

Rainier LANSELLE\*

Écriture du message amoureux.  
À partir de l'Éventail aux fleurs de pêcheurs  
de Kong Shangren

*Résumé – Le célèbre chuanqi de Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718), le Taohua shan 桃花扇 (L'Éventail aux fleurs de pêcher), est tout entier construit autour de la circulation d'un message. Celui-ci est très particulier, puisqu'il n'est pas à proprement parler écrit comme un texte, même s'il relève d'un certain tracé : il est constitué par un éventail accidentellement éclaboussé de sang, bientôt paré de couches nombreuses de significations, et destiné à devenir objet d'identification, symbole de reconnaissance, support où s'entrecroisent les signifiants subjectifs les plus divers. Voyageant entre envoyeur et récipiendaire, il est destiné à communiquer quelque chose. Mais son contenu, qui se dévoile largement comme un rébus, garde une part d'énigme qui est consistante avec la limite assignée à tout sujet de savoir ce qu'il dit vraiment, quand il s'adresse à l'Autre. Ce message n'est entièrement lisible pour personne, ni pour celui qui l'écrit, ni pour celui qui le déchiffre, et c'est à la situation amoureuse de révéler mieux qu'aucune autre ce qu'il en est d'un fond d'incommunicabilité qui, comme a pu le mettre en évidence la psychanalyse, est structurel à tout langage.*

Toute question sur la langue et l'écriture comporte implicitement une problématique de l'autre, de l'adresse, de la communication, de la transmission du message. Partant elle nous amène à des interrogations sur la question de savoir ce qui, de ce que le sujet exprime, est entendu, reçu de l'autre. Qu'est-ce qui passe effectivement, qu'est-ce qui se perd ? Qu'est-ce qui est transformé, de l'intention initiale, par

\* Rainier Lanselle est maître de conférences HDR à l'Université Paris Diderot et membre du CRCAO.

l'opération même de parole ou d'écriture ? Et d'abord : sous quelle forme mon message apparaît-il à l'autre ?

Dans cet article<sup>1</sup> je voudrais aborder ces questions à partir d'une œuvre appartenant au domaine de la littérature d'imagination, construite autour d'un thème où la transmission du message est centrale : le thème amoureux, et plus spécifiquement celui où des amants sont contraints à la séparation et où le seul lien entre eux sera le message écrit. Le récit sur lequel je vais m'appuyer est une histoire dont le noyau est constitué par une passion partagée, l'amour de part et d'autre ne fait pas de doute, la fidélité y est scrupuleusement observée : le message transmis devrait par conséquent y être particulièrement peu sujet à incertitude, à équivoque. Or il n'en est rien. Dans cette histoire ce message n'est, quant à sa signification, évident pour personne, ni pour qui l'écrit, ni pour qui le reçoit. Ce manque performatif est directement fonction de l'obscurité formelle de son texte : un « texte » qui est constitué comme un rébus. Plus encore, son « auteur » n'a pas même été conscient, au moment où il l'« écrivait », que le « tracé » qu'il produisait allait se constituer en message.

Ce que je souhaiterais montrer, c'est que l'histoire qui nous sert ici de référence n'est pas seulement un astucieux divertissement, plein de paradoxes et de coups de théâtre, mais localisé. Elle relève au contraire d'une logique dont la portée est universelle, dès lors que nous voulons bien en effectuer la lecture à un niveau de signification symbolique. À ce titre elle concerne en plein la question plus générale de l'écriture, de la transmission et de la réception du message. Pour apprécier cette portée, je ferai certaines références à la psychanalyse, qui selon moi montrent que l'expérience mise en œuvre dans ce texte correspond à une sémiologie observable ailleurs, et dont la logique

---

1. Je remercie ici les organisatrices du colloque *Écrire en images : le rébus dans les civilisations de l'écriture* (Université Paris Diderot, 2-4 mai 2012), Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora et Marianne Simon-Ikawa, qui m'ont permis de présenter une première version de ce travail. Je souhaite également remercier l'évaluateur/trice anonyme de cet article pour sa lecture attentive et ses remarques. De ses suggestions j'ai pu tenir compte dans la limite de longueur imposée à cet article. Certaines auraient mérité des développements importants qu'il n'a pas été possible de mettre en œuvre ici, mais constituent des pistes de réflexion très utiles pour des travaux ultérieurs.

est identifiable. Cette sémiologie n'est rendue que plus visible par le contexte amoureux qui forme le cadre du récit en question, et met par conséquent en avant la question du désir. S'adresser au désir de l'autre, c'est s'adresser, logiquement, au manque de l'autre comme au sien propre, et il découle de ceci que, sauf à tuer le désir, le message est marqué de la loi de l'incomplétude et de l'inévitabilité de la perte signifiante. L'écriture du désir ne peut être que fragmentaire, entre lisible et illisible, et c'est dans une telle faille que s'inscrit selon moi admirablement l'histoire à laquelle il va être fait référence.

Le texte sur lequel je m'appuie ici est le *Taohua shan* 桃花扇 (*L'Éventail aux fleurs de pêcher*) de Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718)<sup>2</sup>. Cette pièce appartenant au genre *chuanqi* 傳奇 est l'une des œuvres théâtrales les plus célèbres et les plus abouties du répertoire du début des Qing. Achievée en 1699, elle coûta dix ans d'efforts à son auteur et comme souvent avec les *chuanqi*, elle est très longue : elle comporte 44 scènes et sa représentation était prévue pour s'étaler sur plusieurs jours. Si sa forme est impeccable, et son style enchanteur, son intrigue, le nombre de ses personnages, en font pour ainsi dire un roman, à la trame complexe, aux rebondissements nombreux et à la psychologie subtile<sup>3</sup>. L'aspect de l'œuvre qui a certainement le plus retenu l'atten-

- 
2. Par commodité, les références bibliographiques complètes sont données dans une synthèse à la fin de l'article.
  3. La pièce comporte 40 scènes numérotées de 1 à 40, à quoi s'ajoutent une scène « intercalaire » (*run* 閏) et une « surajoutée » (*jia* 加) entre les scènes 20 et 21, ainsi qu'un prologue (*shi yi chu* 試一齣) et un épilogue (*xu* 續) en début et en fin de pièce. Édition de référence de la pièce : KONG Shangren 1982. Texte accessible et bien édité sur Wikisource : KONG Shangren 2013. Un fac-similé a été publié en 2009 : il reproduit une édition manuscrite probablement antérieure à 1810, accompagnée des fines illustrations de Jianbai daoren 堅白道人, qui a fait partie des collections du Prince Gong 恭親王, Aisin-Gioro Yixin 愛新覺羅奕訢 (1833-1898) et est conservée aujourd'hui à l'Université de Pékin ; des ajouts tels que préface, notes d'édition, texte polychrome et résumés, y compris certaines parties en traduction anglaise, font de ce fac-similé une édition de la pièce particulièrement soignée : KONG Shangren 2009. Sur le *Taohua shan* : Richard E. STRASSBERG, C. S. CHANG in NIENHAUSER et al. 1985, 1/2, p. 520-522 ; Wilt L. IDEMA in MAIR 2001, chap. 41, p. 833 où l'on trouve un résumé de la pièce ; PIMPANEAU 1983, p. 57 : résumé de la pièce ; STRASSBERG 1983 ; LU 2001,

tion des spécialistes est son caractère historique, la pièce retraçant des événements survenus pendant les années qui ont précédé et suivi la chute des Ming en 1644, et se déroulant au sein des milieux de la résistance légitimiste rassemblés à Nankin autour du Prince Fu 福王 (Zhu Yousong 朱由崧, 1607-1646), cousin de Chongzhen 崇禎 (r. 1627-1644), et bientôt empereur Hongguang 弘光 (r. 1644-1645), premier et éphémère souverain des Ming du Sud<sup>4</sup>. Chaque acte de la pièce est daté avec précision, dans une référence à des événements historiques avérés, et la plupart des protagonistes, à commencer par les deux amoureux au centre de l'histoire, et jusqu'aux personnages les plus secondaires, ont eu une existence réelle<sup>5</sup>. Si les pièces historiques ne sont pas rares dans le théâtre chinois, peu d'entre elles ont été aussi audacieuses de par leur implication politique, s'agissant d'événements presque contemporains (arrivés une génération avant le moment où Kong Shangren écrit) relatifs au sujet le plus sensible qui soit, la prise de pouvoir des Mandchous. La pièce n'étant pas cependant explicite sur les sentiments réels de son auteur vis-à-vis de la conquête et de la nouvelle légitimité dynastique, il ne semble pas que ses ennuis de carrière survenus en 1699 lui aient été dus ; Kong Shangren eut même l'honneur de rencontrer deux fois Kangxi 康熙 (r.1661-1722), notamment lors d'un voyage que fit l'empereur à Qufu 曲阜 en 1684 et où, en sa qualité de descendant de Confucius, il lui servit de guide dans sa visite des lieux<sup>6</sup>.

---

p. 145-287, deuxième partie, avec résumé de la pièce (p. 147-149). La seule traduction complète à ce jour du *Taohua shan* dans une langue occidentale est celle, déjà un peu ancienne, de Chen Shih-hsiang et Harold Acton : K'UNG Shang-jen 1976 ; elle a été plusieurs fois critiquée comme étant par trop libre, et ayant de plus éliminé des passages du texte : K'UNG Shang-jen 1977, p. 115 ; STRUVE 1980, p. 55. Des traductions d'actes isolés de la pièce ont été publiées. Pour la scène 1 : K'UNG Shang-jen 1994 ; pour la scène 4 : K'UNG Shang-jen 1977 ; pour la scène 7 : KONG Shangren 2004, p. 911-918.

4. Pour des références où sont traités ces aspects spécifiquement historiques de la pièce : STRUVE 1977 ; STRUVE 1980 ; LI 1995 ; IDEMA 2006 ; OWEN 2006 ; ZEITLIN 2009.
5. Une liste de quelques personnages de la pièce comportant des détails biographiques se trouve dans STRUVE 1977, p. 102-106.
6. Kong Shangren était un descendant du Maître à la soixante-quatrième génération. Il rapporte cette visite avec un grand luxe de détails dans son *Chushan yishu ji*

Au milieu d'une succession d'événements dramatiques, d'actes de guerre et de bravoure, de luttes factionnelles entre félons et loyaux, et avec un casting particulièrement fourni, la pièce est également organisée, de façon plus primordiale encore, autour du fil conducteur de l'histoire d'amour entre le jeune lettré talentueux Hou Fangyu 侯方域 (*zi* Chaozong 朝宗, 1618-1655), l'un des « Quatre jeunes gens en vue de la fin des Ming » (*Mingji si gongzi* 明季四公子), membre de la bien connue société du Renouveau (Fushe 復社) et Li Xiangjun 李香君, « courtisane fameuse de la rivière Qinhuai » (*Qinhuai mingji* 秦淮名妓), le quartier des plaisirs de Nankin<sup>7</sup>. Leur rencontre, sous la forme de la visite d'un client à une courtisane dans une maison close, est l'occasion dès le premier regard d'un coup de foudre, et d'un amour partagé, rondement conclu par un « mariage » (c'est-à-dire, dans le contexte des maisons de prostitution, d'un achat d'exclusivité), ceci assez tôt dans la pièce (actes 5 et 6). Le reste de celle-ci sera, en même temps que celle des péripéties historiques ci-dessus évoquées, l'histoire d'une fidélité réciproque, vécue à travers l'épreuve de la séparation et du désir de se retrouver.

C'est dans ce contexte qu'est produit le « message » qui va concentrer notre attention. Il constitue un artefact de la pièce qui a été jugé suffisamment important par l'auteur pour qu'il la nomme d'après lui. Résumons-en l'intrigue rapidement avant d'en examiner ensuite plus en détail certains aspects. Au moment du « mariage », le jeune homme, Hou Fangyu, offre à Li Xiangjun un éventail sur lequel il inscrit un poème. Les amants sont ensuite séparés malgré eux, et la jeune femme garde cet éventail comme gage d'amour et de fidélité. Un puissant cherche un jour à la forcer à accepter un autre « mariage », et tente de la faire enlever. En résistant, elle tombe à terre et se blesse au visage, son sang jaillissant venant asperger l'éventail. Un autre personnage viendra ensuite peindre autour de ces taches rouge vif des branches de pêcher dont ces taches

出山異數記 composé en 1685. Ce passage est traduit *in extenso* par Strassberg : STRASSBERG 1983, p. 74-116. Voir également Wilt L. IDEMA in MAIR 2001, p. 833.

7. Hou Fangyu et Li Xiangjun non seulement ont existé, mais furent réellement amants. Leurs biographies, tout comme leur relation, ont été abondamment documentées. Voir par exemple STRUVE 1977, p. 104 ; HE Junli 2012 ; HUANG Yuyan 2005 ; TAN Miao 2009 ; MING Yuexi 2012.

formeront ainsi les fleurs. Après quoi l'objet sera confié par la jeune femme à un messager pour qu'il le transmette à Hou Fangyu, lequel, après l'avoir reçu, le conservera jusqu'à ce qu'il retrouve Xiangjun.

L'objet éponyme de la pièce deviendra ainsi, jusqu'à la fin de la pièce, à la fois le témoin, le message même, le substitut imaginaire, en un mot le signifiant principal de la quête par laquelle les amants séparés, traversant avec peine des épreuves personnelles enchâssées dans les tumultes de l'Histoire, chercheront à revenir l'un vers l'autre. Il sera le lieu privilégié de l'inscription, où viendront se coordonner différents ordres de signes, y compris en ouvrant, par le mode allusif, à une riche intertextualité. Ces signes n'appartiennent pas aux mêmes domaines, ils coexistent sans s'exclure ni même se modifier mutuellement, et pourtant ils suscitent, de par leur juxtaposition, un sens tiers. Ils induisent un mode de lecture, voire de traduction, mettant en action des glissements sémantiques entre trace et tracé, entre signe et « lettre » (au sens de signe écrit), faisant jouer les différents régimes de l'imaginaire et du symbolique. L'éventail recueillera en un système complexe plusieurs strates d'inscriptions, portées à différents moments de la pièce par différents personnages. Il sera de plus, comme message, destiné à circuler, prenant de la valeur à chaque fois qu'il frôlera la destruction, et que des moments cruciaux de la pièce l'auront chargé de toujours davantage de signification. De surcroît cette circulation correspondra à un retour à l'envoyeur originel, avant de s'achever sur une intrigante dévaluation de l'objet autrefois si précieux, venant ainsi, en quelque sorte, délivrer un message final inattendu. Cette dévaluation viendra révéler, après coup, les significations inconscientes qui avaient accompagné les différents moments où l'éventail s'était chargé de tracés, montrant, à la manière d'un rébus, que si ces tracés étaient bien de l'ordre du visible, ils étaient aussi empreints d'une dimension insue, équivoque. C'est que cette dimension, celle d'une lisibilité jamais complètement transparente, est liée à la fonction signifiante de la langue, de la même manière que cette fonction transparait dans les rébus dont parle Freud à propos de l'interprétation des rêves<sup>8</sup>.

---

8. FREUD 2002, 241-242, chap. VI, p. 291-300, chap. VI.IV (« La prise en considération de la figurabilité »).

Reprenons maintenant plus en détail certains épisodes de la pièce. L'éventail est donc offert par Hou Fangyu à Li Xiangjun quand il l'« épouse » et s'apprête à passer avec elle sa première nuit. Il entend « en faire un objet propre à sceller éternellement leur union » (永為訂盟之物), et y trace un poème<sup>9</sup> riche d'allusions au monde des filles publiques auquel appartient Xiangjun :

Un chemin de traverse, enserré entre les pavillons vermeil,  
 Les fils de princes ont d'abord monté sur le char des Fuping<sup>10</sup>,  
 Sur les bords de la rivière Bleue, tous ces brillants magnolias<sup>11</sup>  
 Ne valent point fleurs de pêchers et de pruniers portées par le  
 vent d'est.

夾道朱樓一徑斜，  
 王孫初御富平車。  
 青溪盡是辛夷樹，  
 不及東風桃李花。

Ce poème est une citation d'un quatrain réellement composé par le Hou Fangyu historique, qu'il avait apparemment offert à une courtisane, si l'on en croit les thèmes développés. En le citant, Kong Shangren l'a légèrement modifié, faisant des magnolias, plus magnifiques que les fleurs de pêcher et de prunier dans l'original, désormais leurs inférieurs : c'est qu'il s'agit de mettre en avant tout à la fois le thème des fleurs de pêcher, appelé au développement crucial que l'on sait, et le « nom de famille » de Xiangjun, Li 李, « Prunier » – puisque, selon la coutume, la jeune prostituée portait pour patronyme celui de sa mère maquerelle, Li Zhenli 李貞麗<sup>12</sup>. On sait par ailleurs que

9. KONG Shangren 1982, scène 6, p. 46.

10. Les fils de riches familles frayaient avec les gens les plus illustres, à l'image des cinq générations de marquis de Fuping 富平侯, sous les Han, qui, à partir du premier d'entre eux, Zhang Anshi 張安世 (?-62 av. J.-C.), sont restés célèbres pour leur fortune.

11. La rivière Bleue, Qingxi 青溪, était, dans les faubourgs de Nankin, un petit affluent de la rivière Qinhuai, l'artère principale des quartiers de plaisirs.

12. Poème cité dans le recueil de Hou Fangyu, la *Collection de poèmes de la Salle des quatre ressouvenances*, *Siyitang shiji* 四憶堂詩集, où il apparaît sous le simple

l'expression *taoli* 桃李 désigne en général la beauté féminine, voire la galanterie.

Nous remarquerons de plus que la scène du tracé du poème sur l'éventail nous montre Xiangjun présentant de ses mains la pierre à encre, au lieu du personnage comique qui se proposait tout d'abord de le faire, scellant la collaboration des deux amants autour de cet acte d'écriture<sup>13</sup>.

Cette union ainsi scellée prend place à la scène 6. À la scène 12, Hou Fangyu, qui a correspondu par lettre avec un ancien ami de son père, le bouillant général Zuo Liangyu 左良玉 (1599-1645), pour inviter ce dernier à renoncer à ses menaces sur Nankin, est, pour cet acte loyal même, injustement suspecté de collusion avec un séditieux par Ruan Dacheng 阮大鍼 (1587-1646)<sup>14</sup>, lequel nourrissait contre Hou une rancœur<sup>15</sup> et a trouvé là le moyen de se venger. Hou doit prendre la

---

titre : « Zeng ren » 贈人 (Offert à une personne). Cf. Hou Fangyu 2002, chap. 2, p. 134.

13. L'édition illustrée de l'Université de Pékin se focalise sur ce moment : KONG Shangren 2009, p. 33.
14. Ruan Dacheng est le grand méchant de la pièce. Anciennement lié à la clique de l'eunuque Wei Zhongxian 魏忠賢 (1568-1627), dont il a été le fils adoptif, il est ostracisé et constamment vilipendé par les honnêtes lettrés, notamment liés au parti du Renouveau, présents dans l'œuvre, et avec certains desquels cependant il entretient des relations ambivalentes. Kong Shangren semble prendre un malin plaisir à ridiculiser ce « confrère », Ruan ayant été un dramaturge assez connu. Sous le régime des Ming du Sud, à Nankin, Ruan Dacheng se verra promu aux plus hautes fonctions, jusqu'à celle de ministre des Armées (*Bingbu shangshu* 兵部尚書) et de ministre en chef de la cour des Banquets impériaux (*Guanglusi qing* 光祿寺卿), grâce à son protecteur Ma Shiyong 馬士英 (1591-1646), un autre méchant de la pièce, homme fort du régime du ci-devant Prince Fu, empereur Hongguang, à Nankin, devenu Premier Grand secrétaire du Cabinet (*Neige shoufu* 內閣首輔, c'est-à-dire Premier ministre). Selon Struve, Ma Shiyong et Ruan Dacheng, au vrai traditionnellement honnis dans l'Histoire, forment à eux deux « a composite "bad last prime minister" » : STRUVE 1977, p. 102.
15. Ruan s'était montré désireux de se faire accepter par le milieu des lettrés bon teint du parti du Renouveau. À cette fin, et à l'instigation de son ami Yang Wencong, il avait cherché (scène 4) à financer discrètement le « mariage » de Hou Fangyu avec Li Xiangjun, mais cette dernière, en découvrant d'où il venait, avait rejeté avec mépris le trousseau que Ruan avait fait porter en cadeau (scène 7).



fuite au moment où Ruan tente de le faire arrêter. Il trouvera refuge auprès du célèbre général loyaliste Shi Kefa 史可法 (1601-1645), dont il deviendra l'aide de camp. Les amants sont ainsi séparés à la scène 12 : ils ne se reverront que quelque trente scènes plus tard, sur les quarante-quatre que compte la pièce.

Xiangjun a eu plusieurs fois l'occasion de montrer sa fidélité, en refusant des demandes de « remariage », suscitées par la longue absence de son aimé. Elle a beau être dans la condition d'une prostituée, elle entend bien que ce mariage soit le dernier et est résolue à rester chaste. C'est que sa beauté exceptionnelle est connue du Tout-Nankin. À la fin c'est rien de moins que le Premier Grand secrétaire, le vil Ma Shiyong 馬士英, qui entreprend de la faire céder, prétendant l'acheter pour la donner comme concubine à l'un de ses affidés, le directeur-général au ravitaillement<sup>16</sup> Tian Yang 田仰 (1590-1651). Xiangjun refuse avec hauteur (scène 21), à la colère du ministre, qui maintient son exigence et fait envoyer un palanquin à la maison de la mère Li, où il entend faire prendre possession de la fille (scène 22). La scène a lieu en présence d'un personnage qui joue ici le rôle d'intermédiaire, personnage qui est par ailleurs l'un des plus importants en même temps que l'un des plus ambigus de la pièce : le peintre Yang Wencong 楊文驄 (*biaozi* Longyou 龍友, 1594-1646)<sup>17</sup>, ancien sous-préfet, beau-frère de Ma Shiyong et frère juré de Ruan Dacheng, donc lié au parti des méchants, mais en même temps ami fidèle de Hou et d'autres lettrés du Renouveau. C'est lui qui a patronné l'union de Fangyu et de Xiangjun. Ne croyant plus cependant au retour du jeune homme, estimant que leur histoire appartient désormais au passé, il est venu tout à la fois apaiser Li Xiangjun et la persuader qu'elle ferait bien d'accepter l'offre avantageuse de mariage avec Tian Yang. Dans la scène en question, voyant que la persuasion ne suffit pas, Yang Wencong n'y va pas par quatre chemins et prend à bras le corps la jeune femme pour la forcer à descendre de l'étage du pavillon qu'elle refuse de quitter, et l'entraîner vers le palanquin

16. *Caofu* 漕撫, pour *caoyun zongbingguan* 漕運總兵官, commandant au transport du grain avec charge conjointe de grand coordinateur (*xunfu* 巡撫), qui est une charge militaire : HUCKER 1985, p. 521, notice 6935.

17. SUN Ta 1982, p. 585. Yang Wencong était connu pour ses peintures de paysages. Quelques éventails peints ont également été conservés de lui.

stationné au dehors. Rien ne peut faire démordre Li Xiangjun de son refus. La scène où elle se défend physiquement contre Yang Wencong met en valeur la vertu presque apotropaïque de l'éventail qu'elle tient en main durant toute la scène :

*(Rôle masculin principal [Yang Wencong])*

Quelle pugnacité, un simple éventail au poème, on dirait une épée acérée dont elle défend sa personne !

(末)

好利害,一柄詩扇,倒像一把防身的利劍。

Au cours de la lutte la jeune femme tombe, se blessant au visage, et perd connaissance. L'effet de cette scène cruciale du marquage de l'éventail est expédié de façon presque insignifiante, en une demi-colonne :

*(Rôle masculin principal [Yang Wencong] montrant du doigt l'éventail)*

Regardez comme le sang jaillissant s'est répandu sur le sol, aspergeant l'éventail au poème, qui en est tout gâté<sup>18</sup> !

(末指扇介)

你看血噴滿地,連這詩扇都濺壞了。

C'est tout. Lorsqu'il évoquera ce passage, dans une préface ultérieure, l'auteur de la pièce dira :

Petit détail, au demeurant, que ce marquage du visage préféré, par celle-là même qui devrait rendre ses traits agréables à qui lui est plaisant<sup>19</sup>, à toute autre issue, comme serment de la constance de son cœur<sup>20</sup>.

18. KONG Shangren 1982, p. 144 pour les deux citations.

19. « À celui qui lui plaît la fille rend son visage agréable » (女為說己者容), selon l'expression rendue proverbiale depuis Sima Qian 司馬遷 : cf. « Bao Ren Shaoqing shu » 報任少卿書 (Lettre à Ren Shaoqing [Ren An 任安]), in BAN Gu 1975, vol. 9, chap. 62 (« Sima Qian zhuan » 司馬遷傳 - Biographie de Sima Qian), p. 2725.

20. Kong Shangren, « Taohua shan xiaoshi » 桃花扇小識 (Petite remarque sur l'éventail aux fleurs de pêcher), in KONG Shangren 1982, p. 3. Ce petit texte

為悅己容，甘斃面以誓志，亦事之細焉者也。

Pour parler de la marque au visage, il emploie une expression rare : *límiàn* 斃面<sup>21</sup>, qui désignait une scarification que certains barbares étaient réputés se faire au visage pour sceller un serment<sup>22</sup>. C'est comme si l'auteur, en liant ensemble l'aspersion sanglante de l'éventail et le visage scarifié de Xiangjun, cherchait à instituer une équivalence entre l'éventail et ce visage. C'est d'ailleurs ce qu'il fait, et même de façon insistante, dans cette petite préface où il finit par établir un strict rapport d'identification – de « reflet mutuel », pour reprendre ses mots – entre les deux :

Dans *l'Éventail aux fleurs de pêcher*, qu'est-ce qui est extraordinaire ? [...] Eh bien cet extraordinaire résidant dans le non-extraordinaire, c'est celui des fleurs de pêchers sur la face de l'éventail ; [...] ces fleurs de pêcher, ce sont les traces de sang de la belle ; ces traces de sang, c'est le fait qu'elle a voulu garder sa chasteté en attendant son mariage [avec Hou Fangyu], et que, le front ensanglanté de sa blessure, elle a refusé de s'humilier devant les puissants et les traîtres. [...] Visage humain ? fleurs de pêcher ? Leur charme, leur rougeur, se reflèteront mutuellement pendant cent et mille printemps<sup>23</sup>.

《桃花扇》何奇乎？[...] 其不奇而奇者，扇面之桃花也；[...] 桃花者，美人之血痕也；血痕者，守貞待字，碎首淋漓不肯辱於權奸者也；[...] 人面耶？桃花耶？雖歷千百春，艷紅相映。

Dans son étude, et suivant en cela une certaine tradition de surinterprétation de l'œuvre, Tina Lu estime que la jeune femme se mutile volontairement le visage pour se soustraire au marché de la prosti-

---

daté de 1708 (la pièce fut achevée en 1699) est le seul que l'auteur consacre exclusivement au thème de l'éventail : il y confirme que l'éventail est l'élément central de la pièce. L'importance de ce texte est reconnue par STRUVE 1980, p. 63 et n. 22.

21. MOROHASHI Tetsuji 1960, vol. 2, p. 306, entrée n° 2152.

22. DU FU 杜甫 (712-770) l'utilise dans ce sens dans son poème « Ai wangsun » 哀王孫 (Lamentation pour un fils de prince) : cf. DU FU 1979, vol. 1, p. 312.

23. KONG Shangren 1982, p. 3.

tution<sup>24</sup>, ce qui n'est cohérent ni avec le texte de la pièce<sup>25</sup>, ni avec les éléments qui y sont narrés<sup>26</sup>, ni avec les propres commentaires de l'auteur<sup>27</sup>, qui laisse intact, au contraire, ce que l'événement a d'ambigu à souhait. La scène en vérité est bien plus intéressante si on la laisse telle qu'elle nous est montrée, celle des gestes désordonnés de quelqu'un qui se débat alors qu'on veut l'enlever, de sorte que comme pour certains suicides, nous ne saurons jamais avec certitude si la blessure de Xiangjun à la tête est un résultat qu'elle a consciemment recherché, ou qui lui est arrivé de façon accidentelle. Nulle part l'auteur ne lève le fond d'énigme de ce qui apparaît comme un acte manqué, voire un passage à l'acte, dans sa dimension inconsciente : c'est-à-dire un acte dans l'instant duquel le sujet est absent à lui-même, mais qui demeure le sien – et qu'il peut éventuellement d'ailleurs reconnaître comme tel

- 
24. Selon elle, Li Xiangjun “destroys her face”, “mutilates herself in the face and takes herself out of the market”, “ruines her face” : Lu 2001, p. 164, p. 167-168, p. 189. Cette interprétation va dans le sens de son projet, qui consiste à travailler la question du portrait et de la manière dont il serait affecté.
25. Scène 22, au moment où Yang Wencong se livre à un corps-à-corps avec Li Xiangjun pour la forcer à gagner le palanquin qui l'attend, Chen-Acton traduisent : “She falls to the ground wailing, and knocks her head against it till she faints” (K'UNG Shang-jen 1976, p. 66), alors que le texte dit seulement : « Elle tombe à la renverse sur le sol, et heurtant sa tête tombe en évanouissement » (倒地撞頭暈臥介) (KONG Shangren 1982, p. 144). Scène 27, au moment où la tenancière Li Zhenli raconte la scène à Hou Fangyu qu'elle vient de retrouver, Chen-Acton traduisent : “She refused to submit. In a violent struggle she tried to beat her brains out on the floor” (K'ung Shang-jen 1976, p. 202), alors que le texte dit seulement : « Au vrai elle refusa ce mariage, et Xiangjun, apeurée, se heurtant [la tête] tomba morte sur le sol. » (嫁是不曾嫁, 香君懼怕, 碰死在地) (KONG Shangren 1982, p. 173). Ces interprétations fantaisistes fleurissent dans Wikipedia, où l'on va jusqu'à inventer quelque « pilier » sur lequel, tel maint ministre dans l'histoire, Xiangjun aurait cherché à se fracasser le crâne... (KONG Shangren 2013).
26. La scène de la blessure a lieu à la scène 22, au 1<sup>er</sup> mois lunaire de 1645. À la scène 23, un mois plus tard, Yang Wencong le peintre peut dire : « Je ne vous ai point vue ces quelques jours, et la blessure à votre front est déjà presque cicatrisée » 幾日不曾來看, 額角傷痕漸已平復了 (KONG Shangren 1982, p. 149) : on est loin d'une « face ruinée »...
27. Dans sa « Petite remarque sur l'éventail aux fleurs de pêcher », susmentionnée, l'auteur ne dit rien de ce genre.

après coup<sup>28</sup>. C'est à ce titre que Xiangjun « préfère », nous dit l'auteur, se blesser que de manquer à « la constance de son cœur » : c'est que la constance de son cœur est toute entière dans cet acte, dont les taches de sang sur l'éventail sont la trace visible. De même que l'acte manqué porte une vérité subjective insue du sujet, ces taches conservent la mémoire de la fidélité de « la belle », mais sous une forme non explicite : à la surface, ce ne sont que les taches de son sang, illisibles en elles-mêmes en tant que tracé.

Cette équivalence entre tache et vérité subjective qui dans le moment de la tentative d'enlèvement n'a les moyens ni de se dire ni d'être entendue, cette équivalence, au cœur de la scène comme nous invite à le considérer l'auteur, fait signe : c'est même la définition du signe, à savoir d'être un tracé porteur d'une signification donnée. En tant que tel ce signe est quelconque et le lien entre signe et signification n'est pas un lien nécessaire : le signe n'est pas parlant *de lui-même*, n'ayant d'autre exigence que d'être différencié ; mais il peut cependant le devenir, pour peu que l'on soit capable d'établir un lien d'équivalence entre « trait » et signification. Avec l'éventail ensanglanté nous passons du régime du réel (le sang) à celui du symbolique (le sens autre qu'il signifie), assurément. Mais plus encore nous passons au régime qu'en psychanalyse, depuis Lacan, on définit sous le nom de « signifiant » inconscient, c'est-à-dire de signifiant appelant à être défini par rapport à d'autres signifiants, et soumis à la règle de la substitution – par exemple les taches de sang sont interprétables à condition qu'on leur substitue, en tant que signifiant, autre chose que « taches de sang » : fidélité, loyauté, amour, etc., tous signifiants qui peuvent y être décelés si quelqu'un se charge de le dire, mais qui, en tant que tels, ne sont pas, en soi, directement lisibles dans « taches de sang ». C'est au titre même de cette possibilité de substitution sémantique que l'éventail va avoir pour fonction, tout au long de la pièce, d'être le porteur d'un

28. Après coup, scène 23, Xiangjun assume cette résistance, ayant abouti à sa blessure, comme le « stratagème » par lequel elle s'est préservée dans ce qu'elle a de plus précieux, sa chasteté : « ... dans cet instant où j'étais acculée, par ce stratagème où j'ai souffert dans ma chair afin de préserver la chasteté de ma personne [litt. : de mon corps]... » 一時無奈，用了苦肉之計，得遂全身之節... (KONG Shangren 1982, p. 147).

signifiant (le sang) représentant le sujet (Li Xiangjun) pour d'autres « signifiants » – exemples : pour l'homme aimé, à qui ce sang montre la fidélité sacrificielle, ou pour l'homme détesté, à qui ce même sang montre au contraire une défiance farouche, etc. De tout ceci, Li Xiangjun n'est pas consciente au moment où elle se débat dans la scène de la tentative d'enlèvement : mais ces éléments n'en vont pas moins, en quelque sorte, se condenser dans un tracé figé, sous lequel toutes ces significations potentielles disparaissent. Pour qu'elles apparaissent, il y aura nécessité d'en passer par l'Autre – en l'occurrence par d'autres intervenants –, comme le montrera la suite de l'histoire.

Le registre du signifiant s'institue de ce qu'un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant. C'est la structure, rêve, lapsus et mot d'esprit, de toutes les formations de l'inconscient. Et c'est aussi celle qui explique la division originaire du sujet. Le signifiant se produisant au lieu de l'Autre non encore repéré, y fait surgir le sujet de l'être qui n'a pas encore la parole, mais c'est au prix de le figer. Ce qu'il y avait là de prêt à parler [...] disparaît de n'être plus qu'un signifiant.<sup>29</sup>

La « division du sujet » est une autre manière de dire que le sujet de l'inconscient est absent à lui-même, et n'est par conséquent présent qu'à la condition expresse d'être soumis à un régime de substitution signifiante. Cette substitution obéit aux mêmes lois présentes dans le langage où, comme dans la métaphore et la métonymie, il revient à l'un de représenter l'autre. Il résulte de ceci un mécanisme de parcours signifiant, de parcours *des* signifiants, que l'on voit au cœur du dispositif narratif du *Taohua shan*, construit autour de jeux de signes et de déplacements. Ceci est tellement vrai que non seulement une tache peut être chargée de signifier autre chose, et de représenter une personne, mais que même une personne toute entière peut en arriver à n'être considérée que comme un pur signifiant. C'est ce qu'illustre le dénouement hardi, à la fois drolatique et curieux, de la scène de l'enlèvement avorté.

29. Jacques LACAN, « Position de l'inconscient », in LACAN 1999a, vol. 2, p. 320.

Comme il est impossible de renvoyer à vide le palanquin dépêché par le premier ministre – l'affront serait par trop cinglant –, l'intermédiaire chargé de toute cette opération, Yang Wencong, imagine comme expédient d'y faire monter, à la place de Xiangjun... la propre mère maquerelle de cette dernière, Li Zhenli, qui s'en ira ainsi épouser, sous le nom même de Xiangjun, le proche du ministre, qui n'y verra que du feu ! (Après tout, il n'a jamais vu ni l'une ni l'autre.) De ce tour de passe-passe aussi habile qu'énorme, Yang Wencong se réjouit avant tout comme d'un bon mot :

Le pêcher a été remplacé par un prunier<sup>30</sup> !

將李代桃！

dit-il, par une allusion au patronyme de la maquerelle, Li, nom de famille signifiant « Prunier ».

De toute évidence, Yang se laisse emporter par une réminiscence du poème cardinal du *Shijing* où justement il est question d'échanges dans le rapport amoureux :

À celui qui m'offre un coing, je donne une belle pierre de prix *ju*.  
Sans prétendre le payer de retour, je veux faire que notre amour  
dure toujours.

À celui qui m'offre une pêche, je donne une pierre de prix *yao*.  
[*Idem.*]

À celui qui m'offre une prune, je donne une pierre de prix noire  
(*jiu*). [*Idem.*]<sup>31</sup>

投我以木瓜，報之以瓊瑤。匪報也，永以為好也！

投我以木桃，報之以瓊瑤。匪報也，永以為好也！

投我以木李，報之以瓊玖。匪報也，永以為好也！

30. KONG Shangren 1982, p. 145.

31. *Shijing*, chap. 5 « Weifeng » 衛風, poème 10 *Mugua* 木瓜 (Le coing) : cf. COUVREUR (trad.) 1966, p. 77 (traduction modifiée par l'auteur). NB : le *mugua* du temps du *Shijing*, c'est-à-dire le coing, plante de l'ancien monde (famille des rosacées, genre *Chaenomeles*), ne doit pas être confondu avec la papaye, plante américaine, que désigne aujourd'hui *mugua* (tandis que le coing s'appelle plutôt désormais *wenpo* 榲桲).

Ce palanquin transportant une personne sous le nom d'une autre devient ainsi une illustration de cette fonction du signifiant venant représenter le sujet pour un autre signifiant. Avec ici la jeune femme représentée comme « prunier » auprès d'un autre signifiant, l'homme qu'elle hait – la même qui va être représentée, à travers l'inscription par le sang opérée au même instant, comme « pêcher » auprès de l'homme qu'elle aime.

Le moment « nous fait mesurer la suprématie », « la prééminence », « la dominance » « du signifiant sur le sujet », pour reprendre l'insistante formulation d'un texte important de Lacan qui, s'il en est, s'intéresse à la question du message en lien avec la subjectivité : son fameux séminaire sur la nouvelle d'Edgar Poe « La Lettre volée<sup>32</sup> » (“The Purloined Letter”). Lacan y remarque de plus, à propos de la fonction du signifiant, que ce dernier n'est « de par sa nature symbole que d'une absence<sup>33</sup> ». Or l'absence est, si l'on peut dire, constamment présente dans la pièce de Kong Shangren : elle est même le ressort principale de son intrigue, puisque c'est parce que les amants y sont presque toujours dans l'absence l'un de l'autre que l'éventail y jouera ce rôle moteur de substitution. Il faut en effet souligner ce lien entre l'absence et la nomination. Parallèlement à l'absence de Xiangjun dans le palanquin, laquelle entraîne aussitôt l'acte par lequel Li Zhenli y monte à sa place, intervient, dans l'ordre symbolique du langage, la nomination qui portera tout le reste de l'histoire jusqu'au moment où les amants se retrouveront (et pas au-delà, comme nous verrons). Cette phrase que nous venons de lire : « Le pêcher a été remplacé par un prunier ! » constitue le premier moment de la pièce où, par la bouche de ce personnage essentiel qu'est Yang Wencong, Li Xiangjun va être explicitement représentée par le signifiant *tao* 桃, « pêche » ou « pêcher ».

Yang le fait, comme on vient de le voir, entraîné par l'automatisme d'une citation réminiscente d'un Classique, mais derrière cette citation ressurgit également en filigrane le souvenir du premier acte significatif de la pièce dans lequel s'était révélé le penchant mutuel de Xiangjun

32. LACAN 1999c, vol. 1, p. 20, p. 39, p. 60.

33. *Ibid.*, p. 24.



et de Hou Fangyu, celui par lequel, à la scène 5, le jeune homme avait lancé à la jeune femme une pendeloque d'éventail, recevant d'elle en échange un mouchoir renfermant des cerises (*yingtao* 櫻桃), scène elle-même réminiscente de l'anecdote classique selon laquelle Pan An 潘安 (Pan Yue 潘岳, 247-300) se voyait lancer des fruits par les femmes à son passage, tant il était beau garçon.

Dans son commentaire, à la fin de la scène, du splendide coup-fourré par lequel la mère maquerelle a été embarquée dans le palanquin, et que résume, selon ses mots, le « prunier » remplacé par le « pêcher », Yang Wencong dit même beaucoup plus que cela, chargeant cette substitution sémantique de plusieurs significations concomitantes. Il souligne ainsi indirectement la disponibilité du signifiant à renvoyer vers autant d'autres signifiants que l'on veut – lesquels sont ici tous regroupés sous le signifiant maître de « pêcher » qui émerge dans l'histoire à ce moment. La citation plus complète est celle-ci :

Zhenli [Li Zhenli, la tenancière] a pu faire une bonne fin, Xiangjun conserver sa chasteté, le ressentiment de mon frère Ruan [Dacheng] a été vengé, l'autorité de l'oncle Ma [Shiying] a été préservée : le pêcher a été remplacé par un prunier, en un seul coup quadruple gain ! Quel plan subtil en vérité<sup>34</sup> !

貞麗從良，香君守節，雪了阮兄之恨，全了馬舅之威：將李代桃，一舉四得！倒也是個妙計！

Ce personnage de Yang Wencong joue un rôle central dans l'histoire, dont il représente le principal agent symbolique. Il possède une fonction de nomination tout autant que d'inscription, comme on va le voir. Au tout début de la pièce (scène 2), c'est lui qui avait donné à la jeune fille, qui n'avait aucun nom, son prénom de Xiangjun 香君, « Fragrance » (nom du reste construit sur une allusion intertextuelle au *Zuozhuan* 左傳). Par ailleurs il représente un autre régime de signes tracés, celui des arts graphiques – puisqu'il est peintre.

Dans la scène 23, celle qui suit la scène dramatique sur laquelle nous venons de nous attarder, et qui se déroule un mois plus tard,

34. KONG Shangren 1982, p. 145.

la jeune femme se désole de ce que le précieux éventail – dans sa solitude tout ce qui lui reste de son amoureux – est tout abîmé. En le regardant elle chante :

Ce sang frais qui l'a aspergé sans ordre,  
Il n'a pas été jeté là par le coucou<sup>35</sup>,  
C'est la pluie rouge de fleurs de pêcher qui a volé en averse depuis  
mon visage<sup>36</sup>...

鮮血亂蘸。  
不是杜鵑拋；  
是臉上桃花做紅雨兒飛落...

Cependant elle ne sait pas encore que ces taches tombées sur l'envers de la face où son amant a inscrit son poème, en constitue déjà la réponse. Pour que la comparaison qu'elle vient d'employer passe au statut de signifiant, ce fragment de réel que sont les taches de sang attend encore d'être nommé, ce qui – et cette opération est fondamentale – ne peut se faire que par l'intervention d'un Autre.

Après avoir contemplé l'éventail et s'être lamentée de l'avoir irrémédiablement souillé, Xiangjun, épuisée, déprimée, s'endort peu à peu à sa table. Pendant son sommeil, Yang Wencong, qui ne s'était pas annoncé, arrive en visite, et sans la réveiller, lui prend délicatement l'éventail sur lequel elle s'est assoupie. Cependant qu'elle dort toujours, il fait faire, par l'ami qui l'accompagne et qui est par ailleurs le maître de chant de la jeune femme, Su Kunsheng 蘇崑生, un substitut d'encre verte à partir d'un jus des plantes qui poussent là dans un pot<sup>37</sup>. Avec ce pigment de fortune, il entreprend alors de donner aux taches de sang l'interprétation que l'on sait, au moyen d'une forme de tracé qui ressortit à la spécialité qu'il représente, celle du peintre :

35. Qui en chantant crache un sang qui donne sa couleur aux azalées, dit la tradition populaire.

36. KONG Shangren 1982, p. 147.

37. À la différence des fleurs, l'auteur ne semble pas attacher de valeur symbolique particulière à la plante verte utilisée, qualifiée de « plante en pot » (*pencao* 盆草), sans autre précision (KONG Shangren 1982, p. 149).

*(Personnage masculin principal fait le geste de peindre)*

Distinguons bien les feuilles, faites de la verdure de la plante odorante,

Et pour les fleurs, empruntons-les au rouge de la belle.

*(Fait le geste d'avoir terminé sa peinture)*

*(Personnage secondaire fait le geste de regarder, prend une mine réjouie)*

Bravo, bravo ! En quelques coups de pinceau il a fait des branches courbées de pêcher en fleurs !

*(Personnage masculin principal, éclatant de rire, faisant le geste de montrer du doigt)*

C'est vraiment *l'éventail aux fleurs de pêcher*<sup>38</sup> !

(末畫介)

葉分芳草綠，

花借美人紅。

(畫完介)

(淨看喜介)

妙妙！竟是幾筆折枝桃花。

(末大笑指介)

真乃桃花扇也。

« Distinguer », « discriminer » (*fen* 分), « emprunter » (*jie* 借) : ces verbes montrent comment se réalise la fonction de la lettre, et ils pourraient rendre compte aussi bien d'une opération d'écriture qu'ils le font ici d'une opération relevant plutôt du procédé du rébus : il suffit d'*emprunter*, c'est-à-dire de prendre opportunément, n'importe quel tracé, devenant lettre à partir du moment où il est pris dans un réseau organisé par de la pure différence, c'est-à-dire comportant *distinction* de l'un par rapport à l'autre. Les taches de sang ne sont pas des tracés graphiques, et n'étaient même, l'instant d'avant, que des salissures aux yeux de Xiangjun, salissures qui gâtaient l'éventail au poème de son aimé. Elles deviennent des signes à partir du moment où un autre les désigne comme tels. Elles doivent pour cela être sorties de l'indistinction sans ordre des taches : ces dernières changent radicalement de nature, sans que le peintre ait seulement besoin d'y toucher, au moment où il y introduit la savante cohérence des branches vertes.

38. KONG Shangren 1982, p. 149.

Tout ce qu'il se borne à faire, c'est de les mettre dans un réseau imaginaire – c'est une peinture – qui va de fait opérer comme inscription symbolique – c'est en même temps une écriture, ce que Xiangjun va d'ailleurs immédiatement reconnaître.

Quand elle se réveille et qu'elle aperçoit Yang Wencong, puis son éventail « sali de ses traces de sang » (血跡腌臢), puis les couleurs que le peintre y a portées, ce dernier tracé fonctionne comme une révélation pour elle : elle y reconnaît aussitôt son propre visage, voire son destin tout entier. Elle ne parle pas directement du vert ajouté des branches, mais de ce que cet ajout révèle pour elle de signification jusqu'alors insue concernant les taches :

*(Rôle féminin principal fait le geste de regarder l'éventail et dit en soupirant)*

Hai ! Fleurs de pêcher au malheureux destin, venues, flottant au hasard, se déposer sur l'éventail... Merci ô maître Yang, d'avoir ainsi fait mon portrait<sup>39</sup> !

(旦看扇歎介)

咳！桃花薄命，扇底飄零。多謝楊老爺替奴寫照了。

Dans l'aria qui suit immédiatement, elle poursuit sur ce thème du « portrait », dont la fidélité ne tient pas à la figuration proprement dite, mais à sa capacité à être un apte substitut à sa personne. Cette fonction n'est pas celle de l'imaginaire, duquel relèverait la ressemblance de l'image (*i.e.*, du portrait), mais bien du symbolique. C'est celle même de la lettre, comme le reconnaît un passage qu'organise la double signification de *xie* 寫, à la fois « écrire » et « peindre » (dans le verbe *xiezhao* 寫照, « faire le portrait de ») :

Mes lèvres cerises teintées de vermillon,  
 Mon visage en calice de lotus couché sur le papier,  
 Il en a écrit l'idée en quelques traits dans les rouges efflorescences  
 du pêcher.  
 Ressortant parmi les branches sinoples et les verts feuillages qu'on  
 y a rajoutés,

39. KONG Shangren 1982, p. 149.

Ils apparaissent d'autant mieux, les jeunes et beaux<sup>40</sup> !  
Et la personne au destin misérable, il en a peint le portrait de fleurs  
de pêcher.

櫻唇上調朱，  
蓮腮上臨稿，  
寫意兒幾筆紅桃。  
補襯些翠枝青葉，  
分外夭夭，  
薄命人寫了一幅桃花照。

Nous remarquerons ici au passage le rôle joué par une ressource stylistique particulière qui compte dans le mécanisme d'identification à l'œuvre. Dans le théâtre chinois depuis les *zaju* 雜劇 des Yuan, la règle veut qu'il n'y ait qu'une rime pour toutes les arias d'un même acte ou d'une même scène. Dans cette scène 23, la rime est en *-ao*, comme dans *tao*, « pêcher » – de sorte que chaque retour de la rime vient contribuer, comme une psalmodie, à se faire de façon sonore l'écho du thème représenté sur l'éventail. Dans cette scène, cette rime ne revient pas moins de 79 fois.

En fait de portrait, il s'agit d'un portrait bien ambigu, car bien malin qui pourrait dire à quoi pourrait ressembler, sous l'angle de la stricte figuration, le « portrait de fleur de pêcher » d'une femme : c'est bien plutôt d'avoir pu « en écrire l'idée » (*xieyir* 寫意兒) qui compte ici. En dépit de notations souvent fort pertinentes, Tina Lu dépense beaucoup d'énergie en pure perte, à vouloir documenter ici la problématique de la ressemblance, ne cessant de tirer la pièce dans un sens qui convient à son rapprochement avec le *Pavillon aux pivoines* (*Mudan ting* 牡丹亭) – rapprochement par ailleurs justifié puisque Li Xiangjun est elle-même une chanteuse-actrice qui excelle à chanter le chef-d'œuvre de Tang

40. L'épithète *yaoyao* 夭夭, « jeune et beau », classiquement attachée au pêcher, fait allusion au poème fameux du *Shijing*, chap. 1 « Zhounan » 周南, poème 6 *Taoyao* 桃夭 (Le beau pêcher), où il est dit que « Le pêcher est jeune et beau ; ses fleurs sont brillantes (*Tao zhi yaoyao, zhuozhuo qi hua* 桃之夭夭，灼灼其華) [...], ses fruits sont nombreux [...], son feuillage est luxuriant », et mettant en rapport ces images avec les jeunes filles qui vont épouser leur fiancé. Cf. COUVREUR (trad.) 1966, p. 17.

Xianzu<sup>41</sup> 湯顯祖 (1550-1616), dont l'histoire est présente en filigrane à travers maint détail de notre intrigue<sup>42</sup>. Si la question du portrait, et d'abord de l'autoportrait, est naturellement centrale dans le *Mudan ting*, il en va très différemment dans le *Taohua shan*, où l'identification de la personne de Li Xiangjun à l'éventail aux fleurs de pêcher, qui va devenir le leitmotiv de l'histoire depuis la scène 22 jusqu'à la fin, ne relève pas de la ressemblance mimétique, tout en relevant bien d'un tracé. En vérité la tradition de critique picturale en Chine ne manque pas d'exemples, et même nombreux, qui mettent en garde contre toute assimilation du caractère évocateur d'une peinture avec la représentation mimétique – autrement dit on n'a pas besoin de *voir* la chose pour qu'elle soit présente. Si une notion peut ici rendre compte de cette énigme du « portrait de fleurs de pêcher », c'est bien selon moi la question du *trait* au sens qu'il possède dans la psychanalyse : dès son texte de 1921, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Freud établissait que pour qu'une identification soit possible, l'inconscient n'avait aucun besoin que cette identification porte sur l'ensemble de l'objet, mais qu'une opération « partielle », « extrêmement limitée » même, qu'un « trait unique » (*ein einziger Zug*) suffisait pour la réaliser pleinement<sup>43</sup>.

Cette notion d'*einzigiger Zug* était appelée chez Lacan, sous le nom de « trait unaire », à des développements considérables, précisément à cause du travail que celui-ci devait faire, à partir des concepts freudiens, dans le champ linguistique. Lacan allait démontrer le rapport que l'identification devait à un registre qui n'était pas celui de l'apparence sensible, autrement dit de l'imaginaire, mais à celui du symbolique, c'est-à-dire à celui du tracé, de la série, de l'identique et de la différenciation, de l'inclusion, du comptage, tous attributs ressortissant au domaine de la lettre<sup>44</sup>. Par exemple, dans l'histoire présente, c'est au moment où les taches de sang, d'abord indifférenciées et pour elle

41. Voir scènes 2 et 25.

42. LU 2001, p. 162 *sq.* et plus généralement chap. 4, *passim*.

43. FREUD 1981, chap. 7 (« L'identification »), p. 171 ; LAPLANCHE et PONTALIS 2002, p. 189.

44. Lacan développe notamment ce concept dans deux séminaires : LACAN 1961, LACAN 1973. Voir également CHEMAMA et VANDERMEERSCH 2003, « Trait unaire », p. 437-8.

simples souillures, reçoivent la « distinction » et l'organisation qui les transforment en fleurs de pêcheurs, qu'instantanément Li Xiangjun *se compte* parmi elles, s'y inclut, s'y identifie, et va coller à cette identification jusqu'à la fin de l'histoire. Ce processus remarquable fonctionne nettement plus comme une écriture que comme un « portrait » à proprement parler. Non seulement il n'y a aucun besoin que la chose soit présente dans une telle opération (il n'est pas besoin que l'éventail porte le portrait de Xiangjun pour qu'elle s'y reconnaisse), mais Lacan va même plus loin en disant que l'effacement du « rapport du signe à la chose » est la condition du fonctionnement du signifiant, pour l'inconscient<sup>45</sup>. C'est même, établit-t-il, ce qui distingue le signe saussurien du signifiant dans l'acceptation psychanalytique. Ici c'est l'effacement même du visage de Xiangjun qui rend possible qu'elle puisse être représentée, comme sujet, par cet éventail où les taches sont devenues ses propres traits d'identification. Pour cela il a fallu qu'une signification des taches (« sang ») soit refoulée au profit d'un autre signifiant (« pétales de fleurs ») – refoulée mais jamais complètement oubliée, car toujours prête à ressurgir (c'est la trace intacte du combat intrépide de l'amante). Doté de ce pouvoir, l'éventail va être engagé, dans la suite de l'histoire, dans une fonction de message qui est cohérente avec cette logique. Un développement mériterait d'être fait, soit dit en passant, à propos de la valeur d'« écran du visage » (*zhangmian* 障面), qui fait partie en Chine de la culture esthétique de l'éventail – qualité qu'il combine d'ailleurs avec sa qualité d'agent de la réunion (à cause de ses deux faces) comme l'indiquent les termes *tuanshan* 團扇 et *hehuanshan* 合歡扇<sup>46</sup> : parmi ses fonctions, celle de l'effacement du visage est souvent mise en avant. Je laisserai de côté ici cependant cet examen qui s'avérerait certainement pertinent pour l'analyse de l'univers symbolique du *Taohua shan*, car je voudrais poursuivre sur ce thème du message que va devenir l'éventail.

Message de quoi au juste ?

À la fin de la même scène 23, celle de l'identification de Li Xiangjun aux fleurs de pêcher, l'éventail, désormais porteur de trois strates

45. LACAN 1961. Cité par DOR 2002, chap. II.2 (« Le statut du sujet et la fonction du trait unaire »), p. 353.

46. ZONG Shun 2011.

de signifiants, chacun fait par un personnage différent, et avec trois matières différentes : encre, sang, pigment végétal<sup>47</sup>, cet éventail est confié par la jeune femme à son maître de chant, Su Kunsheng, afin que celui-ci se mette en route pour retrouver Hou Fangyu, à qui il devra le remettre, en tant que « message » (*shu* 書) de fidélité et d'amour. L'éventail est d'ailleurs dûment scellé, comme une lettre.

C'est que pour Xiangjun, une courtisane dont le domaine est le chant, et qui est incapable d'écrire une lettre (elle n'a pas la culture lettrée qu'il faut pour cela), ce message placé à l'envers de la face où Hou Fangyu avait écrit son poème, en constitue bien la réponse :

Tracés des poils argentés de son pinceau,  
Ces vers anciens, il les reconnaîtra ;  
Ces taches rouges répandues, ô !  
Reçois-en la peinture nouvelle.  
Cette face a beau être petite,  
Elle porte dix mille traits d'un cœur et d'entrailles en sang ;  
D'un mouchoir enveloppons-le,  
D'un ruban serre-cheveux nouons-le,  
Il vaut d'innombrables caractères écrits, brodés sur un brocart<sup>48</sup>.

揮灑銀毫，  
舊句他知道；  
點染紅么，  
新畫你收著。  
便面小，  
血心腸一萬條；  
手帕兒包，  
頭繩兒繞，  
抵過錦字書多少。

À l'acte 27, suite à des péripéties pittoresques, au gré d'une navigation erratique sur un lac, Su Kunsheng finit par retrouver Hou Fangyu, à qui il remet l'éventail. Devant le jeune homme qui d'abord ne comprend pas ce que cet éventail vient faire là, sa valeur de « message »,

47. LU 2001, p. 163.

48. KONG Shangren 1982, p. 150.



d'équivalent d'un écrit en provenance de Xiangjun, est clairement établie par le messager :

Ce sont là mille, dix mille mots, qu'il serait impossible d'épuiser<sup>49</sup> !

千萬種語言難盡！

chante-t-il, et la réception de l'objet est marquée par une particularité dans le discours du récipiendaire qui a son importance comme nous le verrons plus loin : c'est qu'il prend soudain du prix à ses yeux parce qu'il fonctionne comme un retour à l'envoyeur. C'est à l'instant où il s'aperçoit qu'il s'agit du propre éventail qu'il avait donné à Xiangjun, et sur lequel il avait tracé son poème, plus encore qu'il est porteur du triple marquage susmentionné, qu'il se pare soudain pour lui d'une valeur inestimable. Il reconnaît ce trésor comme ce qu'il est *littéralement* : le sien propre.

*(Rôle de jeune lettré fait le geste de regarder attentivement, et montre sa joie)*

Or ça donc en effet ! Il y a là des taches de sang,  
Et les rehauts portés par Longyou [Yang Wencong],  
Oui, tout ceci est fort piquant.  
Cet éventail aux fleurs de pêcher,  
C'est bien là mon trésor<sup>50</sup> !

(生細看喜介)  
果然是些血點兒，  
龍友點綴，  
卻也有趣。  
這柄桃花扇，  
倒是小生之寶了！

Dès lors l'éventail, qui était entre les mains de Xiangjun pendant à peu près la première moitié de la pièce, passera dans celles de Hou Fangyu pendant la seconde, Fangyu qui en fera l'objet adoré qui guidera sa quête en vue de retrouver la belle, laquelle entretemps aura disparu dans d'autres péripéties compliquées.

49. KONG Shangren 1982, p. 173.

50. *Ibid.*

Pour autant, ce que transmet ce « message amoureux », et dont la composition a été complexe, est-il de signification si claire ? Le retour littéral à l'envoyeur semble bien traduire une identité de vues, et un collage d'un discours sur l'autre, mais est-ce qu'il n'y a pas d'autres choses qui se disent, dans ce qui s'écrit ?

L'un des aspects intéressants de la question du traitement du message dans le *Taohua shan* vient de ce que l'éventail est un support ayant deux faces. C'est l'un des sujets d'émerveillement du jeune homme lorsque, le recevant des mains du messenger, il commence par reconnaître sur une face son propre poème, autant dire son propre message, avant de découvrir sur l'autre face les branches de pêcher avec les « fleurs » que l'on sait, dont le messenger lui explique comment elles sont venues là. Les deux faces, marquées, pour l'une, d'une image dont nous avons vu qu'elle était de l'ordre de la lettre – à lire donc –, pour l'autre d'un texte (le poème), pourraient apparaître comme un rébus et sa solution, mais plus généralement comme traduisant un rapport de signifiant à signifié, puisque l'image parle du même pêcher qu'évoquait le poème sur l'autre face.

L'une des raisons pour lesquelles il me paraît légitime de travailler ici, avec cette histoire d'amour, cette question de nature linguistique avec un point de vue théorique emprunté à la psychanalyse, c'est que Lacan a toujours lié ensemble la problématique de la langue et celle du désir : nous sommes bien, avec cette histoire d'amour, dans ce « champ du désir », avec ce message qui revient au sujet porteur d'une indication sur le désir de l'autre (ce qui est vrai réciproquement, dans cette histoire).

À partir de son séminaire *Le désir et son interprétation*, Lacan a établi ce qui devait devenir là encore l'un des concepts centraux de son élaboration future, le fait que, pour l'inconscient, le rapport entre signifiant et signifié est rien moins qu'évident, et que ce qui *s'énonce* n'est pas nécessairement conscient de ce qui *se dit*, car tout discours, toute adresse à l'Autre, possède une part de refoulé : l'une des conséquences de la fonction de la lettre est que l'inconscient est « ce qui se lit au-delà de ce qui se dit »<sup>51</sup>. Dans le rapport entre signifiant et

---

51. DREYFUSS, JARDIN et RITTER 2001, chap. 4 (« La lettre et le signifiant : l'inconscient est ce qui se lit au-delà de ce qui se dit »), p. 85-120.

signifié, pour l'inconscient, il existe selon Lacan une relation faite tout à la fois d'étroite proximité et de distance infranchissable, le langage comportant sa propre barrière, liée au refoulement du sens. Il affirme, lorsqu'il emprunte ses concepts à la linguistique, le primat, pour l'inconscient, du signifiant sur le signifié, en même temps qu'il insiste sur le caractère séparateur de la barre qui divise ces deux versants.

[...] s'établit pour le sujet ce que j'appelle, entre le signifiant et le signifié, la barre, à savoir qu'il y a entre le signifiant et le signifié cette coexistence, cette simultanéité qui est en même temps marquée d'une certaine impénétrabilité ; je veux dire le maintien de la différence, de la distance, entre le signifiant et le signifié : S/s<sup>52</sup>.

La logique de ce rapport relève, dira plus tard Lacan (et de façon caractéristique à partir du même séminaire *L'identification* que nous avons déjà cité), de la bande de Möbius, où il y a présence de l'un et l'autre tout à la fois sur la même surface et sur deux plans opposés<sup>53</sup>. Ce qui permet de retenir, pour notre usage présent, que dans tout ce qui est entendu, venant de l'Autre, il y a toujours une part d'énigme.

Considéré dans cette optique, le message amoureux, qui n'est en soi rien d'autre qu'un dispositif d'information sur le désir de l'Autre, est loin d'avoir le pouvoir de communiquer cette information comme quelque chose d'établi avec certitude – sinon pourquoi le message amoureux aurait-il autant besoin d'être répété ? Loin d'être d'une lecture transparente, il est au contraire opaque. On pourrait dire, pour se référer au cas de l'objet servant ici de support au message, qu'il constitue une sorte de rébus, là où la demande adressée à l'Autre revient au sujet sous une forme qui paraît fragmentaire, en révèle l'incomplétude – il n'est pas tout entier sur une même face –, et d'interprétation jamais certaine – il a besoin d'être traduit, opération qui ne saurait se faire sans perte, ni reste. C'est bien cette équivoque, celle d'un manque

52. LACAN 2013, séminaire du 12 décembre 1958.

53. LACAN 1961, séminaire du 16 mai 1962. Il existe une abondante littérature sur le sujet : voir par exemple DREYFUSS, JARDIN et RITTER 2001, chap. II (« Inconscient et topologie des surfaces »), « L'inconscient möbien » 1 et 2, p. 123-192 ; DOR 2002, chap. III.8 (« L'intérieur et l'extérieur. La topologie de la bande de Möbius »), p. 385-400.

radical accompagné de promesse de plénitude, inhérent aux messages portés sur l'éventail, que me semble traduire cette aria que chante Hou Fangyu à la scène 39, pénultième :

Quand je serre dans ma main son éventail aux fleurs de pêcher,  
Je repense aux rêves anciens des verts pavillons [des maisons de plaisir] ;  
Quand le Ciel vieillirait, que la Terre deviendrait aride,  
Cet amour ne s'épuisera jamais !  
Partant d'un vol puissant,  
Simurgh et phénix furent à jamais perdus l'un pour l'autre, eux  
que séparèrent dix mille montagnes,  
Et la plénitude d'une merveilleuse union prédestinée fut pareille  
à une demi-lune<sup>54</sup>.

把他桃花扇擁，  
又想起青樓舊夢；  
天荒地荒，  
此情無盡窮！  
分飛猛，  
杳杳萬山隔鸞鳳，  
美滿良緣半月同。

En vérité le fait que l'éventail, marqué des trois espèces d'inscriptions, a été caractérisé par un parcours qui l'a fait finalement revenir à son premier envoyeur, rend la question du message particulièrement complexe et dotée de caractéristiques inattendues, justifiant bien ce moment incertain où Hou Fangyu est pris entre l'espoir de réunion fusionnelle et la crainte d'une séparation évocatrice pour lui de « dix mille montagnes ». À cause de la prise en compte fondamentale de la question de l'Autre dans la constitution de tout message subjectif, Lacan

54. KONG Shangren 1982, p. 243. Je soupçonne un double-entendre dans le dernier vers : « Et la plénitude d'une merveilleuse union prédestinée fut pareille à une demi-lune » (美滿良緣半月同). D'une part le temps que les amants auront été effectivement ensemble se sera réduit à guère plus d'une demi-lune ; d'autre part leur histoire se voit réduite aux deux demi-lunes formées par les deux faces de l'éventail pliant, la pleine lune étant classiquement associée aux éventails ronds, dits d'« union complète » (*tuanshan* 團扇).

a pu établir comment le message pour l'inconscient, était porteur de sa propre subversion – autrement dit, par exemple, que je peux dire une chose et dans le même temps signifier son contraire. Dans une formulation restée fameuse de son long article « Fonction et champ de la parole et du langage », Lacan a ainsi pu avancer comment

[...] le langage humain constituerait donc une communication où l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée, [...], à savoir que la parole inclut toujours subjectivement sa réponse, que le « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvé » ne fait qu'homologuer cette vérité [...] <sup>55</sup>.

La pièce donne de ce phénomène une illustration à la même scène pénultième à la fin de laquelle Hou Fangyu va exprimer cette inquiétude que « dix mille montagnes » le séparent de celle qu'il aime. Dix mille montagnes, vraiment ? En vérité, à peine quelques mètres, à cet instant précis ! Mais cette proximité physique semble bien impuissante face à la barrière érigée en cet instant par la parole du sujet.

Les amants qui se sont cherchés éperdument pendant les trois quarts de l'histoire, après trois ans de séparation, sont désormais à la veille de se retrouver. En compagnie de son ancienne patronne, Li Zhenli, qui s'est convertie, Li Xiangjun a désormais trouvé refuge dans un prieuré taoïste dont la supérieure, Bian Yujing 卞玉京 (ca. 1623-1665), est elle-même une ancienne prostituée et ci-devant patronne d'une maison amie de la maison où était Xiangjun (cf. scènes 5 et 6). Hou Fangyu, toujours à la recherche de son aimée, et toujours sur la route, frappe un soir avec ses compagnons à la porte du prieuré pour y demander l'hospitalité. Mais la prieure refuse d'ouvrir à des hommes :

*(Rôle féminin d'âge mûr [Bian Yujing])*  
 Ce lieu où l'on récite les textes véridiques,  
 Où l'on observe avec sévérité les règles pures des anciens maîtres,  
 Ce lieu n'est point différent du gynécée où sont les vierges !

55. LACAN 1999a, vol. 1, p. 296. Lacan développe en fait une formulation qu'il avait déjà esquissée dans son article, cité plus haut, sur « La Lettre volée » d'Edgar Poe (LACAN 1999c, vol. 1, p. 41), et qu'il reprendra du reste en bien d'autres occasions. ZAFIROPOULOS 2003, chap. 2 (« Le sujet reçoit de l'autre son propre message sous une forme inversée : l'enquête »), p. 109-77.

(Rôle féminin principal [Li Xiangjun])

Oui, vos paroles sont empreintes de raison : nous ne sommes plus  
au temps des vertes maisons<sup>56</sup> !

(老旦)

真經諷，  
謹把祖師清規奉，  
處女閨閣一樣同！

(旦)

說的有理，比不得在青樓之日了！

Par une belle ironie, à celui qui ne cesse de lui faire passer le message de son désir de la rejoindre, Xiangjun ne trouve rien de mieux à retourner qu'un sans appel « va t'en ! passe ton chemin ! ». On pourra m'objecter qu'au moment où elle dit cela, et que la muraille du prieuré la sépare du voyageur qui parle de l'autre côté de la porte, elle ne sait pas à qui elle s'adresse. C'est précisément ce que j'entends démontrer : elle le rejette de façon totalement inconsciente, car c'est bien à un niveau inconscient que se situe une partie des opérations d'inscription et de transmission du message qui rendent le *Taohua shan* si révélateur.

La scène 40, et dernière<sup>57</sup>, montre en quelque sorte le triomphe de ce sens sous-jacent, et le coup de théâtre qui y prend place est pour beaucoup dans la fascination qu'exerce cette pièce depuis ses débuts. Cette scène est la première depuis la scène 23 (celle de la transformation de l'éventail ensanglanté en éventail aux fleurs de pêcher et de l'envoi de celui-ci par Xiangjun à Fangyu), où revient la rime en *-ao*. Mais cette fois c'est pour s'inscrire sous le signifiant porté par le titre même de la scène : « L'entrée dans la Voie » (« Rudao » 入道). C'est aussi la scène où le message achève son parcours et où les amants sont enfin réunis autour de l'éventail – ceci avant que n'intervienne une issue des plus inattendues.

Hou Fangyu, après s'être vu refuser l'hospitalité devant la porte du prieuré des nonnes taoïstes, est finalement accueilli à celui des Nuages blancs (Baiyun'an 白雲庵), dont le supérieur est Zhang Wei 張薇 (Zhang

56. KONG Shangren 1982, p. 241.

57. Elle est suivie toutefois d'un épilogue.

Yaoxing 張瑤星), un ancien commandant de la Garde à Pékin, lui aussi un ci-devant légitimiste pro-Ming. Au cours d'une cérémonie qu'il conduit en mémoire de l'empereur défunt (Chongzhen), les époux sont finalement mis en présence et se reconnaissent grâce à l'éventail que Fangyu tient en main. Ils se jettent alors dans les bras l'un de l'autre avec effusion, mais le maître Zhang s'indigne de ce débordement, les sépare avec sévérité et réduit l'éventail en pièces avant de le jeter à terre, leur enjoignant d'abandonner leur passion déraisonnable et de devenir religieux. Or qui l'eût cru ? Ils acceptent cette injonction aussitôt, sans hésitation, sans coup férir, comme frappés d'une sorte de révélation ! Ils quittent même la scène, prend soin de nous préciser la didascalie, « par deux côtés opposés ».

Ainsi s'achèvera l'histoire d'amour de Li Xiangjun et Hou Fangyu – Hou Fangyu qui, rappelons-le, chantait encore à la scène précédente que cet amour durerait autant que Ciel et Terre. La scène placée sous le retour de la rime en *-ao* se présente littéralement comme le fin mot du parcours de l'éventail aux fleurs de pêcher, et multiplie les signifiants sur cette rime, lesquels, au-delà du *Dao*, sont évocateurs du départ, du délaissement, de la déprise. On pourrait en citer beaucoup, je me contenterai ici d'un seul passage :

*(Rôle masculin [maître Zhang Wei], exprimant sa colère)*

Fi donc ! Pauvres insectes hébétés d'amour ! [...] Cette misérable racine de passion de fleurs et de lune, ne pouvez-vous tout de bon la couper ?

[...] Comment, ne savez-vous pas que sur le registre des unions, celle-ci est depuis longtemps effacée ?

Que dans un battement d'aile c'en est fini du rêve des canards mandarins, et qu'il faut se séparer,

Que le précieux miroir de l'union parfaite est brisé, en morceaux, car il n'est point solide ?

Honte à vous, qui vous livrez avec ostentation à ces embarrassants transports, à la risée d'un chacun,

Quand sur la lumineuse, la vraie route, il vous faut, c'est mon conseil, au plus tôt vous sauver<sup>58</sup> !

58. KONG Shangren 1982, p. 251. L'évaluateur/trice anonyme de cet article commente cette scène avec une formulation que je souhaiterais citer, parce qu'elle indique utilement comment l'assemblage des éléments tracés sur l'éventail constitue,

(外怒介)

呵呸！兩個癡蟲！[...] 偏是這點花月情根，割他不斷麼？

[...] 怎知道姻緣簿久已勾銷；(*gouxiao*, « biffer », « raturer », « effacer »)

翅楞楞鴛鴦夢醒好開交，(*kaijiao*, « se séparer »)

碎紛紛團圓寶鏡不堅牢。( *bu jianlao*, « pas solide »)

羞答答當場弄醜惹的旁人笑，(*pangren xiao*, « les gens en rien »)

明蕩蕩大路勸你早奔逃。( *bentao*, « s'enfuir », « s'échapper », « se sauver »)

Le mot tao 逃, « s'enfuir », « se sauver », est d'ailleurs depuis longtemps présent dans l'histoire en filigrane sous son stricte homonyme tao 桃, « pêcher », car tout le monde connaît le jeu de mots, très courant dans le roman et le théâtre classiques, qui affecte d'orthographier le célèbre vers du *Shijing* « Le pêcher est jeune et beau » (*Tao zhi yaoyao* 桃之夭夭) en y remplaçant 桃 par 逃, le *chengyu* « taozhi yaoyao » 逃之夭夭 ayant le sens de « prendre la poudre d'escampette », « disparaître corps et biens »<sup>59</sup> : l'épithète de ce vers du *Shijing* était même présente dans l'aria que chantait Xiangjun, et que nous avons citée, à l'instant où se révélaient à ses yeux les pétales de fleurs de pêcher sous les taches de son propre sang (*cf. supra*, p. 120).

En vérité, cette signification cachée du départ, du retrait du monde, courait déjà depuis longtemps comme un leitmotiv, en raison des allusions permanentes que la pièce contenait au « Taohua yuan ji » 桃花源記 (Histoire de la Source aux pêcheurs), dont précisément le maître Zhang Wei est particulièrement féru, le monde idéal, loin des troubles du siècle, de la célèbre préface de Tao Qian 陶潛 (Tao Yuanming 陶淵明, 365-427) jouant comme solution paradigmatique aux problèmes contemporains de l'écroulement de la dynastie légitime. Se réalise

---

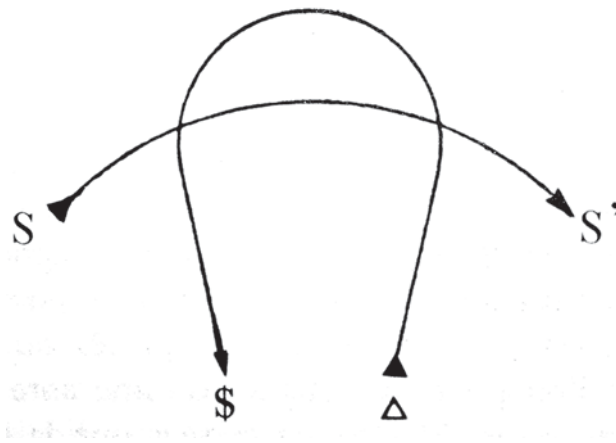
redoublant le signe de reconnaissance, un message tiers qui échappe en fait à ceux qui l'ont constitué, comme s'il venait d'un Autre quasi transcendant : « Le tout constitue un nouveau message qui fait son œuvre lorsque l'éventail – signe de reconnaissance entre les deux amants, une fois réunis – est saisi par un autre personnage, l'abbé du monastère des Nuages blancs. Il le met en pièces et il en “déchiffre” le message, donnant finalement une interprétation révélatrice (presque divinatoire) de son sens crypté. »

59. Lu Dan'an 2009, p. 270, TIAN Zongyao 1982, p. 362.



alors à la fin de l'histoire l'entrée dans une option quiétiste placée sous ce signifiant intertextuel de la « Source aux pêcheurs », lieu de sublimation dont la présence en filigrane a traversé toute l'œuvre pour en constituer l'horizon final<sup>60</sup>.

Une autre élaboration importante de Lacan a pour nom le « graphe du désir ». Elle aussi est construite autour d'une conjugaison entre désir, demande adressée à l'Autre, langue et question du signifiant pour l'inconscient, et elle aussi serait apte à constituer une piste théorique particulièrement féconde pour l'analyse du parcours du message amoureux dans cette œuvre<sup>61</sup>.



De cette élaboration, très complexe, nous pouvons nous contenter pour notre usage présent de ne retenir que le « premier étage » (la partie inférieure), qui illustre aussi simplement que possible la

60. WANG Hui 2012 ; STRUVE 1977, p. 104 ; LI 1995, p. 432 ; LU 2001, p. 152-153.

61. Cette élaboration est constituée au cours des deux séminaires : LACAN 1998 et LACAN 2013 ; elle est poursuivie dans LACAN 1999b (v. graphe complet vol. 2, p. 297). Elle fait l'objet là encore d'une littérature importante : voir par exemple DOR 2002, chap. 3 (« Le désir, le langage, l'inconscient »), p. 179-247, en particulier chap. III.21, 23, 24 (« Le graphe du désir » 1, 2, 3).

manière dont le sujet lance son message sur la ligne de l'Autre. Sur le schéma, le message du sujet part du triangle situé en bas à droite et suit la direction de la flèche ; lancé sur la ligne de l'Autre (la flèche horizontale), qui le crochète « au passage », il aboutit finalement en S'. L'énoncé du sujet se charge ainsi de signifiants qui ne sont pas les siens propres mais lui viennent de l'Autre, et qui en constituent le retour, lesquels signifiants sont énigmatiques car l'Autre est précisément ce qui est irréductible au sujet, et ne saurait lui apporter de garantie ni de prise.

De ce mécanisme le début de la pièce donnait une illustration particulièrement fine. Lors de son tout premier contact avec Xiangjun, à la scène 5, Hou Fangyu n'avait pas vu celle-ci : il avait été subjugué par la musique qu'elle jouait, à l'étage, sur sa flûte. Depuis le rez-de-chaussée où il était, il lui avait lancé une pendeloque d'éventail – autrement dit un signifiant le représentant, lui. Toujours sans la voir ni en être vu, il avait reçu d'elle un autre objet en retour, à savoir un mouchoir rempli de cerises<sup>62</sup> – autre signifiant comportant bien sûr une allusion au pêcher, puisque *yingtao* 櫻桃 « cerise » comporte le caractère *tao* 桃 « pêcher ». La réponse au message est presque aussi énigmatique qu'un *gong'an* dans la tradition du *chan*. S'adresser à l'Autre se fait fondamentalement à l'aveugle, et la réponse, pour donnée qu'elle soit, ne rend pas l'Autre moins énigmatique : on vient de le voir avec les significations sous-entendues qui ont éclaté à la fin de l'histoire, et l'issue, inattendue pour tout le monde, de « l'entrée dans la Voie ».

Nous concluons. Sur ce « graphe du désir » (dans sa forme complète), l'examen permet de déterminer une zone qui pourrait s'appeler le « champ du désir », dont les bordures sont constituées par deux types de lignes dont l'un appartient à l'axe de l'imaginaire et l'autre à l'axe du symbolique, avec, situé exactement au croisement de la ligne de la demande du sujet et de l'axe des signifiants de l'Autre, un point de réel. L'éventail aux fleurs de pêcher est bien la combinaison de ces trois ordres : il porte la marque on ne peut plus réelle du sang (un réel qui en lui-même n'a aucun sens, et que Xiangjun désigne du

---

62. Nous avons cité ce passage plus haut : cf. p. 117.

nom de souillure<sup>63</sup>) ; il possède une dimension d'imaginaire (Xiangjun y reconnaît ensuite sa propre image) ; il est, enfin, le témoin d'une inscription dans l'ordre symbolique (il devient signe, lettre, message envoyé, et destiné à un parcours). Dans le « graphe du désir », le réel, a, comme toujours, un lien naturel à la pulsion, laquelle a partie liée au corps. Or le destin de la pulsion est la sublimation, selon une logique qu'illustre bien le *Taohua shan*, à partir du réel des gouttes de sang jaillies du corps du sujet, qui se sont retrouvées finalement, comme signes écrits, projetées dans le champ de la parole.

Si cette sublimation, que traduit le départ final vers « le *Dao* », était apparemment le fin mot de cette circulation énigmatique du message amoureux aux fleurs de pêcher, il faut dire que cette issue était restée totalement imprévue de tous, jusqu'à sa survenue, et de ceux mêmes qui avaient, mutuellement, émis vers l'Autre les adresses concordantes qui devaient y conduire. C'est que pour le sujet lui-même, c'est sa propre demande, demande d'amour, qui est la première énigme, ceci conformément à la logique du manque sans lequel il n'y aurait précisément pas de demande. Ce manque, pour l'inconscient du sujet, est avant tout manque de signifiants. D'où la forme que prend structurellement ladite demande : fragmentaire, incomplète, impliquant une manipulation subjective qui s'apparente à un travail

63. Je souscris entièrement à la remarque de l'évaluateur/trice anonyme qui indique que la scène de l'enlèvement peut être interprétée comme une scène de viol. Je n'ai pas poursuivi dans cette direction, mon propos dans cet article étant moins dirigé sur les formes de la sujétion sexuelle de Li Xiangjun, qui est d'abord la violence même de sa condition de fille publique, que sur les questions de signifiants qui la représentent. Explorer cette signification, en prenant en compte des éclairages sociologiques ou anthropologiques, s'avérerait incontestablement fructueux. Il me semble qu'on pourrait même avancer que la scène de tentative d'enlèvement, d'arrachement, renvoie à la défloration, dont le sang est offert à l'amant comme gage de fidélité. Il y a dans cette pièce un paradoxe de la défloration dans le réel qui va de pair avec une affirmation de préservation de la virginité dans le signifiant, dont témoigne la réflexion de la prieure parlant du « gynécée où sont les vierges ». Ce paradoxe n'est pas sans précédent dans la littérature : il est même prégnant dans le commentaire de Jin Shengtian 金聖嘆 (1608-1661) sur une autre pièce importante, le *Pavillon de l'ouest* (*Xixiang ji* 西廂記), que Kong Shangren ne pouvait ignorer (cf. par exemple LANSELLE 2009, p. 79).

de déchiffrement, de traduction, où un tout est reconstitué à partir de morceaux dont la littéralité est méconnaissable. Un message où il s'en faut de beaucoup que ce qui y est lu corresponde exactement à ce qu'on croyait y avoir écrit. C'est le sens de la conclusion de Lacan dans son analyse de « La Lettre volée », de cette lettre « en souffrance » (sens littéral de *purloined* dans « The Purloined Letter ») qui, certes, « arrive toujours à destination », mais où le signifiant (c'est-à-dire le signifiant inconscient) est clairement distinct de la signification. Ce signifiant dirait en quelque sorte ironiquement au sujet : « Tu crois agir quand je t'agite au gré des liens dont je noue tes désirs ». Telle une énigme il est « offert à l'examen dans l'obscurité » mais sa solution, lorsqu'elle est lue « au grand jour », a toujours quelque chose d'inattendu : « lettres de murailles qui dictent son destin », devant lesquelles le sujet est dans un « état d'aveuglement<sup>64</sup> ». Hors de toute psychologisation, il me semble que l'œuvre de Kong Shangren contribue à montrer comment c'est la structure langagière même du message amoureux qui implique que ce message ne puisse combler ceux mêmes qui en font l'échange.

### Références bibliographiques

- BAN Gu 班固 (32-92), *Hanshu* 漢書, Beijing : Zhonghua shuju, 1975.
- CHEMAMA Roland, VANDERMERSCH Bernard, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris : Larousse, 2003 (3<sup>e</sup> éd.).
- COUVREUR Séraphin (trad.), *Cheu King [Shijing, Le Classique des poèmes]*, Taibei : Kuangchi Press, 1966 [1896].
- DOR Joël, *Introduction à la lecture de Lacan, vols. 1 & 2 : L'Inconscient structuré comme un langage, La Structure du sujet*, Paris : Denoël, 2002.
- DREYFUSS Jean-Pierre, JARDIN Jean-Marie et RITTER Marcel, *Écritures de l'inconscient : De la lettre à la topologie*, Strasbourg : Arcanes, 2001.
- DU Fu 杜甫, *Du shi xiangzhu* 杜詩詳注, in *Zhongguo gudian wenxue jiben congshu* 中國古典文學基本叢書, Beijing : Zhonghua shuju, 1979.
- FREUD Sigmund, « Psychologie des foules et analyse du moi », in Pierre COTET, Janine ALTOUNIAN et al. (trad.), *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1981, p. 117-217.
- FREUD Sigmund (Ignace MEYERSON, Denise BERGER trad.), *L'Interprétation des rêves [Die Traumdeutung]*, Paris : Presses universitaires de France, 2002.

64. LACAN 1999c, vol. 1, p. 40-41.

- HE Junli 何君麗, « Lun Taohua shan zhong Hou Fangyu xingxiang – Yishu xingxiang yu lishi renwu de chabie yu fenxi » 論《桃花扇》中侯方域形象—藝術形象與歷史人物的差別與分析, *Anhui wenxue* 安徽文學, 2012, n° 11, p. 17-18.
- Hou Fangyu 侯方域, *Siyitang shiji* 四憶堂詩集, in *Xuxiu Siku quanshu* 續修四庫全書, vol. Jibu 集部, Bieji lei 別集類, Shanghai : Shanghai guji chubanshe, 2002.
- HUANG Yuyan 黃玉琰, « Hou Fangyu de zaoqi renge jingshen » 侯方域的早期人格精神 (On the Growth of Personal Spirit about Hou Fangyu), *Nantong daxue xuebao* (*Shehui kexue ban*) 南通大學學報 (社會科學版), 2005, n° 4, p. 91-94.
- HUCKER Charles O., *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford (Cal.): Stanford University Press, 1985.
- IDEMA Wilt L., “Drama After the Conquest. An Introduction”, in Wilt L. IDEMA, Wai-ye LI, WIDMER Ellen (dir.), *Trauma and transcendence in early Qing literature*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2006, p. 375-385.
- KONG Shangren (WANG Jisi 王季思, SU Huanzhong 蘇寰中 et YANG Deping 楊德平 éd.), *Taohua shan* 桃花扇, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1982.
- KONG Shangren, « L'Éventail aux fleurs de pêcher (Taohua shan), scène 7, “Le Trousseau rejeté” » in Jacques PIMPANEAU, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles : Philippe Picquier, 2004, p. 911-918.
- KONG Shangren (SHEN Naiwen 沈乃文, WANG Yanjun 王燕均 éd.), TANG Yan 湯燕 trad.), *Qing Caihui ben Taohua shan* (*Beijing Daxue Tushuguan cang*) 清彩繪本桃花扇 (北京大學圖書館藏) [*Peach Blossom Fan, with Colored Illustrations, from Peking University Library*], Beijing : Zuoja chubanshe, 2009.
- KONG Shangren, *Taohua shan* 桃花扇, Wikisource : <http://zh.wikisource.org/w/index.php?title=桃花扇> (consulté le 22 janvier 2013).
- K'UNG Shang-jen [Kong Shangren] (Harold ACTON, Shih-hsiang CHEN trad.), *The Peach Blossom Fan: Tao-Hua-Shan*, Berkeley: University of California Press, 1976.
- K'UNG Shang-jen (Richard E. STRASSBERG trad.), “The Peach Blossom Fan, Scene IV: The Play’s The Thing”, *Renditions*, 1977, n° 8, p. 115-122.
- K'UNG Shang-jen (Harold ACTON, Shih-hsiang CHEN trad.), “The Peach Blossom Fan. Part 1, scene 1: The storyteller”, in Victor H. MAIR, (dir.), *The Columbia anthology of traditional Chinese literature*, New York: Columbia University Press, 1994, p. 1306-1314.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, livre IX : L’identification. 1961-1962*, Inédit. 1961.
- LACAN Jacques (Jacques-Alain MILLER éd.), *Le Séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*, Paris : Le Seuil, 1973.
- LACAN Jacques (Jacques-Alain MILLER éd.), *Le Séminaire, livre V : Les formations de l’inconscient. 1957-1958*, Paris : Le Seuil, 1998.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris : Le Seuil, 1999a, 2 vols.
- , « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudien (1960) », in *Écrits II*, Paris : Le Seuil, 1999b, p. 273-308.
- , « Le séminaire sur “La Lettre volée” (1955, 1956, 1966) », in *Écrits I*, Paris : Le Seuil, 1999c, p. 11-61.
- LACAN Jacques (Jacques-Alain MILLER éd.), *Le Séminaire, livre VI : Le désir et son interprétation. 1958-1959*, Paris : Éditions de la Martinière, 2013.

- LANSELLE, Rainier, « Le malentendu, comme de juste (contribution à partir de la Chine classique) », in Julia KRISTEVA (dir.), *Guerre et paix des sexes*, Paris : Hachette, 2009, p. 73-80.
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses universitaires de France, 2002.
- LI Wai-Yee, "The representation of history in The Peach Blossom Fan", *Journal of the American Oriental Society*, 1995, n° 115.3, p. 421-433.
- LU Dan'an 陸澹安, *Xiaoshuo ciyu huishi* 小說詞語匯釋, Shanghai : Shanghai Jinxiu wenzhang chubanshe, 2009.
- LU Tina, *Persons, roles, and minds : identity in Peony pavilion and Peach blossom fan*, Stanford (Cal.): Stanford University Press, 2001.
- MAIR Victor H, *The Columbia history of Chinese literature*, New York: Columbia University Press, 2001.
- MING Yuexi 明月熙, « Hou Fangyu yu Li Xiangjun qingshi zhi lishi zhenxiang kao-lun » 侯方域與李香君情事之歷史真相考論, *Xueshu luntan* 學術論壇 (*Academic Forum*), 2012, n° 4, p. 103-106.
- MOROHASHI Tetsuji 諸橋轍次 (dir.), *Dai Kan-Wa jiten* 大漢和辭典 [*Grand dictionnaire chinois-japonais*], Tōkyō : Taishūkan shoten, 1960, 13 vols.
- NIENHAUSER William H., MA Y.W., WEST Stephen H. et HARTMAN Ch., *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1985, vol. 1.
- OWEN Stephen, "'I don't want to act as emperor any more': finding the genuine in Peach Blossom Fan", in Wilt L. IDEMA, Wai-ye LI et Ellen WIDMER (dir.), *Trauma and transcendence in early Qing literature*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2006, p. 488-509.
- PIMPANEAU Jacques, *Promenade au jardin des poiriers. L'opéra chinois classique*, Paris : Musée Kwok On, 1983.
- STRASSBERG Richard E., *The World of K'ung Shang-Jen: A Man of Letters in Early Ch'ing China*, New York: Columbia University Press, 1983.
- STRUVE Lynn A., "The Peach Blossom Fan as historical drama", *Renditions*, 1977, n° 8, p. 99-114.
- , "History and The Peach Blossom Fan", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 1980, n° 2.1, p. 55-72.
- SUN Ta 孫鞏, *Zhongguo huajia da cidian* 中國畫家大辭典, Beijing : Zhongguo shudian, 1982 [1934].
- TAN Miao 譚淼, « Li Xiangjun renwu xingxiang pingxi » 李香君人物形象評析, *Enshi zhiye jishu xueyuan xuebao* 恩施職業技術學院學報, 2009, n° 2, p. 6-7.
- « Taohua shan », *Wikipedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Peach\\_Blossom\\_Fan](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Peach_Blossom_Fan) (consulté le 26 février 2013).
- « Taohua shan », *Weiji baike* 維基百科 (*Wikipedia*), <http://zh.wikipedia.org/wiki/桃花扇> (consulté le 26 février 2013).
- TIAN Zongyao 田宗堯 (T.I. Tien), *Zhongguo huaben xiaoshuo suyü cidian* 中國話本小說俗語辭典 (*A Dictionary of Colloquial Terms and Expressions in Chinese Vernacular Fictions*), Taipei : Shin Wen Feng Print Co., 1982.

- WANG Hui 王慧, « Taohua shan de jiaguo meng – Ye shuo Hou Li rudao » 桃花扇底家國夢 – 也說侯李入道, *Zaozhuang xueyuan xuebao* 棗莊學院學報, 2012, n° 4, p. 12-16.
- ZAFIROPOULOS Markos, *Lacan et Lévi-Strauss ou le retour à Freud (1951-1957)*, Paris : Presses universitaires de France, 2003.
- ZEITLIN Judith T., “Between performance, manuscript, and print: imagining the musical text in seventeenth-century plays and songbooks”, in Maghiel van CREVEL, Tian Yuan TAN et Michel HOCKX (dir.), *Text, Performance, and Gender in Chinese Literature and Music: Essays in Honor of Wilt Idema*, Leiden, Boston: Brill, 2009, p. 263-292.
- ZONG Shun 宗舜, « Tuanshan bu zhi hua qiuliang » 團扇不止話秋涼, *Zhonghua wenhua huabao* 中華文化畫報, 2011, n° 10, p. 64-71.



**2013/1**  
**Au nom de l'État : interactions entre administrateurs locaux et citoyens**  
Dossier dirigé par  
Isabelle Thireau (CEFC)

**2013/2**  
**Spéculation immobilière et défis sociaux**  
Dossier dirigé par  
Natacha Aveline-Dubach  
(CNRS)

**2013/3**  
**L'urbanisation de la Chine rurale**  
Dossier dirigé par  
Ben Hillman et Jonathan  
Unger (ANU)

**2013/4**  
**Visions chinoises du Japon : Récits officiels d'une relation mouvementée**  
Dossier dirigé par Edward  
Vickers (Université de  
Kyushu)

- Revue de recherche française trimestrielle, *Perspectives chinoises* est publiée depuis 1992 par le Centre d'études français sur la Chine contemporaine (CEFC) basé à Hong Kong.
- Revue **pluridisciplinaire**, elle vise à proposer une perspective universitaire sur le monde chinois contemporain dans les domaines politique, économique, social et culturel.
- Chaque numéro contient un **dossier spécial**, dirigé par un spécialiste reconnu internationalement, ainsi que des contributions indépendantes. Les articles publiés dans la revue sont **évalués anonymement**.
- Indéxée dans **7 portails internationaux**, référencée dans 3 disciplines par l'Agence de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (AERES), *Perspectives chinoises* est disponible en ligne via EBSCO, RMIT, ProQuest, revues.org et le site du CEFC.

*Perspectives chinoises* accepte les **contributions** d'articles couvrant un large champ de sujets sur la Chine contemporaine. Pour tout renseignement, contactez le rédacteur en chef à l'adresse suivante : [cpeditor@cefc.com.hk](mailto:cpeditor@cefc.com.hk).

Plusieurs types d'**abonnements** aux versions papier et électronique sont disponibles. Pour plus d'informations, rendez-vous sur notre site internet [www.cefc.com.hk](http://www.cefc.com.hk) ou contactez Heipo Leung : [cefc@cefc.com.hk](mailto:cefc@cefc.com.hk).