant, elle aura renversé le déroulement « normal » du mariage, qui fait périr la vierge pour faire renaître la femme mariée dans l'ordre patriarcal.

Au cours de ce mariage illusoire, et, là encore, comme la Guanyin au panier de poisson, Fleur-de-pêcher est dépeinte usant des forces de la séduction. Mais, dans cette noce sans fiancé, la séduction s'exerce paradoxalement à l'égard d'autres femmes. Elle lui sert ainsi, en fascinant la propre fille de Zhougong, à s'assurer un « corps de remplacement » qui subira à sa place l'attaque du Tigre blanc, puis, après le retour à la vie de la jeune fille, lui permettra de s'en faire une complice et une alliée. C'est encore la rumeur de son extraordinaire beauté qui, à son entrée chez Zhougong, attire toute la gent féminine de la maison de son adversaire, mettant en fuite, par peur des effluves *yin* ainsi concentrées, les dernières mauvaises étoiles encore présentes. Cette mention discrète de la capacité de Fleur-de-pêcher à rassembler les forces féminines évoque une autre catégorie de femmes fortes et pures, bien connues des historiens des religions chinoises, et aussi bien moins tragiques que les déesses ou adeptes fuyant le mariage dans la mort : celles des jeunes filles pratiquant, individuellement ou en groupe, les arts de la magie et de l'immortalité en mettant la redoutable force renfermée en leur corps au service de leur pouvoir. Des groupes de jeunes filles définies à la fois par leur jeunesse, leur célibat, leurs pratiques religieuses ou alchimiques, et qui se regroupaient autour du refus – ou tout au moins du recul – du mariage ont existé. Elles eurent parfois une importance religieuse et magique non négligeable. Un exemple célèbre de ces groupes fut constitué par les sociétés religieuses féminines appelées « Éclat des lanternes rouges » (*Hongdengzhao* 紅燈照), qui jouèrent un rôle important lors de la révolte dite « des Boxers » en 1900. Comme l'a montré Paul A. Cohen, les Boxers se sentirent à la fois dangereusement attaqués et menacés par des magies noires faisant appel aux polluants écoulements féminins qu'ils accusaient leurs adversaires de mettre en œuvre contre eux, et rassurés par la présence à leur côtés de ces « Lanternes rouges », vierges dotés d'une puissance magique hors pair, et dont le groupe était, il convient de le noter, également

placé sous le signe de la couleur des noces et du sang¹¹⁰. Le fictif « parti du sang des fleurs » Huaxue dang 花血黨 que nous avons évoqué au chapitre précédent en constitue un autre exemple, dans la sphère du roman.

Le personnage de Fleur-de-pêcher, immortelle descendue du séjour céleste, qui sait retourner à son avantage la comédie du combat marital, et commande pour ce faire au puissant Tueur rouge, euphémisme du fondement de l'énergie féminine, le sang, se rapproche par bien des traits des puissantes jeunes magiciennes que l'on rencontre régulièrement dans l'histoire religieuse et littéraire chinoise.

La force d'un combat inabouti

Le terme de l'affrontement auquel se livrent Zhougong et Fleur-de-pêcher dans *Yin yang doufa zhuàn* n'est pas le point le moins significatif de l'histoire : c'est un combat inachevé. À la fin du roman, les duellistes, tout à leur lutte, ont quitté la terre pour s'élever dans le ciel, « leur duel les animant d'une énergie croissante : chacun déployait sa puissance, faisant rugir la tempête et résonner le tonnerre ». La violence dégagée par le combat attire l'attention de Zhenwu, qui ordonne à l'un de ses divins officiers de les séparer et de les conduire devant lui. Le dieu leur rappelle alors leur nature complémentaire originelle, et,

« déployant sa Bannière des sept étoiles, il les en enveloppa et les porta jusqu'au Mont Wudang pour en faire ses officiers, sous le nom de Maréchal Zhou et Maréchale Pêcher. Il concentra vers eux sa luminescence spirituelle, et leur fit prendre place à chacun d'un côté, où ils se tinrent, l'un à la droite du dieu, l'autre à sa gauche. Alors le Suprême empereur fit claquer de nouveau à sept reprises sa précieuse bannière des sept étoiles, puis souffla en direction des deux maréchaux le souffle orthodoxe du Ciel antérieur ; ainsi pénétrés de sa spirituelle luminescence, les corps de chair des deux maréchaux retrouvèrent leur place originelle. »

Zhougong et Fleur-de-pêcher, bien que ne figurant dans aucune hagiographie classique de Zhenwu, et n'apparaissant même pas dans le roman religieux en langue vulgaire de la fin des Ming qui lui est consacré, « Le Voyage vers le Nord » (*Beiyou ji* 北遊記), semblent pourtant avoir été depuis régulièrement figurés de part et d'autre de Zhenwu dans les sanctuaires qui sont dédiés à cette divinité majeure. Selon le Père Grootaers, qui étudia à la fin des années 1940 les sanctuaires de Zhenwu d'un district de la Chine

¹¹⁰ Paul A. Cohen, chapitre « Magic and Female Pollution », in *idem*, *History in three keys : the Boxers as event, experience, and myth*, Columbia UP, 1993, p. 118-145; sur la peur des Boxers à l'égard des pollutions féminines, voir p. 128-138 ; sur les «Lanternes rouges», voir p. 138-145.

du Nord, les représentations de Zhougong et Fleur-de-pêcher de part et d'autre de Zhenwu s'y seraient répandues à partir du XVII^e siècle¹¹¹. Cette date relativement tardive est confirmée par le fait que, à la différence du roman Qing, la pièce *zaju* des Yuan, du moins dans l'une de ses versions transmises, n'établit aucun lien entre l'histoire de Zhenwu et le duel magique de la magicienne et du devin. Pourtant, transmise par la littérature orale, l'histoire de Zhougong et Fleur-de-pêcher, semble avoir su trouver sa place dans les pratiques religieuses. Ce qui me paraît remarquable dans ces dernières, c'est que le couple combattant ne s'y illustre pas comme pleinement réconcilié et demeure représenté de façon bien distincte : enrôlés ensemble mais séparés par l'imposante figure de Zhenwu, chacun d'entre eux garde sa fonction, complémentaire de celle de l'autre. Ainsi, un article décrivait récemment les divinités protégeant l'activité d'un village de spécialistes religieux situé dans la province du Gansu, Xuejiawan 薛家灣. Les nombreux devins et exorcistes que compte cette localité rendent un culte à trois saints patrons : l'Incommensurable Patriarche (Wuliang zushi 無量祖師), un titre donné à Zhenwu, est le saint patron de leur métier dans son ensemble. Sous son autorité sont placées deux patriarches spécialisés dans une des branches de l'activité des fidèles du lieu : Zhougong est le « saint patron de la divination » (*suanming zushi* 算命祖師) tandis que « Dame Fleur-de-pêcher » (Taohua niangniang 桃花娘娘) est celui de « la délivrance des mauvais sorts » (*yasheng zushi*) 厭生祖師 : on retrouve là les fonctions complémentaires et potentiellement antithétiques de celui qui dit la destinée, et de celle qui la corrige, telles que les développait le roman. Un second exemple de cette polarité non abolie nous est fourni par l'architecture religieuse de la Chine du Sud : dans la région de Hong-Kong et au Guangdong, le faite des temples est souvent orné des figures de Zhougong et de Fleur-de-pêcher¹¹². Sur le toit des temples chinois, image de la montagne et point de rencontre avec le ciel, on figure volontiers « deux dragons de faïences [qui] s'affrontent, se disputant une perle flamboyante placée au centre » laquelle « représente l'énergie radieuse qui émane du brûle-parfum placé dans le temple »¹¹³. Sur le toit des temples au Guangdong, Fleur-de-pêcher et Zhougong, lorsqu'ils sont figurés, se tiennent similairement opposés, face à face, de part et d'autre de l'immense poutre faîtière. Pour rappeler qu'ils représentent respectivement le *yin* et le *yang*, ils tiennent à la main, l'une le disque lunaire, l'autre le

¹¹¹ Grootaers, "The Hagiography of the Chinese god Chen-wu", *Folklore Studies* 11:2 (1952), p. 144.

¹¹² Je remercie Yau Chi-on 遊子安 d'avoir attiré mon attention sur ce trait.

¹¹³ Kristofer Schipper, *Le corps taoïste*, Fayard, 1982, p. 35.

disque solaire, comme si l'énergie ininterrompue qui se dégageait de leur combat faisait tenir ensemble l'architecture, comme si leur affrontement fournissait au monde une indispensable énergie. La lame qu'est à l'origine Zhougong n'a pas été rengainée dans son fourreau devenu Fleur-de-pêcher, et leur confrontation, redevenue latente, vibre encore d'énergie sexuée.

Couples combattants.

Bien que le mythe de Fleur-de-pêcher n'ait donné lieu à aucune œuvre littéraire d'importance, du moins stylistiquement parlant, j'ai été séduit au cours de mes travaux par la richesse et la beauté de ses thématiques. Il se prêterait à être exploré davantage, notamment dans une perspective synchronique, en comparant plus avant les versions de l'histoire. Il serait ainsi certainement passionnant d'en rassembler et traduire plusieurs, de style et de tonalité différentes, à l'instar de ce qu'a fait tout récemment W. Idema pour Meng Jiang nü, Serpent Blanc, Dong Yong, et d'autres figures des grands cycles de la tradition orale chinoise. Il conviendrait également de mener des enquêtes de terrain pour juger de la fonction des opéras rituels ou des genres oraux à valeur rituelle dont on connaît l'existence pour le cycle. Mais il vaudrait aussi la peine d'être replacé diachroniquement dans une très riche tradition littéraire et religieuse chinoise : celle qui tend à personnifier la tension entre *yin* et *yang* en créant des couples opposés ou combattants. Ainsi, sur le plan de l'histoire religieuse, la place assignée relativement récemment à Zhougong et Fleur-de-pêcher comme assistants mâle et femelle du dieu Zhenwu tire-t-elle certainement sa source des « garçons d'or et filles de jades » (*jintong yunü* 金童玉女), représentés autour de l'Empereur Céleste depuis les Tang, et dont dérivent vraisemblablement pour les bouddhistes les deux jeunes assistants de Guanyin, le garçon Shancai 善才 et la fille Dragon 龍女¹¹⁴. Mais c'est la littérature narrative qui offre certainement le champ d'étude le plus prometteur en la matière. C'est elle qui développe le plus avant le thème de la magicienne combattante, adversaire et initiatrice du héros dans bien des cycles romanesques ; c'est elle qui dépeint volontiers l'amour comme un art martial ; c'est elle enfin qui développe l'intéressant thème de ce que

¹¹⁴ « The tradition of providing a deity with a pair of male and female attendants, symbolising yang and yin, started with Taoism. I believe that these two attendants are the Buddhists counterparts of the Taoist golden boy and Jade girl that have been depicted as the attendants of the Jade emperor since the Tang? Yü Chün-fang, *Kuan-yin*, Columbia U.P., 2001, p. 440, à propos de Shancai et Longnü comme assistants de Guanyin (tous deux tardivement apparés).

j'appellerais « l'incarnation hermaphrodite », qui montre un héros masculin chercher tout au long d'un récit la confrontation avec une sorte de double féminin. Ce dernier thème traverse maintes œuvres d'importance ou de moindre valeur, comme « L'histoire non officielle des Immortelles » (*Nüxian waishi* 女仙外史, 1711), la confrontation érotico-magique de Lü Dongbin et de Blanche Pivoine, voire le chef d'œuvre qu'est le « Rêve dans le Pavillon rouge » (*Honglou meng* 紅樓夢) : nombreuses ont été les déclinaisons du thème du couple combattant. J'espère pouvoir y revenir avant qu'il soit longtemps.

DOSSIER DE CANDIDATURE POUR L'OBTENTION DE
L'HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES :

ARTICLES, COMMUNICATIONS, TRAVAUX.



ARTICLES, COMMUNICATIONS, TRAVAUX

1. Roman en langue vulgaire et religions chinoises

« Prodiges ambigus : les récits non-canoniques sur le surnaturel, entre histoire religieuse, histoire littéraire et anthropologie », *Revue bibliographique de sinologie*, 2002, p.317-343.

« L'interminable leçon d'un bonze de papier : Bodhidharma comme héraut confucéen dans un roman didactique du XVIIe siècle », in Despeux, Catherine, Nguyen-Tri, Christine, (eds), *Éducation et instruction en Chine 3 : aux marges de l'orthodoxie*, Paris : Louvain : Peeters, 2004, p. 125-143.

« A late Qing Blossoming of the Seven Lotus: hagiographic novels about the Qizhen 七真 », in Liu Xun & Vincent Goossaert, eds, *Quanzhen Daoism in Modern Chinese Society (accepté par les éditeurs du volumes, en cours d'évaluation par University of California press)*¹¹⁵.

2. Clergès vilipendés, magistères idéaux

« Trois galipettes de Ji-le-Fou : voyages littéraires d'un moine excentrique chinois, de Hangzhou aux steppes mongoles et au Japon, XVI^e-XX^e siècles », in Struve, Daniel, ed., *Autour de Saikaku, Le roman en Chine et au Japon aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Les Indes Savantes, 2004, (Etudes Japonaises [Université Paris 7 - Denis Diderot / GREJa], vol. 1.), p. 69-94.

« Désirés, raillés, corrigés : les bonzes dévoyés dans le roman en langue vulgaire du XVI^e au XVII^e siècle », *Extrême-Orient, Extrême-Occident 24 : l'anticléricalisme en Chine*, PUV, 2002, p. 94-112, **Accessible en ligne sur le Portail Persée :**
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_2002_num_24_24_1153.

« Rencontres hérétiques dans les monastères de Kaifeng : le bouddhisme tantrique vu par le roman en langue vulgaire des Ming et des Qing », *Communication à la journée d'études « L'Autre tantrique dans la religion, l'art et la littérature chinois*», vendredi 15 mai 2009, INALCO¹¹⁶

3. Voyages au monde du Yin

4.

« Le hachoir du juge Bao : le supplice idéal dans le roman et le théâtre en langue vulgaire chinois des Ming et des Qing », in Muriel Détrie et Antonio Dominguez Leiva, (eds) *L'imaginaire du « supplice oriental » dans la littérature et les arts*. Dijon : Éditions du Murmure, 2005, p. 187-225.

¹¹⁵ NOTE DE 2014 : En attente de publication lors de la soutenance de HDR, publié ultérieurement in Goossaert & Liu, *Quanzhen Daoists in Chinese Society and Culture, 1500-2010*, Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California-Berkeley, 2013, (*China Research Monographs*, 70), p. 78-112.

¹¹⁶ NOTE DE 2014 : Inédit lors de la soutenance de HDR, publié ultérieurement in Durand-Dastès, ed. , *Empreintes du tantrisme en Chine et en Asie Orientale*, Louvain : Peeters, 2014, p. 27-62.

« Poisons exotiques et vices domestiques : de vertueux héros aux prises avec les *gu* 蠱 dans un roman du XVIIe siècle » *Études chinoises*, vol XXVI, année 2007, p 83-106.
http://www.afec-etudeschinoises.com/IMG/pdf/V-Durand-Dast_s.pdf.

Annexe : « L'Histoire épique d'un drame infernal : « L'exécution du juge infernal » *Zha panguan* 劊判官 et « l'enquête au Mont des ténèbres » *Tan yinshan* 探陰山 aux XIXe et XXe siècles », *projet de préface à la traduction de la pièce, inédit.*

5. Fleur-de-pêcher

« Divination and fate manipulation in a popular myth of late imperial China : the wedding of Zhougong and the Peach Blossom girl », Communication à l' *IKGF-International Consortium for Research in the Humanities : Fate, Freedom and Prognostications. Strategies for Coping with the Future in East Asia and Europe*. 11 nov. 2010, p. 1-34, [en ligne]
http://www.ikgf.uni-erlangen.de/content/articles/Vincent_Durand-Dastes_-_Divination_and_Fate_Manipulation.pdf

Annexe : « Étoiles funestes: la démonologie de Fleur-de-pêcher », *inédit.*

6. Questions de bibliographie et d'édition.

« Disputes dans la maison de Cang Jie : le regain des querelles idéologiques sur l'écriture chinoise dans la presse et l'édition de Chine populaire », *Revue bibliographique de sinologie*, 1998, p.317-343.

« Many Gardeners for a Hundred Flowers: the Last Twenty Years of Chinese Literature in French Translation », in Kühner, Hans & Harnisch, Thomas (hrsg), *China übersetzen*, Bochum: Projekt Verlag 2001, p. 11-33.

« Chine: l'histoire du livre dans les revues chinoises », *Nouvelles du Livre Ancien*, n°105 (2001), p. 8-9.

« Développements récents des études sino-tantriques : essai bibliographique pour la journée d'étude *L'Autre tantrique dans la religion, la littérature et l'art chinois* », 15 mai 2009, INALCO¹¹⁷.

6. Sélection de comptes-rendus critiques :

« David Wang, *Fin-de-siècle splendor : repressed modernities of late Qing fiction* », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 1998, p. 378-380.

« Meir Shahrar, *Crazy Ji: Chinese religion and popular literature* », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 1999, p 327-329.

¹¹⁷NOTE DE 2014 : Inédit lors de la soutenance de HDR, publié ultérieurement in Durand-Dastès, ed. , *Empreintes du tantrisme en Chine et en Asie Orientale*, Louvain : Peeters, 2014, p. 271-289.

«You Zi'an 遊子案 (Yau Chi-on), *Quanhua jinzhben : Qingdai shanshu yanjiu* 勸化金箴清代善書研究», *Revue Bibliographique de Sinologie*, 2000, p. 489.

« Jacques Dars, Chan Hing-Ho, *Comment lire un roman chinois : anthologie de préfaces et commentaires aux anciennes œuvres de fiction* », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 2001, p 370-371.

« Ji Dejun 紀德君, *Ming Qing lishi yanyi yishu lun* 明清歷史演義小說藝術論 », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 2001 p. 371-372.

«Chen Dakang 陳大康, *Mingdai xiaoshuo shi* 明代小說史 », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 2001, p 401-403.

«Wu Yenna, *Ameliorative satire and the Chinese novel* Xingshi yinyuan zhuan », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 2001 ; p. 413-414.

« Martin W. Huang (ed), *Snakes'legs : Sequel, Continuations, Rewritings and Chinese Fiction* », p. 430-442, *Études chinoises*, vol XXIV, 2005, p. 430-442.

« Rania Huntington, *Alien kind : Foxes and Late Imperial Chinese Narrative* », *Études chinoises*, vol XXIV, 2005 p. 442-447.

« Judith Zeitlin, *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth Century Chinese Literature* », *Études chinoises*, vol XXVII, 2008, p. 187-191.

« David Wang & Shang Wei, eds., *Dynastic Crisis and Cultural Innovation : From the Late Ming to the Late Qing and beyond* », *Études chinoises*, vol XXVII, 2008, p. 192-199.

« Wilt Idema, *Meng Jiangnü brings down the Great Wall : Ten Versions of a Chinese Legend* », *Journal of Chinese Religions*, 2008, p. 145-148.

« Pu Songling, avec préface et traduction de Rainier Lanselle, *Trois contes étranges: le Fou de livres, le Grand-saint égal du ciel, le Dieu grenouille* », *Études chinoises*, vol XXIX, 2010 p. 354-357.

« Anne E. McLaren, *Performing grief : Bridal Laments in Rural China* », *Études chinoises*, vol XXIX, 2010, p. 470-475.

7. Choix de traductions et présentations pour la base de données *Chinese torture – supplices chinois*. (<http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/>)

« Le hachoir du juge Bao ou le supplice idéal » (version abrégée et corrigée pour le site Turandot) version en ligne abrégée et modifiée: « le hachoir du juge Bao ou le supplice idéal » (mai 2007), <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=50>.

« First use of the zha 鋤 guillotine », présentation et traduction d'un extrait de *Sanxia wuyi* 三俠五義. <http://turandot.chineselegalculture.org/Textual.php?ID=187&CF=1>

« *Lingchi* 凌遲 of the evil eunuch », présentation et traduction d'un extrait de *Wanbua lou Yang Bao Di yanyi* 萬花樓楊抱狄演義,
<http://turandot.chineselegalculture.org/Textual.php?ID=188&CF=1>

« Tu Anghu sentenced to 3000 cuts », présentation et traduction d'un extrait de *Zhao shi gu er* 趙氏孤兒 <http://turandot.chineselegalculture.org/Textual.php?ID=194&CF=1>

« *Lingchi* of traitor Wang Qin », présentation et traduction d'un extrait de *Yang jiajiang yanyi* 楊家將演義,
<http://turandot.chineselegalculture.org/Textual.php?ID=196&CF=1>

« Posthumous *lingchi* of eunuch Wei Zhongxian », présentation et traduction d'un extrait de *Jingshi yin yang meng* 警世陰陽夢,
<http://turandot.chineselegalculture.org/Textual.php?ID=193&CF=1>

« Hell of the wooden donkeys », présentation et traduction d'un extrait de *Tang Zhong Kui quanzhuan* 唐鍾馗全傳, ,
<http://turandot.chineselegalculture.org/Textual.php?ID=194&CF=1><http://turandot.chineselegalculture.org/Textual.php?ID=182&CF=1>

« Cruel execution of Water Margin's outlaws », présentation et traduction d'un extrait de *Dang kou zhi* 盪寇志,
<http://turandot.chineselegalculture.org/Textual.php?ID=192&CF=1>