



HAL
open science

“ Saisi vivant ” ou la visite fatale du fantôme dans le théâtre chanté chinois : autour de la pièce “ Sanlang saisi vivant ” (Huozhuo Sanlang) dans son développement historique

Vincent Durand-Dastès

► **To cite this version:**

Vincent Durand-Dastès. “ Saisi vivant ” ou la visite fatale du fantôme dans le théâtre chanté chinois : autour de la pièce “ Sanlang saisi vivant ” (Huozhuo Sanlang) dans son développement historique. Fantômes dans l’Extrême-Orient d’hier et d’aujourd’hui, Presses de l’INALCO, pp.357-419, 2016, 978-2-85831-261-0. halshs-01612043

HAL Id: halshs-01612043

<https://shs.hal.science/halshs-01612043>

Submitted on 10 Oct 2017

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.

Résumé : Après avoir retracé l'histoire des scènes de possession spectrale vengeresse que le théâtre et le roman chinois traditionnels désignent du terme de *huozhuo* 活捉, « saisi vivant », ce chapitre reconstitue l'histoire scénique et textuelle d'une pièce écrite originellement au XVII^e siècle par Xu Zichang 許自昌, « Sanlang saisi vivant *Huozhuo Sanlang* 活捉三郎. La pièce de Xu Zichang réalise en quelque sorte la synthèse de scènes de hantises amoureuses à l'issue heureuse, comme celles du « Pavillon aux pivoinies » (*Mudan ting* 牡丹亭) de Tang Xianzu 湯顯祖, avec les pièces montrant la punition infligée par une jeune morte à un amant ingrat, comme « Wang Kui saisi vivant » (*Huozhuo Wang Kui* 活捉王魁). Parvenant à combiner thématique érotique et mise en scène de l'horreur spectrale, elle finit par devenir au fil du temps la scène de *huozhuo* par excellence, éclipsant d'autres pièces jadis plus connues. Le contraste entre la vibrante passion exprimée par la jeune morte, incarnée par le personnage de la femme amoureuse ou légère *huadan* 花旦 et les revirements grotesques de son amant, joué par le clown, lequel, passant de la peur abjecte à la soumission béate, se transformera finalement sur scène, dans les bras du fantôme, en un pantin désarticulé au visage décomposé, fait l'originalité de cette variation dramatique chinoise sur le thème universel de la rencontre de l'amour et de la mort. Les modifications progressivement apportées par les comédiens à un texte initialement rédigé dans une langue savante, presque pédante, jouèrent sans nul doute un rôle majeur dans la création d'un objet théâtral fascinant, qui réussit à garder toute sa force expressive au travers des évolutions de l'art théâtral, du goût du public et des tentatives de contrôle de l'État sur le répertoire dramatique. Le chapitre propose des traductions de larges extraits des versions successives de la pièce, de la fin des Ming à l'époque contemporaine, du théâtre Kunqu 崑曲 à l'opéra de Pékin 京劇 en passant par le théâtre du Sichuan 川劇.

Mots-clés : possession, hantise, vengeance, fantôme, enfers, revenante, amour, mort, érotisme, terreur, censure, théâtre, *guixi* 鬼戲 (théâtre des spectres), comédiens, pièces, variantes *Water Margin* (*Shuihu zhuan* 水滸傳), *Water Margin Shuihu ji* 水滸記, Xu Zichang 許自昌, *Zhui bai qiu* 綴白裘, Yan Poxi 閻婆惜, Zhang Sanlang 張三郎, Wang Kui 王魁, Liang Guyin 梁谷音, Liu Yilong 劉異龍

Seized alive, or the fatal visit of the ghost in Chinese traditional theatre: with a focus on the textual and dramatic history of the play “Sanlang seized alive”

Abstract: After retracing the history of the scenes of possession by a vengeful ghost that traditional Chinese novels and plays call huozhuo 活捉, « seized alive », this chapter reconstructs the textual and dramatic history of a play initially written by Xu Zichang 許自昌 in the seventeenth century, “Sanlang seized alive” Huozhuo Sanlang 活捉三郎. Xu’s play blends scenes of amorous ghostly visits with a happy ending, (such as Tang Xianzu’s 湯顯祖 “Peony pavilion” Mudan ting 牡丹亭), with scenes in which betrayed female ghosts return to exact revenge against their treacherous lovers (such as “Wang Kui seized alive” (Huozhuo Wang Kui 活捉王魁). With its combination of eroticism and depictions of spooky horror, “Sanlang seized alive” eventually became the most well-known and appreciated of the huozhuo scenes, overshadowing previously more famous plays. The scene contrasts the single-minded passion which has reanimated the body of the young phantom heroine, played by the huadan 花旦 (the frivolous or amorous female lead), and the pathetic and ridiculous changes in the acting of her partner, played by the clown, who, after expressing abject fear, ends in a state of ecstatic rapture, being led by the ghost as a lifeless puppet whose face already bears the colors of death. In so doing, Xu’s play exemplifies this late imperial Chinese drama’s singular variation on the universal theme of the meeting of love and death. Changes gradually brought by performers to a text initially written in a high-brow, somewhat pedantic language, did doubtless play a crucial role in the creation of such a unique dramatic artefact, which managed to retain its expressive strength through three centuries, despite the evolution of drama aesthetics, public taste and state attempts to control the content of plays. One will find also in the chapter French translations of substantial extracts from various versions of the scene, from the late Ming to the contemporary era, and from Kunqu 崑曲 to Peking 京劇 or Sichuan opera 川劇.

Keywords: possession, haunting, revenge, ghosts, Hell, phantom heroine, love, death, eroticism, terror, censorship, theatre, ghost plays, performers, plays, textual evolution, Au bord de l’eau (Shuihu zhuan 水滸傳), Au bord de l’eau Shuihu ji 水滸記, Xu Zichang 許自昌, Zhui bai qiu 綴白裘, Yan Poxi 閻婆惜, Zhang Sanlang 張三郎, Wang Kui 王魁, Liang Guyin 梁谷音, Liu Yilong 劉異龍

中國傳統戲曲的情鬼討命場景 —— 以“活捉三郎”的流變為例

摘要:在回顧被中國傳統小說與戲劇稱為“活捉”題材那具報復性的鬼附身場景的歷史之後,本章再現最初由許自昌寫於17世紀的《活捉三郎》一劇及其文本的歷史。某種程度上,此劇是對以愛情糾纏而以喜劇結尾如湯顯祖之《牡丹亭》和以無情郎的英華早逝作為懲罰的劇作如《活捉王魁》的綜合。許自昌的作品成功地融合了色情主題與鬼魔恐怖,並隨著時間的推移最終成為活捉場景的最佳代表作,而使得其他原本更著名的劇作黯然失色。一邊是花旦扮演的墮入情網或者輕率女子表達出的熾熱的愛情,一邊是由小醜扮的其情人粗俗的轉變:先是那種可惡的懼怕,然後變得百依百順,在舞臺上的表演是在鬼的懷抱中成為一個身體扭曲臉部變形的木偶。這兩者的反襯正是愛與死相遇的普世性題材中這一中國戲劇特例的原創性。這一文本起始是用古雅的甚至顯得有學究氣的語言寫成。其後由演員們逐漸引入的各種變化毫無疑問對於一種極具魅力的戲劇對象的形成起了首要作用;此對象在戲劇藝術、觀眾欣賞力、國家對劇作的控制的流變之中成功地保留了其整個表現力。本章對劇作自明末以來到當代,從昆曲、到川劇再到京劇的各種版本進行大片的法語翻譯。

關鍵詞:鬼,鬼附身,報仇,地獄,魂旦,愛情,死亡,性欲,恐怖,禁毀,戲曲,鬼戲,演員,劇本流變,水滸傳,水滸記,許自昌,綴白裘,閻婆惜,張三郎,王魁,梁谷音,劉異龍

« SAISI VIVANT » OU LA VISITE FATALE DU FANTÔME DANS LE THÉÂTRE CHANTÉ CHINOIS : AUTOUR DE LA PIÈCE « SANLANG SAISI VIVANT » (*HUOZHUO SANLANG* 活捉三郎) DANS SON DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE

Vincent Durand-Dastès 戴文琛

Asies/Inalco/Sorbonne Paris Cité 法國國立東方語言文化學院

À consulter les dictionnaires de la langue chinoise, le terme *huozhuo* 活捉 ne semble pas contenir *a priori* la moindre connotation spectrale : il signifie simplement « capturer, saisir » (*zhuo* 捉) « vivant » (*huo* 活) : comme on peut s’y attendre, le terme relève en premier lieu du lexique militaire, où il désigne l’acte de faire prisonnier un ennemi sur le champ de bataille, et, dans une moindre mesure, du vocabulaire policier, quand il signifie qu’un fugitif a pu être appréhendé sans que la maréchaussée n’ait dû faire usage d’une force létale à son encontre. Ce dernier usage se rencontre encore d’ailleurs dans les rubriques judiciaires de la presse chinoise contemporaine.

Pourtant, dans le théâtre et le roman en langue vulgaire des derniers siècles de la Chine impériale, le terme de *huozhuo* revêt parfois une tout autre signification : il désigne une possession spectrale fatale, plus précisément l’acte commis par l’âme d’un revenant qui se saisit d’un vivant qui lui a fait du tort. Il s’agit pour le fantôme d’emmener son persécuteur aux enfers afin de le déférer devant les juridictions de l’autre monde. Cet emploi du terme peut fort bien dériver de son emploi judiciaire banal : depuis les récits médiévaux, on représente volontiers la mort en Chine comme une convocation, voire une plus coercitive arrestation, effectuée par des sbires infernaux, les *gousi gui* 勾死鬼 ou *gouhun gui* 勾魂鬼, « croche-morts » et autres attrapeurs d’âmes, émissaires d’une complexe structure pénale vouée à juger les hommes après leur trépas... On peut être ainsi « capturé vivant » par la police infernale tout comme

on peut être appréhendé par les agents mortels de l'administration¹. Et d'ailleurs, tout comme un prévenu peut-être blanchi ou pardonné par la justice humaine, celui qui se voit ainsi entraîner aux enfers n'est pas encore assuré du trépas : erreurs nominales ou arrangements avec une administration infernale qui tend à être aussi corrompue que son pendant terrestre permettent bien souvent au visiteur des enfers d'être élargi par la justice de l'autre monde². Alors autorisé à réintégrer son corps, demeuré inerte mais encore tiède, il fera à son entourage un récit circonstancié et édifiant des tortures préparées par les juges des enfers à l'intention des pécheurs. L'emploi du terme « saisi vivant » pour désigner la capture par un revenant dérive indirectement, peut-être, de ce *topos* répandu du passage momentané d'un vivant aux enfers.

Pourtant, et un peu paradoxalement, lorsque le terme de *huozhuo* est appliqué à un cas de possession spectrale dans la littérature en langue vulgaire des Ming et des Qing, la capture a toujours une issue fatale : à la fin de la possession, le malheureux qui s'est attiré la vindicte du spectre finit par partir à jamais vers le pays des morts. Mais c'est bien vivant, que, juste auparavant, il est brusquement entré dans une transe qui le conduit à s'accuser lui-même et à avouer ses crimes, voire à s'infliger des blessures reproduisant celles qu'il a occasionnées autrefois au fantôme vengeur. Subir le *huozhuo*, c'est voir son corps encore plein de vie conduit

1. Dans les récits de prodiges médiévaux, la mort était volontiers représentée comme une convocation, plus ou moins courtoise, envoyée par les autorités infernales : "Death is usually pictured in the tales [...] as an official summons to the cloud-soul to assume a government post in the other world, delivered by low-level message bearers or lictors and an escort party" (Robert CAMPANY, 1995, "To Hell and back", p. 346.) Cependant, au fil du temps, et plus particulièrement à l'âge du roman en langue vulgaire, ces convocations courtoises laisseront de plus en plus place à de pures et simples scènes d'arrestations. Voir par exemple le début de la descente aux enfers du roi des singes Sun Wukong dans le *Xiyou ji* 西遊記 : « Dans son sommeil, le Beau Singe-roi vit deux hommes qui portaient un mandat au nom de Conscient-de-la-Vacuité. Ils s'approchèrent, et, sans autres explications, lui passèrent une corde, embarquant l'âme de Singet ainsi garrotée et encore titubante, droit jusqu'aux abords d'une ville murée. » (*Xiyou ji*, chap. 3, cité dans la traduction d'André Lévy : WU Cheng'en, 1991, *la Pérégrination vers l'ouest*, vol. 1, p. 61-62.) Voir aussi pour un exemple plus ancien l'étude de Paul DEMIÉVILLE, 1976, sur le périple infernal de Houang Che-K'iang (Huang Shijiang), « Une descente aux enfers sous les Tang ». Notons au passage que, si l'invitation à remplir un poste infernal s'adresse plus volontiers à de petits ou grands lettrés, la procédure infernale coercitive est plus à même, quant à elle, de concerner le tout-venant. Houang Che-K'iang, un « humble milicien de la Chine centrale », est arrêté sans façons par les autorités infernales : « Dès qu'il fut mort, il vit quatre hommes qui venaient le prendre : un homme tenait un écrit ; un homme lui prit la tête entre les doigts ; deux hommes le soutinrent sous les aisselles. Ils l'emmenèrent auprès du roi Yama-rāja. » DEMIÉVILLE, 1976, p. 79.

2. On trouvera une typologie détaillée de ces accommodements avec les enfers dans WANG Li [王立], 2003, « Zhongguo gudai mingyou muti ji zhong leixing jiqi yanbian guocheng 中國古代冥遊母題几種類型及演變過程 ». Voir aussi Robert CAMPANY, 1995, "To Hell and back", p. 350-354.

comme une marionnette par la main d'un spectre. « Saisi vivant », on va pourtant mourir. Le terme est évocateur d'un entre-deux, entre la vie et la mort. Le temps du *huozhuo*, pour sa victime, est donc celui de l'agonie. En français, il fait écho par son horreur avec celui d'« enterré vivant » : la possibilité de faire face, encore vif, à un monde des morts auquel on n'a plus de chance d'échapper. La fascination du public chinois pour les scènes de *huozhuo* de la littérature vient peut-être de leur capacité à approcher de très près ce mystère.

« SAISI VIVANT » : DES RÉCITS DE POSSESSION SPECTRALE AUX FANTÔMES DU THÉÂTRE

Une des plus célèbres captures spectrales de la littérature chinoise est celle qu'on attribue au fantôme du héros de la guerre des Trois royaumes Guan Yu 關羽 (mort en 220 apr. J.-C.). On sait que ce général historique fut au cours des siècles l'objet d'une canonisation progressive qui devait lui donner au XIX^e siècle le titre le plus élevé dans la hiérarchie divine, empereur (*di* 帝), alors que son culte était promu d'un bout à l'autre du pays³. Comme pour beaucoup de divinités du panthéon chinois, l'accès à la prestigieuse condition divine était passé pour Guan Yu par l'état, plus ambigu et incertain, de fantôme vengeur, victime d'un douloureux trépas : capturé à la suite d'un stratagème ourdi par Lü Meng 呂蒙, un officier de Sun Quan 孫權, chef du camp ennemi, il ne mourut pas au combat mais fut honteusement livré au sabre du bourreau. Ni l'histoire officielle de la période, la « Chronique des Trois royaumes » (三國志) ni les anecdotes médiévales qui évoquent sa figure ne s'étendent sur la vengeance posthume de Guan Yu. Il fallut attendre les cycles romanesques ultérieurs, au premier rang desquels le célèbre *Roman des Trois royaumes* (三國志通俗演義 ; composé au plus tard vers la fin du XV^e siècle) pour que l'on nous montre l'âme du général décapité venir se saisir de son ennemi. Au chapitre 77 du roman, « Au mont Yuquan, Guan Gong révèle sa sainteté ; en la ville de Luoyang, Cao Cao est ébranlé par sa puissance divine », Sun Quan convie Lü Meng à un banquet pour le récompenser de son exploit. Lü Meng, soudainement possédé par l'âme de Guan Yu, lance sa coupe à terre, jette Sun Quan à bas de son siège pour s'y asseoir à sa place, et, les yeux exorbités, se met à parler avec la voix du général défunt, hurlant à l'adresse de Sun : « N'ayant pu de mon vivant me repaître de ta chair, il me faut, mort, poursuivre l'âme de

3. Retracer l'histoire de la conversion du fantôme furieux qu'était devenu Guan Yu en très respectable divinité de la plus haute orthodoxie nous entraînerait trop loin. Il existe plusieurs bons articles retraçant l'essor de son culte, comme ceux de Prasenjit DUARA, 1988, "Superscribing symbols" ; Barend ter HAAR, 1999, "The rise of the Guan Yu cult".

ce brigand de Lü Meng. » Lü Meng s'écroule alors, raide mort, du sang jaillissant des sept orifices de son visage⁴.

Si la transcription à l'opéra de Pékin de cette scène célèbre du roman sera plus tard intitulée « Lü Meng saisi vivant » (*Huozhuo Lü Meng*), le terme de *huozhuo* n'apparaît pas encore dans la version romanesque du milieu des Ming. N'avait-il pas encore trouvé son sens moderne ? Car le terme n'a certainement pas toujours servi à signifier l'idée de possession : il est absent, par exemple, de la nomenclature très complète des termes utilisés dans ce sens à l'époque médiévale récemment dressée par Pan Junliang⁵. Pourtant, à partir de la fin des Ming, on le rencontre en abondance dans la littérature romanesque pour décrire des épisodes très similaires à celui du chapitre 77 du *Roman des Trois Royaumes*.

Une des occurrences les plus anciennes se trouve peut-être dans un récit en langue vulgaire du milieu du XVI^e siècle⁶, « L'histoire de Lotus, à la faconde intarissable » (*Kuaizui Li Cuilian ji* 快嘴李翠蓮記). Parmi les invectives fleuries qu'elle distribue généreusement à tous les acteurs de son mariage, de ses parents jusqu'à sa belle-famille en passant par l'entremetteuse, l'héroïne lance à l'adresse de sa belle-sœur cette menace de vengeance spectrale, si jamais elle venait à périr :

Petite belle-sœur, ce n'est vraiment pas sage,
D'aller dans sa chambre monter ta mère contre moi.
Car si ma belle-mère jusqu'à la mort me bat,
je te prendrai vivante t'emmenant chez Yama.
(*huozhuo ni qu jian Yan wang* 活捉你去見閻王)⁷.

Une des anthologies de nouvelles dites *huaben* 話本, où l'on rencontre le plus souvent le terme *huozhuo* dans le sens d'une possession spectrale, est sans doute le « Second recueil du lac de l'Ouest » (*Xihu er ji* 西湖二集), que l'on estime dater de la fin des années 1640. Sur six occurrences de l'expression *huozhuo* dans ce recueil, deux sont à comprendre dans le sens militaire, mais quatre font allusion à la possession fatale dont

4. *Sanguo yanyi* 三國演義, 1989, vol. 3, p. 1000. Pour une traduction française, voir celle de Jean Levi, Angélique Levi, Toàn Nghiêm *et al.* : LUO Kouan-Tchong, 2009, *les Trois Royaumes*, livre 2, p. 794.

5. PAN Junliang, 2013, *À la recherche de l'unité*, « Les fondements lexicologiques de la possession dans le Haut Moyen Âge chinois », p. 11-91.

6. Patrick Hanan classe ce conte dans sa « période médiane », correspondant aux années 1450-1550 (Patrick HANAN, 1973, *The Chinese Short Story*, p. 140-141). Le recueil dans lequel il figure, le *Qingping shan tang huaben* 青平山堂話本, est la plus ancienne collection de *huaben*, composée à l'ère Jiajing des Ming.

7. HONG Bian [洪樑著], 1957, *Qingping shan tang huaben* 青平山堂話本, p. 63. Pour une traduction un peu moins littérale, voir *Contes de la montagne sereine*, 1987, éd. et trad. Jacques Dars, p. 322.

nous parlons. Parmi ces dernières, l'une décrit une possession vengeresse avec encore plus de détails que ne le fait le *Roman des Trois Royaumes*. Il s'agit de l'histoire de Li Fengniang 李鳳娘, épouse de l'empereur Guangzong 光宗 des Song (règne 1190-1194). Animée d'une jalousie malade et capable d'une cruauté sans bornes, Li a fait mutiler et assassiner la concubine impériale Huang 黃貴妃. Le fantôme de la concubine apparaît dès lors sans cesse à l'impératrice, lui causant frayeurs et maladies. L'impératrice essaye bien de la conjurer, mais les prêtres bouddhistes ou taoïstes appelés pour exorciser le spectre sont convaincus par ce dernier de la justesse de sa cause et renoncent à intervenir. La maladie de l'impératrice s'aggrave encore, jusqu'à ce que, un beau jour :

Voilà que l'âme de la concubine Huang s'attacha au corps de l'impératrice Li et lui fit s'écrier : « Femme malfaisante ! Tu m'as infligé un sort bien cruel ! Mais j'ai déposé plainte solennelle à la cour de l'Empereur de Jade, et Sa majesté m'a autorisé à réclamer ta vie. Tu vas aujourd'hui bel et bien payer ta dette envers moi ! »

黃貴妃冤魂竟附在李后身上大叫大罵道：「你這惡婦！害得我好苦。我今已在玉帝殿前告了御狀，玉帝准我討命。你今日好好還我性命。」

Alors, se déchainant contre elle-même, l'impératrice se déchire la chair avec ses propres ongles, se lacérant les seins et les parties génitales – mutilations qu'elle avait, il faut le préciser, fait endurer à sa rivale – avant de se trancher elle-même les doigts en les mordant. L'impératrice retrouve alors une dernière fois sa propre voix pour appeler au secours, suppliant qu'on l'épargne, puis s'exclame : « J'ai peur, j'ai peur, toute une bande de *yakṣas* à tête de buffle et face de cheval arrivent, munis de tridents et de chaînes, cette fois-ci je vais mourir ! » Ces mots à peine prononcés, elle se tranche elle-même la langue avec les dents et tombe morte, les yeux exorbités⁸.

Si ce récit abominable fait usage de termes plus spécifiquement dédiés à la description de la possession, comme « s'attacher au corps de l'impératrice Li » (*fu zai Li hou shen shang* 附在李后身上⁹), le narrateur emploie le terme de *huozhuo* pour résumer toute l'affaire au moment d'aborder la conclusion de son récit : « Ainsi Li Fengniang

8. ZHOU Qingyuan [周清源], LIU Yaolin [刘耀林], XU Yuan [徐元] (ed.), 1985, *Xihu er ji* 西湖二集, p. 94.

9. Sur *fu* 附 – « s'attacher » – et *futi* 附體 – « s'attacher au corps » – pour traduire l'idée de possession, déjà attestés dans le vocabulaire médiéval, voir PAN Junliang, 2013, *À la recherche de l'unité*, p. 53-57. Le terme peut aussi servir à désigner une possession non hostile, comme celle d'un *medium* par une divinité souhaitant transmettre des oracles.

mourut en ayant été saisie vivante par la concubine Huang » (*bei Huang guifei huozhuo er si* 李鳳娘被黃貴妃活捉而死). Dans un autre récit sensiblement de même époque, le terme de *huozhuo* est enchâssé avec encore davantage de précision dans la description du processus de possession :

Alors les démons crocheurs d'âmes pénétrèrent dans le palais impérial, et, jetant Yuying à terre, se saisirent de son âme toute vive [*huozhuo ta hun* 活捉他魂], puis poussèrent l'âme de Cuilian dans le corps de Yuying.

那勾魂鬼入皇宮，把玉英推倒在地，活捉他魂，卻將翠蓮魂靈推入玉英身內¹⁰。

Dans une autre occurrence encore, *huozhuo* est associé au terme *chanshen* 纏身, « entourer le corps », « s'enrouler autour du corps », « entraver le corps », terme qui est également employé dans le vocabulaire médical pour désigner une affection pathologique :

Les âmes vengeresses s'attachaient jour après jour à son corps, et, finalement, il fut saisi vivant et emmené par les spectres.

362

冤魂日日纏身，被眾鬼活捉而去¹¹

En résumé, le terme de *huozhuo*, lorsqu'il désigne une possession spectrale dans les romans en langue vulgaire, peut être employé soit comme verbe transitif autonome (*huozhuo ta*, *huozhuo ta hun*), soit construit avec un autre verbe, en général « mourir » ou « emmener » : « être saisi vivant et mourir » (*huozhuo er si*) « être saisi vivant et emmené » (*huozhuo er qu*), avec dans certains cas l'adjonction d'un complément d'agent (*bei... huozhuo er si* – « mourir en étant saisi vivant par... »). On aura remarqué que les fantômes possesseurs peuvent accomplir leur œuvre de façon autonome, ou être assistés de divers sbires des enfers spécialisés dans la capture des âmes justiciables des cours

10. Épisode « Liu Jin en offrant les melons permet le retour de l'âme » (*Liu Jin jin gua huanhun* 劉金進瓜還魂), dans YANG Zhihe [楊致和], 1984, *Xiyou ji zhuan* 西遊記傳, p. 226.

11. ZHOU Qingyuan [周清源], LIU Yaolin [劉耀林], XU Yuan [徐元] (ed.), 1985, *Xihu er ji* 西湖二集, « Jue sheli yi nian cuo toutai 覺閣黎一念錯投胎 », p. 127. Les deux autres occurrences du terme dans ce recueil sont les suivantes. Dans le conte 16, le « méchant » meurt juste après le trépas de l'héroïne à qui il a porté du tort : « Après la mort de Shuzhen, Balle-de-cuir mourut subitement ; les gens dirent qu'il avait été saisi vivant et emporté par Shuzhen, et que ce serait propre à mettre en garde ceux qui n'hésitent pas à mentir en arrangeant un mariage » (淑真死後，皮氣球亦立刻而死，人說他被淑真活捉而去，足以為說謊做媒者之戒。). Dans le conte 11, 寄梅花鬼鬧西閣, un personnage use à plusieurs reprises du terme pour rappeler l'histoire de Wang Kui et de Guiying, dont nous reparlerons plus bas au sujet du théâtre.

infernales : démon croche-âme ou croche-mort, Tête de buffle ou Face de cheval. On retrouvera, on va le voir, cette même variable de la présence ou de l'absence de ces démons policiers aux côtés du fantôme vengeur dans les *huozhuo* du théâtre.

LES SCÈNES INTITULÉES *HUOZHUO* DES « PIÈCES À FANTÔMES » (*GUIXI* 鬼戲)

À la fin des Ming, à l'époque où sont rédigés et publiés les romans en langue vulgaire que nous venons d'évoquer, le terme de *huozhuo* n'est guère, du moins à ma connaissance, employé dans la littérature théâtrale, alors dominée par l'élégant genre du *chuanqi* 傳奇, que l'on jouait accompagné des « mélodies de Kun » (*Kunqu* 崑曲) : ni le titre des pièces entières, ni celui des scènes isolées, ni les arias, les dialogues ou les didascalies ne semblent apprécier ce néologisme sans doute considéré comme quelque peu trivial. Pourtant, la fatale rencontre du fantôme vengeur et du vivant à qui il vient réclamer des comptes était assez fréquemment mise en scène par le théâtre chinois d'alors¹². Mais le funeste visiteur, s'il fait quelque commentaire au sujet de sa mission dans les dialogues ou les arias, préfère plutôt dire être venu « demander une vie » (*suoming* 索命) ou « réclamer une vie » (*taoming* 討命). Dans les éditions de pièces de théâtre publiées à cette époque, certaines de ces scènes ont pour titre cette même locution, « demander une vie¹³ », tandis que d'autres reçoivent des appellations plus allusives¹⁴. Ce n'est que plus tard, dans des versions nouvelles ou des rééditions de ces pièces qu'apparaîtra pour les désigner le terme de *huozhuo*.

Entre la fin des Ming et le xx^e siècle, bien des scènes de hantise fatale devaient en effet se voir re-baptisées *huozhuo*. Elles le furent dans le contexte d'un monde théâtral de plus en plus dominé par les comédiens. Ainsi, des scènes de longues pièces *chuanqi* commencèrent d'être appelées *huozhuo* lorsqu'elles firent leur entrée dans les anthologies d'extraits

12. Dans son ouvrage sur le théâtre chinois des fantômes, Yang Qiu hong ne dénombre pas moins de douze catégories de *guixi*. YANG Qiu hong [杨秋红], 2009, *Zhongguo gudai guixi yanjiu* 中国古代鬼戏研究, p. 1-24. Les scènes de possession spectrale *suoming/huozhuo* constituent une de ces catégories : Yang dénombre quatorze de ces scènes en tout pour les Ming et les Qing.

13. Certains actes (*chu*) de *chuanqi* des Ming ou du début des Qing comportant une scène de *huozhuo* sont ainsi intitulés *suoming* : c'est le cas de l'acte 31 de *Yukuai ji* 玉块记 de Zheng Ruyong 郑若庸, ou celui de l'acte 22 de *Qian zhong lu* 千钟录 de Li Yu 李玉. Voir YANG Qiu hong, 2009, *Zhongguo gudai guixi yanjiu*, p. 11.

14. Ainsi la scène 28 du *Fenxiang ji* 焚香记, qui montre la capture de Wang Kui, s'intitule *zhe zheng* 折證 ; la scène 31 du *Shuihu ji*, dont nous allons longuement reparler ci-dessous, s'appelle *ming gan* 冥感, « émoi d'outre-tombe ».

(*zhezi xi xuanben* 折子戲選本). Ces recueils, dont la publication accompagna la vogue des représentations faites de morceaux choisis des plus brillants passages du répertoire, parurent sans discontinuer pendant les derniers siècles de l'époque impériale. Ils ont pour caractéristique de se baser le plus souvent sur des livrets employés effectivement pour leurs représentations par des troupes ou des comédiens, et non sur des éditions établies par des lettrés. Le même glissement se produisit lorsque, au XVIII^e ou XIX^e siècles, on adapta les mêmes intrigues aux genres dramatiques locaux (*difang xi* 地方戲) nouvellement en vogue. Ces nouveaux genres étaient eux aussi portés essentiellement par des troupes et des acteurs, et peu d'auteurs lettrés lièrent leur nom, avant la toute fin de l'empire, à ces théâtres nouveaux. Aussi peut-on sans doute avancer que l'emploi croissant du terme *huozhuo* a suivi le processus de « vulgarisation » (*su* 俗) d'œuvres et genres théâtraux « élégants » (*ya* 雅) induit par l'intervention croissante des comédiens dans l'écriture des pièces. Mais appliquer le terme populaire de « saisi vivant » aux versions dramatiques des hantises fatales ne fut pas un abâtardissement ou un mauvais choix, loin de là : les *huozhuo* dramatiques portent en eux la triple dimension religieuse, policière et martiale de l'expression, telle que l'utilisaient les romans ou nouvelles en langue vulgaire : les scènes *huozhuo* dépeignent bien souvent une perte de contrôle analogue à l'expérience de la possession, une capture, et parfois un combat.

364

Dans la suite de ce chapitre, nous ne traiterons que des pièces effectivement intitulées *huozhuo* lorsque cette dénomination s'imposa peu à peu, à partir de la fin des Ming¹⁵. Ceci aura pour conséquence d'éliminer de notre discussion un certain nombre de scènes de pièces Yuan ou Ming qui ne furent pas reprises par les anthologies *Zhezi xi* ou adaptées aux opéras locaux – et dont beaucoup, de fait, tombèrent dans l'oubli. Ainsi, les *huozhuo* mettant en scène une femme victime d'une hantise fatale, comme, dans le roman en langue vulgaire, l'impératrice Yang du *huaben* du « Second recueil du lac de l'Ouest » ou, dans la littérature théâtrale, l'héroïne du *chuanqi* de Zheng Ruyong, « le Fragment de jade », qui montre le fantôme d'un marchand venir s'en prendre à la courtisane qui l'a empoisonné, ne figurent pas parmi les célèbres *huozhuo* représentés sous forme d'extraits de *Kunqu* 崑曲 ou de pièces pour les théâtres locaux à partir du XVIII^e siècle.

Les *huozhuo* modernes peuvent être répartis en deux groupes : les *huozhuo* où un fantôme masculin s'attaque à un autre homme, et ces

15. Pour recenser les pièces appelées *huozhuo*, nous avons consulté les dictionnaires de pièces de théâtre (*jumu cidian*) généraux ou consacrés à des genres théâtraux spécifiques (opéra de Pékin, opéra du Sichuan), ainsi que certaines collections publiées de pièces, notamment pour l'opéra de Pékin (*Chewangfu juben*, *Xikao*), des listes d'interdictions de pièces, etc. Cet inventaire n'a pas prétention à l'exhaustivité, mais nous semble toutefois représentatif.

scènes sont presque toutes tirées d'épisodes guerriers de l'histoire de Chine, et les *huozhuo* où un fantôme féminin vient s'en prendre à un homme, et nous sommes alors dans le cadre d'un récit amoureux, la victime étant le plus souvent un amant traître ou infidèle¹⁶.

HUOZHUO MASCULINS : L'ULTIME COMBAT D'UN GUERRIER

Nous commencerons par évoquer les pièces où le fantôme vengeur est un homme. Parmi les plus célèbres scènes de capture spectrale appartenant à ce type, semblent avoir figuré les deux pièces mettant en scène le fantôme de Guan Yu : *Huozhuo Lü Meng* 活捉呂蒙 et *Huozhuo Pan Zhang* 活捉潘璋. La première retrace la vengeance de Guan Yu contre Lü Meng, que nous avons évoquée au début de ce chapitre ; la seconde montre le spectre du général décapité qui vient prêter main forte à son fils Guan Xing 關興 menacé d'être assassiné à son tour par Pan Zhang, un officier ennemi. Ces pièces étaient, dans l'opéra de Pékin, des scènes relativement brèves, pouvant être jouées de façon isolée, mais aussi être incluses dans la représentation d'une pièce de longue haleine, appelée « Guangong manifeste sa puissance spirituelle » (*Guangong xian sheng* 關公顯聖) ou « la Sortie de Maicheng, deuxième épisode » (*Er ben zou Maicheng* 二本走麥城)¹⁷.

Ce dernier titre fait référence à « la Sortie de Maicheng (*Zou Maicheng* 走麥城), une suite de pièces retraçant les événements ayant précédé et suivi l'exécution du général des Trois Royaumes. Elles connurent une histoire un peu mouvementée. La première partie, « la Sortie de Maicheng » proprement dite, parce qu'elle rappelait cruellement un épisode douloureux et peu glorieux de la biographie d'une divinité majeure du panthéon chinois, était réputée pouvoir provoquer l'ire du dieu et porter malheur aux spectateurs et aux comédiens. Dans ses mémoires, Li Hongchun 李洪春 (1898-1991), un célèbre Guan Yu de l'opéra de Pékin du xx^e siècle, rapporte plusieurs incidents de ce

16. Nous ne parlerons pas ici d'un autre type de visite fatale rendue par un émissaire du monde des morts, celui où le visiteur funeste n'est pas l'âme d'un mort poursuivant une vengeance personnelle, mais un sbire infernal venu procéder à une arrestation (comme lorsque est montrée la mort de madame Liu dans le cycle de Mulian). Ce type de scène relève de ce que l'on pourrait appeler le théâtre des enfers, et figure abondamment dans les pièces religieuses jouées lors des fêtes des temples ou en d'autres occasions du calendrier rituel. Nous n'aborderons la question des sbires infernaux que quand ceux-ci n'apparaissent pas seuls mais viennent prêter main-forte à un revenant pour l'aider à capturer sa victime.

17. La pièce est parfois appelée « Le mont de la Source de jade », *Yuquan shan* 玉泉山, en référence au lieu où l'âme courroucée de Guan Yu se voit exhortée et calmée par un moine bouddhiste.

type, tels que des incendies de théâtre ayant suivi une représentation¹⁸. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, la cour des Qing interdit d'ailleurs momentanément, par respect pour la divinité, la représentation à Pékin de toutes les pièces le mettant en scène, contraignant Wang Hongshou 王鴻壽 (1850-1925), le maître de Li Hongchun, spécialisé dans le rôle, à quitter momentanément la capitale¹⁹. À l'inverse, c'est au nom de la lutte contre les superstitions que les autorités de la Chine populaire placèrent « Guangong manifeste sa puissance spirituelle » parmi les toutes premières pièces interdites de représentation, très rapidement après leur prise de pouvoir²⁰. Si la première partie de « la Sortie de Maicheng » fut reprise sans complexes et devint une des « pièces de Guan Yu » les plus populaires en République populaire de Chine (RPC), le « Second épisode » de l'histoire, avec ses apparitions spectrales du général décapité, fait encore dans une certaine mesure figure de pièce maudite. Je n'ai pas trouvé de trace de représentation récente, et, significativement, son texte n'est pas accessible sur la version en ligne de l'anthologie dramatique *Xikao* 戲考, qui reprend pourtant un nombre considérable de livrets d'opéra de Pékin du début du XX^e siècle²¹. Oserait-on avancer que superstition et anti-superstition se conjuguent peut-être ici pour concourir à l'ostracisme dont ces pièces semblent faire encore aujourd'hui l'objet ?

18. Li Hongchun [李洪春], 1982, *Jingju changtan* 京剧长谈, p. 65-66. Wang Hongshou, le maître de Li Hongchun, se refusait initialement à jouer *Zou Maicheng* par respect pour son personnage fétiche. Un de ses rivaux l'ayant mis au programme d'une représentation, un incendie se déclara et détruisit son théâtre, et l'incendie fut imputé par la rumeur publique à la colère du dieu. Peu impressionné, cet acteur continua à jouer la pièce, cette fois sans dommages, et Wang Hongshou finit par mettre lui aussi la pièce à son programme. Wang devait mourir en 1925 juste après une représentation de *Zou Maicheng*, mais son disciple y voit, dans ses propres mémoires, plus une coïncidence touchante entre la mort du personnage et celle de l'acteur qu'une quelconque rancœur du dieu envers celui qui l'incarnait sur scène.

19. Li Hongchun, 1982, *Jingju changtan*, p. 53-55.

20. Elle fait partie des 26 pièces que le ministère de la Culture mit successivement à l'index entre 1950 et 1952. Voir la liste dans « Wenhua bu guanyu zhizhi shangyan "jinxi" de tongzhi 文化部关于制止上演“禁戏”的通知 », 1980.

21. La pièce est restée très longtemps sur liste noire : on trouve sur les serveurs juridiques chinois une « notification » de 1980 qui réitère les interdictions des années 1950, tout en incluant des annotations de 1986 qui précisent que cette interdiction est levée pour trois d'entre elles (« L'affaire du pot noir », « L'enquête au mont des ténèbres » et « Sanlang saisi vivant »). Les 23 autres, dont l'histoire *post-mortem* de Guan Yu, étaient donc en 1986 toujours implicitement interdites de représentations. Il fallut attendre 2007 pour qu'une directive du ministère de la Culture annule officiellement dans son entier la liste noire des années 1950. Voir LIU Siyuan, 2009, « Theatre reform as censorship », p. 391. On pourra consulter le texte intégral de la pièce dans la version du *Xikao* dans la réédition photographique de l'édition originale (1915-1925), publiée en 1990 chez *Shanghai Shudian*, vol. 4, p. 707-730. La pièce y est appelée *Guangong xiansheng*, avec pour titre alternatif *Er ben Maicheng shengtian* 二本麦城升天 (Maicheng, Second volume, la Montée au ciel).

Il est en revanche beaucoup plus aisé de se faire une idée de la façon dont est mis en scène « Zidu saisi vivant », un *huozhuo* masculin également très célèbre : texte et représentations filmées peuvent être aisément consultés sur de nombreux sites internet.

Cette pièce raconte comment Gongsun Zidu 公孙子都²², un général du pays de Zheng à l'époque des Royaumes combattants, fut si dépité de ne pas avoir été choisi pour commander les troupes qu'il décocha traîtreusement, en pleine bataille, une flèche mortelle dans le dos de Ying Kaoshu 穎考叔, l'officier qui lui avait été préféré pour commander l'attaque, alors qu'ils étaient sur le point de remporter ensemble la victoire. Revenu devant le duc de Zheng, il s'appêtait à recevoir, seul, les félicitations de son suzerain, lorsque le fantôme de l'officier assassiné s'empara de son corps, et lui fit confesser ses crimes avant de l'abandonner, mort.

Le texte de l'opéra de Pékin tel que reproduit dans le *Xikao* précise que le fantôme n'entre pas seul en scène, mais est accompagné d'une escorte composée de quatre sbires infernaux (*guizu* 鬼卒). L'acteur incarnant le fantôme ne prendra lui-même la parole qu'au début de la scène, s'adressant au public, puis à la toute fin de celle-ci, après la mort de Zidu. Dans l'intervalle, c'est l'acteur jouant Zidu qui portera la plainte du fantôme, se tournant tour à tour vers le duc, le père et la femme de sa victime pour confesser son crime²³. On peut compléter les données textuelles de cet opéra de Pékin par une représentation récente de *Huozhuo Zidu*, une pièce d'opéra du Sichuan de genre *tanxi* 彈戲, enregistrée et mise en ligne par la troupe Zimei Hua chuanju tuan 姊妹花川劇團²⁴. On y voit clairement à quel point l'efficacité dramatique de *Zidu saisi vivant* repose sur les épaules de l'acteur jouant le personnage éponyme : le fantôme est présent mais demeure remarquablement passif. Il n'est d'ailleurs pas vêtu de façon particulièrement marquée, pas plus que sa gestuelle n'est spécifiquement spectrale. Le fantôme a presque la même apparence que lorsqu'il était vivant, l'acteur, un *hongsheng* 红生²⁵, ne portant ni habit blanc ni guirlandes de monnaies des esprits accrochées

22. La pièce n'est pas appelée *huozhuo* dans l'opéra de Pékin où elle s'appelle « L'attaque de Zidu » (*Fa Zidu* 伐子都). Elle porte en revanche le titre de *Huozhuo Zidu* 活捉子都 dans l'opéra du Sichuan.

23. Le texte de *Fa Zidu* est reproduit au neuvième *juan* 卷 du *Xikao*. Une version en ligne figure sur le site *scripts.xikao.com* à l'adresse : <http://scripts.xikao.com/play/01009010> [consulté le 7 mars 2016].

24. Représentation donnée le 24 avril 2012 à Deyang 德陽. Accessible en ligne à l'adresse : http://www.youku.com/playlist_show/id_18007559.html [consulté le 14 avril 2015].

25. L'acteur incarnant la victime porte un maquillage rouge sans autre ajout de couleur, c'est-à-dire un maquillage très similaire à celui du personnage de Guan Yu au théâtre. Ceci pourrait être le signe d'une influence indirecte de *Huozhuo Lü Meng* et des autres pièces spectrales avec Guan Yu sur « Lü Meng saisi vivant ».

à ses tempes. Seule la flèche fichée sur son crâne évoque son trépas, et l'unique accessoire indiquant qu'il est un esprit est le drapeau noir à tête de mort qu'il brandit. Ce drapeau, ainsi que les mouvements des deux enfants-spectres accompagnant le fantôme, servent à accompagner, un peu comme une cape de torero, certains des mouvements acrobatiques effectués par l'acteur qui tient le rôle de Zidu, montrant la perte de contrôle de son corps que lui inflige la possession spectrale dont il est l'objet. Le rôle de Zidu est d'ailleurs tenu par un *wusheng* 武生, type d'emploi nécessitant une parfaite maîtrise des techniques martiales. Dans une autre mise en scène de la même pièce, jouée en 1991, le fantôme venu quérir Zidu était accompagné de toute une troupe de sbires infernaux, dont les gestes et les cris répétés de « Zidu, donne nous ta vie ! » (*Zidu na ming lai* 子都拿命来) rythmaient les mouvements de l'acteur : celui-ci jetait son chapeau d'un mouvement de tête, et modifiait son maquillage en pleine scène (technique dite du *bianlian* 變臉) en se barbouillant le visage de noir, avant de s'abandonner peu à peu aux mains des sbires infernaux qui, le prenant aux cheveux, aux jambes, aux bras, le manipulaient comme une marionnette. Lorsque, retrouvant un instant ses esprits, il s'exclamait imprudemment : « Si j'ai attenté à la vie du général, qu'un fantôme m'entraîne tout vif » (*huo gui la wo* 活鬼拉我), les sbires lui passaient les chaînes autour du cou et finissaient par l'entraîner hors de scène, « flottant comme un homme de papier qu'on a saisi » (*xiang zhua zhiren yiban piaolai er qu* 象抓纸人一般飘然而去)²⁶.

Même si je n'ai pu voir de représentation de *Huozhuo Lü Meng*, il ne fait guère de doute que la pièce était jouée de façon assez analogue, et que c'était sur le possédé, et non le fantôme hiératique de Guan Yu, que reposaient les effets les plus dramatiques. Dans un des rares témoignages sur la représentation de *Huozhuo Lü Meng* que j'ai pu consulter, on peut lire que le grand acteur Zhou Xinfang 周信芳 (1985-1975), spécialiste des rôles essentiellement chantés d'hommes mûrs ou âgés (*laosheng* 老生) qui incarnait Lü Meng, craignait de ne pas assez bien maîtriser l'acrobatie pour pouvoir effectuer de façon impeccable le saut spectaculaire depuis la table du décor que prescrivait la représentation de cette pièce. Il choisit, au lieu d'effectuer ce saut, de renverser brutalement la table derrière laquelle il se tenait, produisant un effet dramatique aussi fort à moindre compte acrobatique²⁷.

26. XIA Tingguang [夏庭光], 1991, « Huozhuo Zidu de jishu buju 活捉子都的技术布局 », p. 21.

27. L'anecdote est rapportée par l'acteur Wang Zhengpin 王正屏. La scène eut lieu à Shanghai, à une date non précisée (c'était « au début de sa carrière » ou « dans ses premiers temps », *zaonian* 早年, dit seulement Wang), à l'occasion d'une représentation de « La sortie de Maicheng » qui comportait la scène *Huozhuo Lü Meng*. Voir « Zhou Xinfang yan Lü Meng 周信芳演吕蒙 », s. d.

HUOZHUO FÉMININS : AMOURS TRAHIES

Si Guan Yu, mort ou vif, fut sans doute une des figures les plus mâles qui soient de l'histoire et la littérature chinoise²⁸, les femmes fantômes ont pu être décrites comme une quintessence du féminin²⁹. De plus, sur le plan quantitatif, les scènes de capture spectrale par un fantôme féminin dépassent de loin, à l'époque moderne, celles effectuées par un spectre de l'autre sexe. Lorsque l'auteur de l'article de 1991 consacré à « Zidu saisi vivant » que nous avons cité cherche à énumérer les *huozhuo* « fréquemment vus dans le théâtre du Sichuan », les cinq autres pièces qui lui viennent à l'esprit ont toutes une femme spectre pour héroïne³⁰.

Tandis que les *huozhuo* masculins figurent dans des intrigues martiales, les *huozhuo* féminins concluent le plus souvent de malheureuses histoires d'amour. Dans une minorité de ces histoires, l'objet de la capture spectrale est un opposant, qui a contrarié la passion de l'héroïne, et, l'ayant ainsi conduite au trépas, est l'objet de sa vindicte. C'est par exemple le cas de l'opéra *Huozhuo Sun Fu* 活捉孫富 de Chaozhou 潮劇, qui montre la belle et généreuse courtisane Du Shiniang 杜十娘 se vengeant de l'homme qui, ayant voulu l'acheter à prix d'or, a convaincu son cupide amant de la vendre et ainsi entraîné son suicide³¹. On peut citer encore dans cette catégorie l'opéra du Sichuan *Huozhuo Mao Yanshou* 活捉毛延壽, qui montre le fantôme de Wang Zhaojun venant faire périr le peintre corrompu, qui, en faisant de la belle concubine impériale qu'elle était un portrait en laideron, a convaincu son impérial époux, qui n'avait pas encore posé les yeux sur elle, de la donner en mariage à un khan de la steppe, entraînant son exil et son trépas³².

« WANG KUI SAISI VIVANT » ET LE THÈME DE LA PUNITION DE L'INGRAT

Mais ces meurtres d'un ennemi des amoureux constituent l'exception. Dans la très grande majorité des cas, c'est l'amant lui-même, aussi traître

28. Voir à ce sujet Kam LOUIE, 1999, "Sexuality, masculinity and politics in Chinese culture".

29. Judith T. ZEITLIN, 2007, *The Phantom Heroine*, p. 16 et suiv.

30. XIA Tingguang, 1991, « Huozhuo Zidu de jishu buju 活捉子都的技术布局 », p. 20.

31. La hantise de Sun Fu par le spectre de Du Shiniang est déjà mentionnée, mais très brièvement, dans le célèbre *huaben* du XVII^e siècle qui popularisa l'histoire. Dans le théâtre du Sichuan contemporain, en revanche, c'est l'amant Li Jia qui est l'objet de la hantise. XIA Tingguang, 1991, « Huozhuo Zidu de jishu buju », p. 20.

32. XIA Tingguang, 1991, « Huozhuo Zidu de jishu buju », p. 20. Dans une autre version, c'est le complice du peintre, le grand précepteur Guan Xia 管轄, qui est l'objet de la vengeance du fantôme de Wang Zhaojun. *Chuanju jumu cidian* 川劇劇目辭典, 1999, p. 744.

et ingrat que sincèrement aimé jadis, qui est l'objet de la capture fatale. La vengeance spectrale d'une femme trahie par son amant est en effet un motif majeur. Le thème est à vrai dire si répandu qu'il se rencontre bien au-delà de la sphère théâtrale : dans son chapitre pour ce volume, Vincent Goossaert remarque que ce type de fantômes est un des seuls dont l'existence soit admise et légitimée par le classique de la littérature didactique sur les enfers qu'est le « Calendrier de Jade » (*Yuli Baochao* 玉歷寶鈔) : les âmes de femmes trahies peuvent exercer une vengeance mineure, en troublant par leur hantise l'infidèle en lui faisant par exemple rater les examens mandarins, mais elles peuvent aussi être autorisées à assister, sinon à participer, à sa capture lorsque sonne l'heure de son trépas³³.

La punition de l'amant ingrat par le fantôme est également un thème omniprésent dans les pièces les plus anciennes du « Théâtre du Sud » (*Nanxi* 南戲)³⁴, dont les plus anciennes versions conservées datent du XIV^e siècle, mais dont on fait parfois remonter l'origine jusqu'à la dynastie des Song. Parmi celles-ci, l'histoire qui a sans doute le mieux personnifié la vengeance de la femme trahie est sans doute celle de Wang Kui 王魁 et de Jiao Guiying 敎桂英. Cette dernière, une vertueuse courtisane, tombe amoureuse de Wang Kui, un lettré misérable, qu'elle a recueilli, hébergé et encouragé à reprendre ses études. Lorsqu'il la quitte pour aller passer les examens mandarins, Wang Kui jure solennellement dans le temple du dieu de la Mer de toujours rester fidèle à Guiying. Pourtant, reçu premier lauréat et tenté par un riche parti, il s'empresse de renier son serment et envoie à la courtisane une humiliante lettre de répudiation : désespérée, elle se pend dans le temple même où elle avait reçu le serment de l'ingrat. Les dieux, courroucés, permettent à son fantôme d'aller, en compagnie de sbires infernaux, saisir vivant son amant. Cette intrigue compte probablement parmi les plus anciennes du théâtre chinois³⁵, et a pour caractéristique de s'inscrire dans plusieurs traditions du monde imaginaire chinois : celle, bien établie au moins depuis les Tang, des histoires de courtisanes au grand cœur et à l'indéfectible fidélité trahie

33. Vincent GOOSSAERT, « Une théologie chinoise de l'au-delà », p. 24-25 dans ce volume ; voir aussi *idem*, 2012, *Livres de morale révélés par les dieux*, p. 140-142.

34. Judith T. Zeitlin écrit même que leurs intrigues « tournent toutes autour d'une femme vertueuse qui est abandonnée par son mari après qu'il a passé les examens à la capitale et a gagné pouvoir et richesses » (« all revolve around a virtuous wife who is abandoned by her husband after he passes the exams in the capital and gain power and wealth », 2010, « Operatic ghosts on screen », p. 223).

35. Voir WANG Senran [王森然], 1997, *Zhongguo jumu cidian* 中國劇目辭典, p. 484-485 ; LI Xiusheng [李修生], 1997, *Guben xiqu jumu tiyao* 古本戲曲劇目提要, p. 324-325 ; TANAKA Issei [田仲一成], 2002, *Zhongguo xiju shi* 中國戲劇史, p. 187-188 ; XU Xianglin 許祥麟, 1997, *Zhongguo guixi* 中國鬼戲, p. 27-28 et 58-59.

par leur amant ; celle du lettré pauvre qui, après sa réussite aux examens, s'empresse d'oublier la compagne des jours difficiles ; celle, enfin, des apparitions fantomatiques au théâtre.

L'histoire figure dans divers recueils d'anecdotes des Song, mais il ne subsiste que des fragments des pièces les plus anciennes, qui semblent s'être toutes terminées par la vengeance du fantôme. C'est pourtant une pièce où l'histoire ne se clôt pas par un *Huozhuo* qui paradoxalement domine la transmission textuelle de l'histoire : il s'agit de la pièce *chuanqi* de Wang Yufeng 王玉峰 (fin XVI^e, début XVII^e siècle) « l'Offrande d'encens » (*Fenxiang ji* 焚香记). Wang Yufeng conclut en effet son histoire, bien dans la manière de la fin des Ming, par un improbable *happy end* : Wang Kui n'a pas réellement renié Jiao Guiying : c'est un « méchant », convoitant Guiying pour lui-même, qui a rédigé une fausse lettre de répudiation : Guiying s'est bien suicidée et son fantôme vient s'en prendre à son amant, mais le malentendu est finalement levé, et elle pourra retourner à la vie et épouser Wang Kui³⁶. Jugée aujourd'hui comme une atténuation de mauvais aloi du conte de trahison et de vengeance de l'histoire originale, ce *happy end* n'empêcha pas les versions plus noires de continuer à se développer, notamment dans les genres théâtraux de Chine du Sud comme le Liyuanxi du Fujian ou l'opéra du Sichuan.

Ce dernier genre, connu pour être le seul genre dramatique chinois à réserver explicitement un emploi spécifique à la « femme renarde ou fantôme » (*guihu dan* 鬼狐旦), est aussi un de ceux qui comptent aujourd'hui dans son répertoire la plus vaste palette de *huozhuo* féminins vengeurs : à côté de « Wang Kui saisi vivant », on trouve ainsi « Shi Huaiyu saisi vivant » (活捉石懷玉) : l'héroïne n'y est plus une courtisane au grand cœur mais une charitable renarde, qui a donné au jeune officier Shi Huaiyu, malade, une « perle de cinabre » (*danzhu* 丹珠) issue de ses propres entrailles, laquelle l'a guéri. Le jeune homme, devenu premier lauréat militaire du concours impérial, trahit la renarde qu'il a pourtant épousée et tente même de l'assassiner. La renarde vient alors reprendre sa perle et conduire l'ingrat aux enfers³⁷. La pièce « Wang Huai saisi vivant » (活捉王槐) propose une autre variante intéressante à l'histoire du lauréat ingrat : madame Wang, une jeune veuve séduite par un brillant étudiant, est abandonnée par lui lorsqu'il est devenu premier lauréat et se suicide, tout comme dans l'histoire de Wang Kui. L'originalité de la pièce est d'être une sorte de double *huozhuo* : après son suicide, madame Wang devient la sœur jurée d'une autre jeune fantôme, une fille de bonne famille enlevée par un pirate de rivière et vendue par lui à un bordel, provoquant son suicide. Les sœurs fantômes

36. Li Xiusheng, 1997, *Guben xiqu jumu tiyao* 古本戲曲劇目提要, p. 324-325.

37. *Chuanju jumu cidian* 川劇劇目辭典, 1999, p. 744.

associeront leur force spectrale pour se venger des deux hommes qui ont fait leur malheur³⁸. Un des traits intéressants de ces *huozhuo* sichuanais est de poursuivre parfois l'histoire pour montrer la punition du méchant devant les cours infernales : ainsi, Wu Yunguang 吳雲光, un général chinois envoyé par l'empereur Song quérir un remède ne se trouvant que dans un pays barbare, y épouse la princesse de ce pays qui l'a vaincu. Mais sa soumission n'est qu'apparente, et il se sert de son statut de gendre royal pour tuer par trahison ses beaux-parents ainsi que les sœurs jurées de son épouse, afin de s'emparer du remède magique. Cette dernière, désespérée, se suicide, et son fantôme vient se saisir de son époux pour le traduire devant les cours infernales : celles-ci infligent à l'officier chinois un terrible châtement, tout en permettant à ses victimes de revenir à la vie³⁹. C'est également un jugement aux enfers qui clôt la pièce « Su Jie saisi vivant » (活捉宿介) : le héros éponyme a séduit une femme mariée qui, l'affaire découverte, s'est pendue de honte. Lorsque son fantôme vient se saisir de son amant pour le déférer devant le juge des enfers, celui-ci, estimant que le suicide de la femme adultère l'a déjà partiellement punie, la condamne à une peine légère : elle devra connaître l'espace d'une vie l'existence d'une oie sauvage solitaire. Le séducteur, en revanche, expiera ses débauches en étant réincarné en jeune fille promise à la prostitution⁴⁰.

Ces traditions dramatiques méridionales, au premier rang desquelles le théâtre sichuanais, semblent avoir grandement aidé, au XX^e siècle, à rendre à l'histoire de Wang Kui sa scène finale de possession spectrale. Le livret d'opéra du Sichuan « L'épreuve d'amour » – *Qingtan* 情探 –, composé à partir de versions populaires traditionnelles par le lettré Zhao Xi 赵熙 (1867-1948) devait ainsi inspirer l'écrivain Tian Han 田汉 lorsqu'il écrivit le texte d'un opéra shanghaien Yueju 越剧 portant le même titre. Ce dernier, représenté sur les planches en octobre 1957, fut presque aussitôt porté à l'écran pour devenir un des plus beaux films d'opéra produit en RPC⁴¹.

Le hiatus entre les versions populaires de Wang Kui, qui conservaient le *huozhuo* final, et les versions issues de la pièce de Wang Yufeng, avec son invraisemblable réconciliation, contribua-t-il à assourdir quelque peu l'écho de cette très ancienne histoire de punition spectrale infligée à un ingrat par une femme trahie ? Il semble bien en tout cas que, dans les derniers siècles de la période impériale et les premières décennies

38. Également appelé « les Deux Fantômes prennent la route » – *Er gui shang lu* 二鬼上路 (*Chuanju jumu cidian*, p. 11).

39. *Chuanju jumu cidian*, p. 744-745.

40. *Chuanju jumu cidian*, p. 744.

41. Sur l'adaptation cinématographique de 1957 et les versions théâtrales qui l'avaient précédées, voir Judith T. ZEITLIN, 2010, "Operatic ghosts on screen".

du xx^e siècle, l'histoire de la vengeance de Guiying avait perdu sa place modèle de *huozhuo* dramatique au profit d'une pièce qui, si elle montrait une jeune morte venir s'emparer de son amant, n'était pas une histoire de vengeance. Car, si l'amant de cette histoire demeure dans une certaine mesure un scélérat, il n'est plus un traître, et la passion du fantôme pour lui est bien moins marquée par l'amertume.



Figure 1 : Le célèbre acteur des rôles de *dan* 旦 de l'opéra du Sichuan Zhou Mulian 周慕蓮 (1900-1961) incarnant le fantôme de Jiao Guiying dans *Wang Kui saisi vivant* en 1957

« SANLANG SAISI VIVANT » (*HUOZHUO SANLANG* 活捉三郎) : PARADOXES D'UN *HUOZHUO* « PAR EXCELLENCE »

C'est à la fin de la dynastie des Ming, probablement entre 1610 et 1620⁴², qu'un dramaturge du nom de Xu Zichang 許自昌 (c. 1578-1623) écrit ce qui devait devenir une des plus célèbres scènes de possession spectrale féminine, peut-être même, pourrait-on dire, le *huozhuo* par excellence.

Elle figure dans une pièce *chuanqi* intitulée *Shuihu ji* 水滸記, *Au bord de l'eau* qui retrace une partie de la geste des célèbres brigands des paludes, héros du roman éponyme, le *Shuihu zhuan* 水滸傳, qui compte comme un des « quatre livres extraordinaires » du roman Ming. La scène a deux protagonistes : Yan Poxi 閻婆惜 (Yan Xijiao⁴³), concubine du futur chef des brigands Song Jiang 宋江, qui vient d'être assassinée par ce dernier pour avoir voulu le faire chanter en menaçant de révéler sa collusion avec les brigands des paludes ; Zhang Wenyuan 張文遠 (plus familièrement appelé dans la pièce Zhang Sanlang 三郎, « Zhang le troisième fils »), assistant de Song Jiang au *yamen* de la petite ville où ils demeurent tous, et amant de Yan Poxi.

Disons d'abord quelques mots de la pièce dans son ensemble, d'après la version figurant dans l'anthologie publiée par le Jiguge 及古閣 de Mao Jin 毛晉 (1599-1659) à la fin des Ming ou au tout début des Qing, « Soixante pièces musicales » (*Liushi zhong qu* 六十種曲). Bien qu'il s'agisse d'une longue pièce (son texte est composé de trente-deux actes – *chu* 齣), le *Shuihu ji* ne comprend pas, bien entendu, l'intégralité de l'immense récit du *Bord de l'eau*. Si on compare son argument au roman Ming, la pièce de Xu Zichang reprend pour l'essentiel la matière des chapitres 13 à 21 : on y retrace l'affaire des cadeaux d'anniversaire, qui montre comment le premier chef de la bande, Chao Gai 晁蓋, à l'instigation du brave Liu Tang 劉唐, monte un coup audacieux pour dérober les présents destinés au ministre Cai Jing 蔡京, haut personnage aussi puissant que corrompu. Song Jiang, modeste clerc de *yamen*, se voit inopinément impliqué dans l'affaire en prévenant Chao Gai menacé d'arrestation. C'est la lettre de remerciement de Chao Gai, découverte par la jeune Yan Poxi, qui conduira Song Jiang à assassiner celle-ci et à devenir à son tour un hors-la-loi. La pièce emprunte sa conclusion aux chapitres 39 et 40 du roman, où l'on voit Song Jiang, finalement arrêté par les autorités, être délivré *in extremis* sur le terrain d'exécution par les brigands de *Bord de l'eau*, et conduit triomphalement dans leur repaire.

Quelle fut l'originalité de l'apport de Xu Zichang à l'immense corpus de la « matière des paludes » que constitue le cycle d'*Au bord de l'eau* ? Écoutons à ce sujet ce que nous dit la notice consacrée au *chuanqi* de

42. Xu Fuming [徐扶明], 1994, « *Shuihu ji* yu *Song shi hui* '水滸記'与'宋十回' », p. 72.

43. Yan Poxi est prénommée Xijiao 惜姣 dans plusieurs versions de l'histoire.

Xu Zichang par le célèbre répertoire de près de 700 pièces de théâtre compilé vers 1715-1722, la « Bibliographie critique de l'Océan des mélodies » (*Quhai zongmu tiyao* 曲海總目提要)⁴⁴, on y remarque que :

Tout est y basé sur le *Shuihu zhuan* de Luo Guanzhong 羅貫忠, sauf la demande de thé par Zhang Sanlang, la capture spectrale par Yan Poxi, ainsi que la tentative de séduction par Sanlang de l'épouse principale de Song Jiang, madame Meng, qui sont entièrement issues de l'imagination de l'auteur.

La pièce « sait éviter les longueurs inutiles et ses arias sont très belles » (*bi rongchang ciqu shen wanli* 避冗长词曲甚婉丽⁴⁵), ajoute encore la notice.

La postérité ne démentira que partiellement ce jugement. Un des mérites de Xu Zichang est en effet d'avoir donné une dimension amoureuse et féminine au récit éminemment viril, voire d'une franche misogynie, du roman *Au bord de l'eau*. Or, à la différence du roman en langue vulgaire, le théâtre *chuanqi* de la fin des Ming était dédié en quelque sorte génériquement à l'exaltation de la passion amoureuse et à la peinture fouillée de personnages féminins. Xu Zichang ne déçoit pas son lecteur en la matière : le personnage de Yan Poxi est développé et rendu plus complexe ; Xu invente de surcroît à Song Jiang une épouse légitime, que le roman ne lui accordait pas – et que Zhang Sanlang essaiera même, sans succès, de séduire. Car le personnage de Zhang Sanlang, parfaitement secondaire dans le roman, devient ici un anti-héros d'importance. Plusieurs scènes sont axées autour de ses menées de séducteur libertin : d'abord celle où il fait ses premières avances à Yan Poxi sous prétexte de lui demander l'aumône d'une tasse de thé (nom populaire « La demande du thé » 借茶 *Jiecha* ; « La rencontre inopinée », *Xiehou* 邂逅, scène 3 chez Xu Zichang), puis les deux scènes connues sous leurs noms populaires comme « La première séduction » (*Qianyou* 前誘 ; « Le pêcheur de plaisir », *Yuse* 漁色, scène 18 chez Xu Zichang) et « La seconde séduction » (*Houyou* 後誘 ; « Amours illicites », *Yehe* 野合, scène 21 chez Xu Zichang) ; la scène de possession spectrale enfin, qui met un point final aux activités du séducteur, juste avant la fin de la pièce. Nous allons maintenant donner ici brièvement une idée du texte de cette scène, originellement intitulée *Minggan* 冥感 (« Émoi du monde des ténèbres »). Elle est la 31^e et avant-dernière scène de la pièce de Xu⁴⁶.

44. SHAO Zengqi [邵曾祺], 1983, « *Quhai zongmu tiyao* 曲海總目提要 », p. 301.

45. *Quhai zongmu tiyao* 曲海總目提要, 1967, *juan* 14, vol. 1, p. 672.

46. Nous nous basons ici sur la version ponctuée établie par FU Xihua 傅惜華 pour le volume 2 de son anthologie « Théâtre des bords de l'eau », *Shuihu xiqu ji* 水滸戲曲集, 1985. La pièce est intégralement reproduite p. 231-298, et la scène de *huozhuo* p. 293-295.

La *xiaodan* 小旦⁴⁷, costumée en fantôme (*ban guibun* 扮鬼魂), entre en scène. Après avoir chanté une première aria sur l'air de *Manjiang hong* 滿江紅, suivi de *Yi wangsun* 憶王孫, elle rappelle comment, brutalement assassinée, son corps est désormais englouti par les ténèbres, inscrite qu'elle est dans le registre des fantômes. Mais le « tempérament des saules garde encore en elle sa chaleur, et les passions nuageuses l'animent encore » : elle compte profiter du calme du crépuscule pour rendre visite à son amant Zhang Sanlang.

Après avoir encore chanté une aria sur l'air du « Prélude de Liangzhou » (*Liangzhou xu* 梁州序), où elle évoque tour à tour plusieurs beautés du passé fauchées dans la fleur de l'âge, en commençant par la belle concubine Yang Yuhuan 陽玉環 (« *le jade enterré à Mawei, la Poudrée tombée de la tour aux Perles, le Phénix dans le miroir qui, à l'ombre de la lune, laisse le vide* »), elle arrive à la porte de son amant, qu'elle appelle. Celui-ci, joué par le *jing* 淨⁴⁸, s'étonne d'entendre une voix de femme le prier d'ouvrir à une heure si tardive. Avant de laisser entrer sa visiteuse, il cherche à deviner son identité, chantant au passage une aria sur l'air de *Yudeng er* 漁燈兒 qui énumère de célèbres occurrences de visites nocturnes rendues par des jeunes femmes à des hommes. « Sanlang, comment ne reconnais-tu pas ma voix ? », se plaint alors le fantôme, dont le chant suivant, sur l'air de *Jin yudeng* 錦漁燈, fait allusion à des rencontres spectrales. Comprenant enfin qu'il a affaire au fantôme de Yan Poxi, le *jing* s'exclame : « Ah, Demoiselle, on dit depuis toujours "À tout grief son auteur, à chaque dette son débiteur" : C'est Song Jiang qu'il te faut quérir, pourquoi venir me trouver moi ? » Mais le fantôme cherche à le rassurer : « Sanlang, je ne suis pas venue cette nuit pour réclamer ta vie [*bu wei taoming erlai* 不為討命而來], tu ne dois pas t'effrayer », et, souriante, tente de s'approcher du *jing* qui s'écarte. Elle chante alors, sur l'air de *Jinzhong pai* 錦中拍 :

Tu me dis combien le chemin des Sources profondes est obscur,
Et que s'y engloutissent les âmes défuntes,
Mais comment pourrais-tu le savoir :
L'ardeur des canards mandarins, bien qu'éprouvée, en moi
n'est pas morte !
La passion des fleurs et des saules, qu'on a voulu briser, subsiste
encore !

47. Second rôle féminin. Nous reviendrons plus loin sur les implications des types de rôles retenus pour incarner les protagonistes de la pièce.

48. On verra plus loin que le registre du jeu de Sanlang dans cette pièce fut de longue date essentiellement clownesque. Son rôle sera plus tard tenu par des emplois de clowns (*chou* ou *fuchou*). Cependant, à la fin des Ming, le rôle de clown n'était pas encore nettement détaché de la catégorie du *jing*.

Et justement, près la terrasse de la longue nuit, tourbillonne
une âme !

Tout comme l'âme de Yunhua⁴⁹ revenue pour un long sommeil
Ou celle de Qiannü⁵⁰ repassant la porte des spectres,

Ziyu la trop amoureuse⁵¹, Yingtai et sa passion inassouvie⁵²,

Aussi :

Tournant le dos aux lampes des pêcheurs, je gravis le mont des
Chamanes.

Le *jing* se rapproche de la *xiaodan*.

La *xiaodan* : Sanlang, regarde mon visage, comment est-il,
comparé à d'habitude ?

Le *jing* la regarde et sourit : Il n'a pas du tout changé⁵³ !

Sanlang chante alors sur l'air de *Jinhou pai* 錦後拍, faisant l'éloge de sa beauté et disant combien d'entendre à nouveau sa voix l'émeut, et lui rappelle les souvenirs de leurs amours passées. Sanlang lui demandant si elle se souvient elle aussi de leurs ébats passés, la *xiaodan* chante en réponse (sur l'air de *Ma yulang* 罵玉郎 suivi de *Shang xiaolou* 上小樓), rappelant leur rencontre lorsqu'il était venu lui demander du thé. Mais à la fin de son chant, *via* une nouvelle allusion à l'histoire tragique de Liang Shanpo et Zhu Yingtai, dont l'union ne put s'accomplir que dans la tombe, le spectre évoque pour la première fois une possible issue fatale

49. Possible allusion à Yunhua furen 雲華夫人, une des filles de la Reine-mère d'Occident, qui aurait apporté son aide à Yu le Grand 大禹 lorsqu'il délivra le monde des eaux du déluge. Une tradition veut que cette déesse, morte avant son mariage, hantât le mont des Chamanes (Wushan 巫山) et que ce soit elle la déesse apparue au roi de Chu. Voir ci-dessous pour d'autres allusions à la rencontre du roi et de la déesse du mont Wu.

50. *Qiannü hunli guimen* 倩女魂離鬼門 : allusion au célèbre *chuanqi* 傳奇 des Tang, qui raconte comment Qiannü, une jeune fille que ses parents ne voulaient pas laisser épouser l'homme qu'elle aimait, s'enfuit en esprit pour l'accompagner, laissant dans sa chambre un corps inerte que son « âme » (pas tellement immatérielle puisqu'elle donna même des enfants à son époux pendant sa fugue) ne réintégra qu'à son retour.

51. *Ziyu duo qing* 紫玉多情. Ziyu, fille du roi de Wu, Fuchai, était tombée amoureuse du jeune Han Zhong. Son père s'étant opposé à leur union, Ziyu en mourut de chagrin. Peu après, son amant étant venu pleurer sur sa tombe, elle lui apparut et lui remit une perle. L'histoire de Ziyu est souvent évoquée pour parler des jeunes filles perdues par leur passion, ou plus généralement de celles qui sont mortes encore adolescentes (Ziyu n'avait que 18 ans).

52. *Yingtai han hen* 英台含恨. Allusion à la célèbre histoire de Liang Shanpo 梁山伯 et Zhu Yingtai 祝英台, que la légende place à l'époque des Jin 晉 : Zhu Yingtai, jeune fille déguisée en garçon pour étudier, s'était liée d'amitié avec son compagnon d'études Liang Shanpo. Celui-ci, découvrant par la suite que son compagnon était une femme, chercha à l'épouser, mais Yingtai était déjà promise à un autre. Liang Shanpo en mourut de chagrin ; Zhu Yingtai se rendit sur sa tombe, qui s'ouvrit pour la laisser rejoindre son amour sous la terre. Les amants furent changés en un couple de papillons que l'on apercevait volant auprès de la tombe.

53. Fu Xihua, *Shuibu xiqu ji*, 1985, vol. 2, p. 294-295.

à leur rencontre : « Et voilà que j'envie Liang Shanpo, qui partagea son tombeau des canards mandarins. » Sanlang lui répond longuement, sur le même air, déplorant le triste sort de son amante et évoquant la joie de leurs amours passées. La *dan* peut alors conclure la scène :

La *xiaodan* : Sanlang, à ce que je vois, je ne peux pas plus me résoudre à prendre congé de toi que tu n'es capable de me faire revivre⁵⁴. Ne vaut-il pas mieux pour nous deux aller nicher dans un tombeau de canards mandarins, afin d'y achever notre destin de cette vie passée ?

Le *jing*, sursautant : Cela ne saurait se passer ainsi !

La *xiaodan* : Je n'en ai cure ! Je vais me saisir de toi et t'emmener, voilà tout ! La *xiaodan* saisit le *jing*, qui se débat mais ne parvient pas à se dégager. Coda [尾声] ;

La *xiaodan* chante : Pourquoi se laisser tourmenter par la venue de l'oiseau annonciateur du trépas ? Imitons-le en volant par paire jusqu'au royaume d'en bas ! Alors au sein des neuf terres de la mort, voilant nos pupilles Dans une tombe de canards mandarins nous dormirons tranquilles⁵⁵ !

何須鵬鳥來相窘，效于飛雙雙入冥 才得個九地含矚，
鴛冢安然寢。

378

La scène finit sur ces mots.

POSTÉRITÉ ET RÉCEPTION DU *HUOZHUO* DE XU ZICHANG

Comme on l'a vu, la pièce de Xu Zichang donne au récit des *Bords de l'eau* une dimension amoureuse dont la version romanesque était largement dépourvue. La scène de possession spectrale, telle qu'écrite par Xu Zichang, ne dépare pas l'ensemble de la pièce : elle est à sa façon elle aussi une scène d'amour, dont les arias sont chargées d'allusions érotiques. C'est en tout cas ainsi que les lecteurs Qing de la pièce de Xu semblaient percevoir son œuvre. Ainsi, le chapitre 8 du roman intitulé *Guwang yan* 姑妄言, achevé en 1730, nous fournit un témoignage amusant sur la valeur coquine qu'un romancier du XVIII^e siècle pouvait prêter aux arias de Xu Zichang. Dans ce roman, dont l'action se passe

54. En d'autres termes, Sanlang ne saurait faire pour elle ce que Liu Mengmei est capable de faire pour Du Liniang dans *le Pavillon aux pivoines* (*Mudan ting* 牡丹亭) : ramener à la vie la morte énamourée par la seule force de la passion. Il est plus que probable que Xu Zichang ait eu pleine connaissance de l'œuvre de Tang Xianzu.

55. Fu Xihua, *Shuibu xiqu ji*, 1985, vol. 2, p. 295.

à la fin des Ming, on voit un des protagonistes, Ruan Zui 阮最, fils du dramaturge Ruan Dacheng 阮大鍼 (1587-1646), entreprendre de séduire la concubine de son propre père, qu'il vient de trouver en train de lire une des pièces de son époux. Ruan Zui dénigre les vers paternels, qu'il juge incapable d'égaliser ceux des autres dramaturges en matière de poésie amoureuse. À l'appui de ses dires, il commence par réciter une aria du *Récit de la chambre de l'Ouest*, puis entreprend de citer l'air *Jinhou pai* chanté par Zhang Sanlang dans *Huozhuo* :

Ces quelques vers de *Saisi vivant* sont bien aussi : “ Sous le chandelier, jouer avec toi aux culbutes du phénix femelle s'accouplant à son coq, et, tournés vers la moustiquaire de gaze, s'étreindre encore sous la couverture aux parfums de musc et d'orchidée ” ; ou : “ D'entendre de nouveau ta voix sur tes lèvres gracieuses, s'éveillent mes émois d'autrefois, mes émois d'autrefois ” ; et ce passage parlé de “ La seconde séduction ” n'est pas mal non plus, lorsque Zhan Sanlang dit : “ Puisque mon grand frère Song Jiang a obtenu votre alliance, pourquoi, Belle-sœur, ne pas nous allier un peu aussi ? ” ; Ne trouvez-vous pas ces dialogues et ces vers bien émoustillants ? » Jiaojiao ne répondit pas, mais lui coula en souriant un regard entendu. Ruan Zui se dit : « L'aubaine est à saisir, et à l'instant ! Profitons de ce que la servante soit absente pour pousser sérieusement notre avantage, et passons à l'action⁵⁶ !

那活捉裡頭的那幾句也好。'他道：'銀缸下和妳鸞交鳳滾，向紗窗重拥麝蘭衾。'又道：'聽妳嬌吐依然舊聲音，打動我往常時逸興，動了我往常時興。'也就是那後誘上的白也好。張三郎說：'公明兄既是通家，尊嫂也就可以通一通。'姨娘，妳說這樣的曲白何等有趣？'那嬌嬌也不回言，微微笑着斜瞅了他一眼。阮最想道：“今番好事就在此一刻了。趁丫頭不在跟前，再着實調戲她一番，便可上手。

La concubine ne tarde pas à céder au fils de son époux. Cet intéressant passage montre que les dialogues et les vers de Xu Zichang pouvaient figurer aux côtés de vers empruntés à l'histoire d'amour cardinale qu'est en quelque sorte le *Récit de la chambre de l'Ouest*, parmi les invites poétiques aux amours illicites... Pourtant, ce ne sont peut-être pas les talents poétiques de Xu Zichang qui tinrent le premier rôle dans la grande popularité de certaines de ses inventions dramatiques, au premier rang desquelles son *Huozhuo*. Dès la fin des Ming, le critique Qi Biaoja

56. CAO Quchang 曹去晶, 1997, « Guwang yan 姑妄言 », vol. 4, chap. 8, p. 982-983. Texte également consultable en ligne : <http://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=616574> [consulté le 4 novembre 2016].

祁彪佳 (1602-1645) remarquait dans son *Yuanshan tang qupin* 遠山堂曲品 que la pièce de Xu Zichang était une « œuvre habile » (*nengpin* 能品⁵⁷), et il ajoutait que « bien qu'il y ait des vers quelque peu immatures dans ses arias, ses dialogues en prose témoignent d'une grande maîtrise » (*qu sui duo zhichi ju, binbai que shen danghang* 曲雖多穉弱句, 寶白卻甚當行⁵⁸). La plupart des critiques modernes partageront la relative sévérité de Qi à l'égard des textes lyriques de Xu : en matière de poésie, Xu Zichang, sur le spectre de l'écriture dramatique de la fin des Ming, se situe résolument du côté de l'écriture la plus savante et chargée d'allusions qui soit, s'y livrant même à l'excès. On aura peut-être remarqué, à lire la traduction partielle qui figure ci-dessus, que les allusions littéraires abondent : encore n'a-t-on traduit ici que les arias les moins chargés en références, et l'auteur de ces lignes confesse volontiers que c'est l'extrême densité du réseau des allusions littéraires qui l'a retenu ici de traduire intégralement cette scène qui n'occupe qu'à peine plus de deux pages dans l'édition moderne de Fu Xihua⁵⁹. Lu Eting 陸蔞庭 a calculé que l'aria *Liangzhou xu/xinlang* que chante Yan Poxi en entrant est entièrement composé de l'enchaînement de dix allusions littéraires... pour un texte de 70 caractères chinois en tout ! En tout, les huit arias de cette courte scène arrivent à aligner près d'une quarantaine d'allusions littéraires⁶⁰.

Pourtant, en dépit de la présence d'une poésie sans doute obscure pour une très large part du public d'hier comme d'aujourd'hui, voire des gens de théâtre eux-mêmes⁶¹, plusieurs des scènes du *Shuihu ji* connurent un grand succès dans la Chine de la fin des Qing jusqu'au XXI^e siècle. Il y a à cela sans doute de bonnes raisons, et il convient de ne pas être injuste

57. Ce qui aux yeux de Qi Biaojia n'en fait pas une œuvre exceptionnelle, pour lesquelles il réserve d'autres catégories de sa nomenclature critique en six parties. Voir Lo Shih-lung, 2013, « Contrepoint à la notion “神 shén” ? », p. 79.

58. Fu Xihua (éd.), 1985, *Shuihu xiqu ji* 水滸戲曲集, vol. 2, « Shuihu ji chuanqi », p. 7.

59. Fu Xihua, 1985, *Shuihu xiqu ji*, vol. 2, p. 293-295.

60. Lu Eting [陸蔞庭], 1991, « Tan Kunju de ya he su 談昆劇的雅和俗 », p. 31. Fu Xihua remarque que Xu n'hésite pas à placer dans la bouche de personnages peu instruits des textes extraordinairement sophistiqués sur le plan littéraire, comme, à l'Acte 9, lorsqu'un petit drille (*louluo* 嘍囉) récite un *fu* 賦 de pas moins de mille mots sur les paysages des monts Liang. Fu Xihua (éd.), 1985, *Shuihu xiqu ji* 水滸戲曲集, vol. 2, « Shuihu ji chuanqi », p. 7. Mais le reproche de Fu Xihua, portant sur l'inadéquation entre le langage des arias et le niveau d'instruction du personnage qui le chante, se base peut-être sur des exigences de réalisme social un peu anachroniques pour des auteurs Ming.

61. Dans ses mémoires, le clown (rôle de *fu* 付) de théâtre *Kunqu* Wang Chuansong 王傳淞 reconnaît avoir longtemps trouvé très obscurs des passages entiers du *Shuihu ji*, notamment en raison de la densité d'allusions littéraires qu'il recèle. Il confesse ne l'avoir pleinement compris qu'après s'en être fait faire une traduction en langue moderne par le librettiste Zu'an 祖安 (WANG Chuansong [王傳淞], 1987, *Chou zhong mei : Wang Chuansong tanyilu* 丑中美 : 王傳淞談藝錄, p. 140-141.

envers Xu Zichang. Une grande partie du succès de ces scènes revient sans doute au dramaturge lui-même : son imagination l'a conduit à inventer des épisodes aux grandes possibilités dramatiques, servies, comme le faisait déjà observer Qi Biaojia, par des dialogues en prose témoignant d'une remarquable maîtrise. Plus encore, ses didascalies, relativement développées et précises, montrent un sens de l'action dramatique somme toute pas si fréquent dans le théâtre lettré de la fin des Ming⁶². Mais c'est sans doute aussi aux nombreux remaniements dus à l'intervention des comédiens et des anthologistes des siècles ultérieurs que la scène de la capture de Zhang Sanlang est sans doute redevable de son succès jamais démenti.

L'ÉVOLUTION TEXTUELLE : *HUOZHUO SANLANG* ET SA FORTUNE DANS LA CHINE PRÉMODERNE ET MODERNE

Grâce à des travaux tels que ceux de Lu Eting 陸萼庭⁶³ ou, plus récemment, à la belle étude de Catherine Swatek sur l'histoire de la représentation du *Pavillon aux pivoines*⁶⁴, ou celle d'Andrea S. Goldman sur le théâtre urbain et son public sous les Qing⁶⁵, nous appréhendons mieux le rôle qu'ont joué dans la transmission des pièces de théâtre anciennes les représentations des *zhezi xi*, les extraits des grands *chuanqi*, et corollairement leur inclusion dans les anthologies publiées de morceaux choisis dramatiques (*xuanben* 選本). L'histoire de *Huozhuo Sanlang* s'inscrit exactement dans le même cadre. Les anthologies de *zhezi xi* ont tendance à restituer les jeux de scènes, les dialectalismes⁶⁶, ainsi qu'à réactualiser les modifications effectuées par les comédiens eux-mêmes aux dialogues et arias des grands *chuanqi*, et constituent de ce fait une source très précieuse pour appréhender la façon dont ces pièces pouvaient être représentées à la fin de l'ère impériale⁶⁷.

Les anthologies de *zhezi xi* seront assez nombreuses à reprendre des scènes de *Shuihu ji* : ainsi, 8 des 31 anthologies de *zhezi xi* étudiées par Zhu Chongzhi retiennent des scènes du *Shuihu ji* ; pour comparaison,

62. Voir à ce sujet GAO Yilong [高义龙], 2005, « Shuihu ji chuanqi 水浒传传奇 », p. 478.

63. LU Eting [陸萼庭], 1980, *Kunju yanchu shigao* 崑劇演出史稿.

64. Catherine SWATEK, 2002, *Peony Pavilion Onstage*.

65. Andrea S. GOLDMAN, 2012, *Opera and the City*.

66. Voir Catherine SWATEK, 2002, *Peony Pavilion Onstage*, p. 334 note 116.

67. Catherine SWATEK, 2002, *Peony Pavilion Onstage*., p. 12.

9 d'entre elles ont choisi des scènes du célèbre *Pavillon aux pivoines*⁶⁸. Et, outre certaines scènes « héroïques », comme celle de l'arrestation de Liu Tang, ce sont les amours de Zhang Sanlang et de Yan Poxi, donc la contribution originale de Xu Zichang, qui y occupent la place d'honneur. Dès la fin des Ming, *Huozhuo Sanlang* 活捉三郎 apparaît dans ces anthologies dramatiques – et reçoit ce titre qu'il gardera par la suite⁶⁹ ; les anthologies Qing reprendront à leur suite la scène.

LA SCÈNE DANS LE *ZHUI BAI QIU* 綴白裘

Différentes anthologies théâtrales ont porté le même titre de « Pelisse aux blanches fourrures assemblées » – *Zhui bai qiu* 綴白裘 – depuis la fin des Ming, mais celle qui devait connaître la plus grande diffusion dans la Chine de la fin de l'empire est sans doute celle, publiée en plusieurs livraisons successives entre 1763 et 1774 à Suzhou par le patron de la maison d'édition Baoren tang 寶仁堂, Qian Decang 錢德蒼. Un des grands intérêts de cette anthologie est d'avoir été réalisée non à partir des éditions lettrées des pièces, mais des livrets effectivement utilisés par les troupes de théâtre. Le travail de Qian Decang devait connaître un très grand succès et être plusieurs fois réédité et complété, notamment en 1777 par le Sijiao tang 四教堂⁷⁰. La scène telle qu'elle figure dans le

68. ZHU Chongzhi [朱崇志], 2004, *Zhongguo gudai xiqu xuanben yanjiu* 中国古代戏曲选本研究, p. 78-79. Il convient de noter que ni le *Shuihu ji ni Mudan ting* n'occupent le haut du classement dans ce palmarès des œuvres les plus retenues par les anthologies, occupé par *Yuzan ji* 玉簪記 (24 sélections), *Hongfu ji* 紅拂記 (23) et *Wansha ji* 浣紗記 (22).

69. XU Fuming, 1994, « *Shuihu ji yu Song shi hui* '水滸記'与'宋十回' », p. 75-76. Pour Xu Fuming, c'est l'anthologie *Yao tian yue* 堯天樂, publiée dès l'ère Wanli 萬曆 (1573-1620), qui est la première à inclure le *Huozhuo*. Il s'agit peut-être d'une erreur, car je n'en ai pas trouvé trace en consultant cet ouvrage, et Zhu Chongzhi dans son livre sur les anthologies de *zhexi zi* ne relève pas non plus d'extraits du *Shuihu ji* dans cet ouvrage. Les deux auteurs s'accordent pour noter que la scène figure dans une anthologie de l'ère Chongzhen (1628-1644), le *Xuanxue pu* 玄雪譜, sous le titre *Zhuo Zhang* 捉張 (« Zhang capturé »). Les titres *Huozhuo* et *Huozhuo Sanlang* apparaissent avec certitude dans des anthologies de la fin des Ming et du début des Qing comme *Shidiao qingkun* 時調清崑 (XU Fuming, p. 75 ; ZHU Chongzhi, 2004, *Zhongguo gudai xiqu xuanben yanjiu* 中国古代戏曲选本研究, p. 241-242), *Gelin shi cui* 歌林拾萃 (XU Fuming, 1994, « *Shuihu ji yu Song shi hui* '水滸記'与'宋十回' », ; ZHU Chongzhi, 2004, *Zhongguo gudai xiqu xuanben yanjiu* 中国古代戏曲选本研究, p. 243-244). Ces deux dernières anthologies sont datées de la fin des Ming par Zhu, mais du début des Qing par Xu. Ce dernier cite une autre anthologie du début de la dynastie mandchoue, *Kun Yi yadiao* 崑弋雅調 (XU Fuming, 1994, « *Shuihu ji yu Song shi hui* '水滸記'与'宋十回' », p. 75).

70. C'est l'édition du Sijiao tang, ponctuée par Wang Xieru en 1931 qui a été republiée au XX^e siècle par la Zhonghua shuju (1940, et 1955, 2005). L'édition du Sijiao tang est la plus accessible, et c'est celle à laquelle nous nous référons ici, mais elle aurait malheureusement un peu « édulcoré la tonalité spectaculaire » (淡化了舞台声腔的色彩) de l'anthologie de Qian. Voir « *Zhui bai qiu zaiban shuoming* », in *Zhui bai qiu* 綴白裘, 2005, p. 1-3. Voir aussi Catherine SWATEK, 2002, *Peony Pavilion Onstage*, p. 105 et 287-288. Sur le *Zhui bai qiu*, voir aussi WU Xinlei [吳新雷], 1996, « Wutai yanchu xuanben xuanji *Zhui bai qiu* de lailong qumai 舞台演出本選集綴白裘的來龍去脈 ».

Zhui bai qiu est assez significativement modifiée par rapport au texte original⁷¹. Une grande part des ajouts qu'elle apporte ont été préservés par les comédiens qui jouent la version *Kunqu* encore de nos jours.

Les parties lyriques du début de la scène sont sensiblement écourtées. Si elle s'ouvre toujours sur l'entrée de la revenante, celle-ci ne chante plus le premier aria *Manjiang hong*, ni le poème de présentation et le texte qui suit, où elle exprime son désir d'aller trouver son amant. Une brève didascalie, « le rôle de *tie* entre en scène, la tête et le dos voilés », est immédiatement suivie du chant sur l'air de *Liangzhou xinlang*, à l'issue duquel la *tie* ressort de scène. Le *Zhui bai qiu* place alors une scène qui ne figurait pas dans le *Shuihu ji* : on y voit Sanlang rentrer chez lui depuis la *yamen*, précédé de son petit valet, ramenant avec lui des dossiers à étudier. Il envoie ses serviteurs se coucher, restant seul à compiler ses dossiers, dont l'un, concernant un adultère, le fait aussitôt penser avec nostalgie à Yan Poxi et maudire son meurtrier. Alors seulement entre le fantôme, qui appelle Sanlang. Le dialogue qui précède et suit le premier aria chanté par Sanlang, *Yudeng er*, est considérablement étoffé par rapport à la version de Xu Zichang. Après que le spectre ait appelé son amant et demandé qu'on lui ouvre, l'échange suivant a lieu :

Le fu : Qui es-tu ?

La tie : Ta servante⁷².

Le fu : Oh, oh « ta servante », voilà qui est intéressant ! Il faut que la bonne fortune de Zhang Sanlang soit entrée sous les auspices de l'étoile des Fleurs de pêcheurs⁷³, pour qu'une fille vienne toquer à sa porte à minuit ! Mais dis-moi, quelle « servante » es-tu donc ?

La tie : Toi et moi nous sommes quittés depuis peu de temps, se peut-il que tu ne reconnaisse plus ma voix ?

Le fu : C'est vrai, mais il y a des voix qu'on a comme ça dans l'oreille, qui y rentrent, qui en sortent, et on ne se souvient plus à qui elles sont !

La tie : Alors devine donc !

Le fu : Si c'était un collègue homme qui venait à ma porte me demander de deviner, comment aurais-je goût à lui répondre ! Mais puisque c'est « ma servante » qui vient à présent me demander de deviner, alors je vais deviner qui elle est !

71. On trouvera une bonne caractérisation des modifications apportées par le *Zhui bai qiu* aux scènes ayant pour protagonistes les « mauvaises femmes » des *Bords de l'eau* dans Andrea S. GOLDMAN, 2012, *Opera and the City*, p. 192.

72. *Nujia* 奴家, littéralement « ton esclave », auto-appellation féminine de modestie.

73. Étoile qui est dite présider aux aventures galantes.

Il chante (air *Yu deng er*) :

Le fu : N'es-tu pas celle qui se blottit une nuit contre le reclus
Liuxia sans l'émouvoir⁷⁴ ?

La tie : Ce n'est pas ça.

Le fu : N'es-tu pas celle qui entendit le char de
l'homme qui passe s'arrêter devant la porte⁷⁵ ?

La tie : Ce n'est pas ça.

Le fu : N'es-tu pas celle qui tenant le chasse-mouche rouge
s'enfuit hardiment avec son compagnon hors des palais de Yue⁷⁶ ?

La tie : Ce n'est toujours pas ça !

Le fu : N'es-tu celle qui, venant du palais Shaoshi des immortels,
vint visiter le bachelier Feng She, faisant voler la poussière⁷⁷ ?

La tie : Non, tu n'as rien deviné.

74. Les quatre allusions qui suivent sont typiques de la manière dont Xu Zichang use des précédents littéraires dans ses arias : le seul rapport avec la situation de la scène est que la visite du fantôme provoque, comme les histoires ici évoquées, la rencontre nocturne d'un homme et d'une femme. Mais aucune des phrases de l'aria ne peut répondre logiquement à la devinette du spectre ! Des versions dramatiques ultérieures rétabliront un certain réalisme dramatique en faisant suggérer par Sanlang des noms de filles demeurant dans le village. La première anecdote est plus connue sous la forme du proverbe 柳下惠坐怀不乱 : « Liuxia Hui, [la fille] assise contre sa poitrine, ne se troubla pas ». Liuxia Hui, le « sage de sous les saules » qui apparaît dans les *Entretiens* de Confucius, était un homme à la vertu et à la chasteté proverbiale : une nuit d'hiver, une jeune femme transie vint frapper à la porte de son étude. De peur qu'elle ne meure de froid, il ouvrit ses habits et la tint toute la nuit assise contre son sein, sans éprouver le moindre désir ni commettre le moindre geste déplacé...

75. L'homme qui passe arrêtant les roues (de son char) devant la porte. L'anecdote à laquelle il est fait allusion vient de la *Biographie des femmes éminentes* de Liu Xiang. Il y est conté comment l'épouse du duc Ling de Wei, assise la nuit en compagnie de son mari, entendit le bruit d'un équipage s'approcher, puis s'arrêter avant de passer discrètement devant la porte, et ne repartir à grand train que de l'autre côté : elle devina tout de suite que, parmi les courtisans, seul le vertueux Qu Boyu 蘧伯玉 pouvait avoir cette délicatesse.

76. Dans la nouvelle en langue classique des Tang « Barbe bouclée » – *Qjuran ke zhuan* 虬髯客傳 –, par Du Guangting 杜光庭 (850-933), le futur général des Tang Li Jing 李靖 (570-649) reçoit la visite nocturne de l'audacieuse « Belle au chasse-mouche rouge » (紅拂), jeune fille de la maisonnée d'un grand personnage que Li Jing est venu visiter, car elle a du premier coup d'œil reconnu en lui un homme de talent. Il la ramènera ensuite clandestinement avec lui et ils rallieront ensemble le futur fondateur des Tang. Pour une traduction française de ce célèbre conte, voir André LÉVY (trad.), 1998, *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne*, p. 180-181.

77. L'anecdote à laquelle il est fait allusion ici conte comment un bachelier du nom de Feng Zhi 封陟, entièrement dévoué à ses études, repoussa à trois reprises les avances d'une séduisante immortelle venue lui rendre nocturnement visite. À sa mort, l'immortelle, qui n'était autre que la déesse Shangyuan furen 上元夫人, apparut pour obtenir pour lui des émissaires du roi des enfers un séjour terrestre de douze années supplémentaires ; le lettré, qui l'avait en fait soupçonnée de n'être qu'un démon, regretta mais trop tard son aveuglement passé qui lui avait fait manquer pour longtemps la chance de rejoindre le séjour des immortels. Voir Li Fang [李昉] et al. (ed.), 1986, *Taiping guangji* 太平廣記, juan 369, vol. 68, « Immortelles », 13^e section.

Le fu : Je n'arrive pas à deviner, c'est bizarre ! Autant lui ouvrir la porte pour la laisser rentrer, alors je la reconnaitrai bien ! **La tie entre** ; **le fu** : Ayo ! Quelle bourrasque glacée ! Je t'en prie, rentre t'asseoir. Tiens, il y avait bien à l'instant « ma servante » qui était là à me parler... Comment se fait-il que je ne la voie pas ? Ah, je sais, c'est un de mes amis du bureau, qui sait que j'aime bien lutiner les filles, et qui, passant devant ma porte en rentrant du cabaret, s'est pincé le nez pour m'appeler en imitant « ta servante, ta servante ! » Attends un peu demain que je t'aie pincé, et tu devras bien m'inviter à tes frais ! **Il ferme la porte**. Eh, je te cherchais juste à l'extérieur, et tu étais déjà entrée ! Dis-moi, demoiselle, dans quelle maisonnée vis-tu ? De quel côté viens-tu, la belle ? Et en quoi puis-je t'aider, ainsi, au milieu de la nuit⁷⁸ ?

On voit comment l'aria de la devinette sur la mélodie *Yudeng er*, qui dans le livret original se contentait d'égrener son chapelet d'allusions, est ici agrémenté d'un dialogue vivant et de brèves didascalies qui nous font comprendre comment le fantôme joue son entrée dans la maison de Sanlang, un instant invisible, avant de lui apparaître lorsque celui-ci, la porte refermée, se trouve seul avec elle. Les dialogues de la suite de la scène sont pareillement enrichis : lorsque le spectre, ayant révélé qui il est, demande à Sanlang de la regarder, ce dernier commence par protester : « Ya ! j'aime bien regarder les jolis minois, mais en pleine nuit, qu'y a-t-il de beau à regarder sur une face de fantôme ! » Lorsqu'il consent finalement à venir la contempler, il fait semblant de voir arriver son petit valet A-Xiang, qu'il apostrophe pour, en détournant ainsi l'attention du fantôme, s'emparer de la bougie qu'il a imprudemment laissée hors de sa portée sur la table. La fin de la scène, où la séduction spectrale s'empare peu à peu de Sanlang, fait l'objet de moins d'enrichissements, sauf à la toute fin. Juste après que Poxi ait chanté le vers « *Pourquoi se laisser tourmenter par la venue de l'oiseau annonciateur du trépas ? / Imitons-le en volant par paire jusqu'au royaume d'en bas !* » le texte place une indication scénique :

Le fu fait un bond et tombe ; la tie sort de scène. Le jing et le chou, jouant les serviteurs, entrent, chandelle à la main.—
Aya, qu'est-ce qui a fait tout ce bruit ici ? La porte vient de

78. *Zhui bai qiu er ji san juan* 綴白裘二集三卷, 2005, vol. 1, p. 196-197. Remarquons que l'anthologie groupe deux à deux les scènes du *Shuibu ji* qu'elle reprend. « Saisi vivant » figure juste après la scène du meurtre, ce qui est logique chronologiquement. Mais on verra que, au XIX^e siècle, certains opéras de Pékin préféreront joindre la scène de la hantise à « La demande de thé », moment-clef de la séduction de Poxi par Sanlang.

s'ouvrir... Aya, mais c'est Monsieur ! Que fait-il couché par terre ? Ah, malheur ! Portons-le dans la chambre de Madame et on verra bien.

Ils l'emportent.

La *tie* entre en scène, ayant saisi [*zhuo*] le *fu* : Sanlang !

Le *fu* : Yo !

La *tie* :

Alors au sein des neuf terres de la mort, voilant nos pupilles
Dans une tombe de canards mandarins nous dormirons
tranquilles⁷⁹ !

Une autre évolution textuelle marquée par la version du *Zhui bai qiu* est sa mixité linguistique. Le texte du *Shuibu ji*, du moins dans l'édition du *Liushi zhong qu*, avait ses dialogues comme ses arias rédigés dans un irréprochable mandarin (*guanhua* 官話). Le texte du *Zhui bai qiu* laisse au contraire place aux dialectalismes : si le personnage de la *tie* parle et chante en mandarin, Sanlang, joué par l'emploi de *fu*, selon une tradition bien établie de recherche de proximité du clown avec le public, use, lorsqu'il ne chante pas, d'une langue savoureusement saupoudrée de tournures du dialecte de Wu⁸⁰.

On ne dispose guère de sources nous permettant de reconstituer l'évolution textuelle de la scène du *huozhuo* dans l'opéra *Kunqu* entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Il semble certain que la scène de la capture de Sanlang garda la faveur des comédiens comme des amateurs, ainsi que l'attestent plusieurs témoignages⁸¹. La scène pouvait être jouée séparément, en tant que *Zhezi xi*, mais elle entra également dans une des pièces intégrales appelées par les comédiens de *Kunqu* « extrait de pièces réunis » (*pin zhe xi* 拼折戲) ou plus lyriquement « brocards assemblés » (*jijin* 集錦) par lesquels les troupes de *Kunqu* redonnaient vie, dans des

79. *Zhui bai qiu*, 2005, vol. 1, p. 202.

80. Par exemple, dans sa réplique : « Si c'était un collègue homme qui venait à ma porte me demander de deviner, comment aurais-je goût à lui répondre ! Mais puisque c'est "ma servante" qui vient à présent me demander de deviner, alors je vais deviner qui elle est ! », le *fu* emploie de nombreux termes du dialecte de Wu : *luoli* 洛里 (chinois standard *nali* 哪里 : « comment ? », « quel ? ») ; *xinxiang* 心相 (chinois standard *xingzhi* 兴致, *xinxiang* 心想 : « envie », « état d'esprit ») ; *ladu* 拉丢 (chinois standard *zai* 在, *zhengzai* 正在 : « en train de ») ; *qu* 渠 (*ta* 他, pronom de 3^e personne). Voir Wuyu xiehui 吴语协会, *Wuyu xiao cidian* 吴语小词典, en ligne : <http://wu-chinese.com/minidict/index.php?searchlang=ng> [consulté le 25 avril 2014]. Sur la présence croissante des passages en dialecte de Wu dans les *nanxi* et les *chuanqi*, voir Catherine SWATEK, 2002, *Peony Pavilion Onstage*, p. 329 note 57, p. 334 note 116 ; Andrea S. GOLDMAN, 2012, *Opera and the City*, p. 192 : "The character-actor *jing* roles—usually in these plays the lovers of the femmes fatales—had begun to be assigned to actors specializing in clown roles types—the comic males (*fu*) or the clown (*chou*) and their spoken lines as printed in the anthology all reflect Suzhou dialect."

81. Voir ci-dessous dans la partie « jouer *huozhuo* ».

versions vulgarisées et réduites, aux grandes pièces *chuanqi* du passé. « Sanlang saisi vivant » devint ainsi le dernier acte de la pièce *Song shi hui* 宋十回 (« L'histoire de Song [Jiang] en dix chapitres »), qui réunissait dans une nouvelle unité dramatique neuf (*sic*) des scènes du *Shuihu ji* de Xu Zichang : « La demande de thé », « Le mouchoir ramassé », « La première séduction », « La seconde séduction », « Liu Tang », « La nuit à l'étage », « Le meurtre », « La fuite de Song Jiang » et « Saisi vivant »⁸².

HUOZHUO SANLANG DANS LE THÉÂTRE DE PÉKIN ET LES OPÉRAS LOCAUX

Tandis que continuaient les représentations dans le style *Kunqu* de morceaux choisis et modifiés de la pièce de Xu Zichang, l'histoire de *Huozhuo Sanlang* allait faire son entrée, pendant la seconde partie de la dynastie des Qing, dans divers genres d'opéras locaux ou *difang xi*⁸³. Elle fut alors notamment adaptée au nouveau genre appelé opéra de Pékin, ou *jingju* 京劇, qui fut peu à peu élaboré dans la capitale de l'empire en réalisant la synthèse de plusieurs de ces formes locales. Il est difficile de dire quand exactement la scène de la capture de Sanlang entra dans le répertoire de l'opéra de Pékin. L'histoire de la concubine assassinée était jouée à l'intérieur comme à l'extérieur de la cour impériale. Une longue pièce du répertoire du palais composée à l'ère Qianlong (1736-1795) retraçant l'intrigue d'*Au bord de l'eau* et intitulée *Zhong yi xuantu* 忠義璇圖 reprenait l'histoire de Yan Poxi en faisant plusieurs emprunts au *Shuihu ji*, mais la scène de la capture spectrale n'y figurait pas⁸⁴. La

82. Les « dix chapitres » ne sont effectivement que neuf. L'appellation « Shihui » était une appellation générique, appliquée à des pièces composées d'environ dix parties.

83. Elle figure dans le répertoire de genres méridionaux : Huiju 徽劇, Dianju 滇劇, Chuanju 川劇, et septentrionaux : Qinjiang 秦腔, Tongzhou bangzi 同州梆子 ; voir LUO Zheng [骆正], 2005, « shi 'gouwei xu diao 'ma ?' 是狗尾续貂吗? », p. 19 ; WANG Senran [王森然], 1997, *Zhongguo jumu cidian* 中國劇目辭典, p. 484. Ceci ne tient pas compte des « intégrales » de l'histoire de Yan Poxi qui s'achèvent, comme certaines versions de l'opéra de Pékin retraçant toute l'histoire de Song Jiang et Poxi, « la Maison du dragon noir », par la scène du *Huozhuo* ; ainsi, l'opéra du Hubei Hanju 漢劇 a à son répertoire une pièce appelée, comme la pièce de *Kunqu*, « Song jiang en dix chapitres » (*Song shi hui* 宋十回).

84. Je n'ai pas pu consulter le texte du *Zhong yi xuantu*, mais si la dixième scène de son troisième acte s'appelle bien « Pour s'être mal conduite, la dame Yan devient un fantôme éploré » (*Yan shi fangdiao cheng yuan gui* 閻氏放刁成怨鬼), le fantôme n'apparaît pas sur scène. D'après Kang Xiaofen, la source de cet acte aurait bien été le *Shuihu ji* de Xu Zichang, mais seulement les scènes du « Meurtre de Poxi » (*Ganfen* ou *Shaxi*) et de la « Fuite de Songjiang » (*Fang Song* ou *Shuya*). KANG Xiaofen [康小芬], 2011, « Qing gong 'Shuihu xi' de chuanbo: yi Zhongyi xuantu wei hexin 清宮水滸戲的傳播以“忠義璇圖”为核心 », p. 62. Andrea S. GOLDMAN confirme que la pièce s'arrête au meurtre de Poxi (2012, *Opera and the City*, p. 215).

scène apparaît pourtant cependant depuis une date assez ancienne dans le répertoire des pièces jouées au palais : on trouve la mention du *Huozhuo* dans le « Poème du miroir fleuri de la scène de la Capitale » (*Yantai huajing shi* 燕台花鏡詩), qui dresse une liste de pièces jouées par des artistes populaires invités au palais impérial, lui-même inclus dans le chapitre 9 du *Huatian chenmeng lu* 花天塵夢錄, un manuscrit que l'on juge généralement avoir été écrit sous le règne de Daoguang (1821-1851)⁸⁵. Mais il pourrait encore s'agir là d'une pièce jouée en *Kunqu*.

Il est malaisé de reconstituer précisément la genèse et la chronologie des premières versions en *jingju* ou dans les opéras locaux de la capture spectrale de Sanlang, car nous disposons pour ces genres de peu de textes anciens datés. Un livret sur des mélodies *pihuang* 皮黃⁸⁶ de la scène du *huozhuo* est préservé dans la collection impériale du *Shengping shu* 昇平畧, l'office impérial chargé de l'organisation des spectacles à la cour, et qui porta ce nom de 1827 à la fin de l'Empire⁸⁷. Les anthologies publiées au début du xx^e siècle peuvent quant à elles nous offrir un aperçu des textes joués dans les représentations publiques de *Jingju* vers la fin des Qing ou au début de la période républicaine. Nous disposons ainsi d'une version de la pièce qui fut publiée dans l'anthologie *Xikao* 戲考 (1915-1925)⁸⁸, que l'on retrouve quasiment sous la même forme dans une xylographie bon marché, non datée, publiée à Suzhou, et conservée dans la collection « *Su wenxue congkan* » de l'Academia Sinica⁸⁹. Par ailleurs, un livret intitulé « La Maison du Dragon noir, intégrale » (*Wulong yuan, quanbu* 烏龍院全部) est conservé par la bibliothèque de l'Institut de recherches sur le théâtre chanté de Pékin (Beijing shi xiqu yanjiusuo 北京市戲曲研究所). Cette pièce reprend toute l'histoire de Yan Poxi, depuis le moment où elle devient la concubine de Song Jiang jusqu'au moment

85. MA Shaobo [马少波] et al., 1999, *Zhongguo jingju shi* 中国京剧史, p. 88-89.

86. Les mélodies dites *pihuang* furent parmi les principaux constituants de ce qu'on appela ensuite *jingju* ou « Opéra de Pékin ».

87. Je n'ai pu avoir accès à ce texte. Andrea S. GOLDMAN donne une bonne idée de son contenu dans son ouvrage *Opera and the City* (2012, p. 225 et suiv.). Nous reviendrons sur cette version plus loin.

88. Édition moderne *Xikao da quan* 西考大全, 1990, (reproduction de l'édition de 1915-1925), vol. 4, p. 933-942. Édition en ligne sur l'excellent site *Zhongguo jingju xikao* 中国京剧希考 : « Jiecha huozhuo 借茶活捉 », *Zhongguo jingju xikao* 中国京剧希考 <http://scripts.xikao.com/play/01031011>.

89. *Huozhuo*, 2004. Cette xylographie a été publiée originellement par Hengzhi shushe 恒志書社, un éditeur de Suzhou spécialisé dans les volumes de poésie populaire à la fin des Qing et pendant la période républicaine (1912-1949).

où son fantôme vient se saisir de Sanlang⁹⁰. L'examen de ces livrets nous permet de distinguer deux traditions en matière de représentations de Sanlang saisi vivant dans la Chine de la fin de la période impériale.

VERSIONS DU *XIKAO* ET OPÉRA DU SICHUAN : AMBIGUÏTÉS DE LA VISITE SPECTRALE

Nous traiterons dans un premier temps de la version du *Xikao* de « Sanlang saisi vivant », car elle semble par sa tonalité se situer entre les versions *Kunqu* et les versions pour opéra de Pékin s'écartant plus nettement de l'œuvre de Xu Zichang. On y relève cependant déjà de nettes différences avec la scène telle que transmise par le *Zhui bai qiu*. Ainsi, comme on pouvait s'y attendre, les parties chantées sont profondément remaniées : le chant devait être adapté aux mélodies *pihuang* propres à l'opéra de Pékin, différentes de celles du *Kunqu*, et à la prosodie plus simple privilégiée par ce genre littérairement moins sophistiqué. Au passage, le texte des arias originaux et, avec lui, la poésie quelque peu hermétique de Xu Zichang, disparaissent donc presque complètement, à l'intéressante exception de l'aria de « la devinette » (« N'es-tu pas... ») ; mais même dans cette aria, les anecdotes pédantes de Xu ne sont que partiellement préservées, et celles qui disparaissent sont remplacées par des allusions plus compréhensibles ou appropriées. Un trait formel de la pièce *Kunqu* qu'on aurait pu s'attendre à ne plus retrouver est, en revanche, préservé de façon un peu surprenante : il s'agit de la présence encore marquée du dialecte de Wu dans les passages parlés de Sanlang. Ceci est peut-être un indice du fait que cette adaptation au *jingju* de *Huozhuo Sanlang* ait pu être réalisée à Shanghai, par des comédiens de *jingju* exerçant leur art à proximité immédiate de la zone du dialecte de Wu, foyer du *Kunqu*. On sait en effet que le *Xikao*, composé et publié dans la métropole portuaire, est nourri de livrets ayant effectivement servi à des comédiens issus de la branche shanghaienne du *jingju*. Un clown y pouvait rechercher une connivence linguistique avec son public en y employant le dialecte. Si c'était le cas, cette version ne pourrait guère être plus ancienne que

90. ZENG Bairong [曾白融], 1989, *Jingju jumu cidian* 京剧剧目辞典, p. 666. Je n'ai pu consulter ce document. D'autres versions anciennes de « la Maison du dragon noir », notamment le manuscrit faisant partie de la collection de la Résidence du prince Che (Che Wangfu 車王府), rassemblée au XIX^e siècle, s'arrêtent au moment du meurtre et ne comprennent pas le *huozhuo*. Voir *Wulong yuan zongjiang* 烏龍院總講, 2004.

les années 1870, époque du premier essor du *Jingju* dans le port du bas Yangzi⁹¹.

Le titre exact de la pièce du *Xikao* est *Jiecha huozhuo* 借茶活捉. Elle est en effet composée de deux scènes successives, « La demande du thé » (*jiecha*) en constituant la première partie. Lorsque la seconde scène, celle du *Huozhuo* proprement dit, commence, Sanlang est dans son bureau, chez lui, la nuit, à examiner des dossiers criminels. L'un des dossiers est celui du fugitif Song Jiang, ce qui ravive son chagrin de la perte de Poxi et sa colère à l'égard de son ancien supérieur. C'est à ce moment qu'entre le spectre. La scène du dialogue à travers la porte encore close, de la devinette puis de la reconnaissance de la visiteuse comme étant le fantôme de Poxi est assez semblable à celle du *Zhui bai qiu*, le dialogue s'enrichissant simplement de quelques trouvailles dans les gestes ou dialogues (ainsi, juste avant de reconnaître Poxi pour un fantôme, Sanlang, qui s'est arrangé pour caresser discrètement sa chevelure, s'étonne de ce que de ses cheveux émane une odeur de terre...). C'est dans la dernière partie de la scène que sont effectuées les modifications altérant le plus la signification de la scène par rapport à la version du *Shuibu ji*. Dans la version *Kunqu*, Sanlang, après avoir consenti à regarder le visage du fantôme, ne sortait plus de sa fascination pour lui et se laissait de nouveau séduire. Dans le *Jingju* en revanche, le héros n'oublie jamais complètement sa peur ni sa méfiance, tandis que Poxi annonce à mots de moins en moins couverts qu'elle est venue le conduire aux enfers. Ainsi, au moment crucial où il a consenti à la regarder :

Le chou (Zhang Wenyuan) : *Aya*, merveille ! Ton minois, demoiselle, est encore plus splendide que quand tu vivais !

La dan (Yan Poxi) : Comment cela ?

Le chou : D'ailleurs ne parlons plus de quand tu étais vivante : même morte, tu es vraiment excitante ! (**Chanté :**)
Je n'aurais rien contre te suivre dans le monde des ténèbres, y voir en ta compagnie le roi des enfers !

La dan (chanté ; mélodie rapide kuaidiao) : *Entendant ceci, moi Poxi je me dresse, et appelle Sanlang :*

Sanlang !

Le chou : Aïe ! Alors que moi j'évoquais tous tes bons côtés, toi, tu viens d'une main glacée me serrer la gorge...

La dan (chanté : rythme rapide) : *Tu dois t'en*

91. Voir le chapitre « *Jingju* zai Shanghai de fazhan » (le développement de l'opéra de Pékin à Shanghai), in MA Shaobo et al., 1999, *Zhongguo jingju shi* 中国京剧史, vol. 1, p. 249-268. Toutefois, Andrea S. GOLDMAN (2012, *Opera and the City*, p. 202) a pu établir que des livrets issus de comédiens exerçant leur art à Pékin même contenaient souvent au XIX^e siècle des répliques en dialecte de Wu, signe selon elle de l'existence à la capitale d'un public de fonctionnaires ou de marchands originaires de Chine du Sud et friands d'échos du dialecte de leur région d'origine.

*souvenir, du serment que nous avons passé : vivants,
partager la même couche, morts, le même tombeau !*

Le chou (rythme rapide) : *Entendant cela, moi
Wenyuan je tremble, et m'empresse d'apostropher la fille :
Demoiselle, pour sûr qu'aux enfers tu souffres beaucoup,
(Parlé :) et dès demain matin*

(Chanté :) : *Je ferai venir bonzes et taoïstes de tout premier ordre,
Leur commander un service pour ton âme*

La dan (chanté : kuaidiao) : *Moi Yan Xijiao, je verse deux
longs traits de larmes,*

Laisse-moi à cœur ouvert te dire la vérité :

J'ai reçu ce soir mission de Yama,

Pour te prier de venir avec moi.

Le chou, parlé : Tous ses propos ne parlent que de
me faire mourir ! Moi qui suis trop occupé pour
même tomber malade, alors si l'on parle de mourir...
Il faut que j'y aille, je te prie de m'excuser ! **(Chanté) :**

Que moi je meure, pas de quoi s'en faire,

Mais qui prendra soin des miens, grands et petits ?

(Parlé :) : à force de parler, j'en ai la bouche douloureuse et la
langue toute sèche, je m'en vais rentrer boire une tasse de thé,
je reviendrai plus tard... Tiens, en parler m'y fait penser, te
souviens-tu, demoiselle, comme c'était quand tu étais encore
vivante, le jour où je suis venu te demander du thé ?

La dan : Comment ne m'en souviendrais-je pas ?⁹²

Et Sanlang, renonçant à la fuite et oubliant sa peur, se laisse à nouveau
entraîner par la nostalgie de leurs amours passées. La fin de la scène décrit
plus explicitement le trépas de Sanlang que les versions précédentes.
Lorsque, juste après avoir écouté son amant évoquer le chagrin qu'il a
éprouvé à l'annonce de sa mort, Poxi s'écrie, comme dans le *Zhui bai
qiu* : « Mon pauvre ! », et enchaîne aussitôt sur ce chant :

La dan (chanté) : Moi Poxi ait disposé un piège à capturer les
belles,

Ma main caressant sa poitrine, **(Le chou) :** Yi !

La dan (chanté) : j'ensorcelle ma « mignonne » !

Le chou : Mes âmes célestes, prenant leur vol, s'échappent par
le haut de mon crâne,

De mes âmes corporelles, enfuies, on ne trouve plus trace !

La dan : Quand le roi des enfers fixe à minuit votre trépas,

Nul ne peut vous faire voir le matin qui suivra !

Le chou : Yi ! (Zhang Wenyuan fait un bond et s'abat)⁹³

Après le bref intermède où ses valets entrent et constatent la mort de leur maître, le fantôme reprend son chant:

« *Moi Poxi, je m'avance pour recueillir cette âme* »

(Parlé) : Sanlang !

Le chou : Xia !

La dan (parlé) : Partons !

Le chou : Ke !

Le chou et la dan, ensemble :

*Une dette de libertinage se paye par le libertinage ;
biffées d'un trait de pinceau sont les pensées d'autrefois !*

La dan : Sanlang!

Le chou : Oui!

La dan : *Si aux neuf sources de la mort tu gardes des regrets, sous
le tertre de ma tombe viens marcher tout en paix⁹⁴ !*

Cet opéra de Pékin du début du ^{XX}e siècle semble correspondre à une nouvelle façon de concevoir la scène. Le dialogue amoureux y reste prédominant, mais Sanlang donne à plusieurs moments libre cours à sa frayeur, et tente d'échapper à la mort, même s'il retombe bientôt dans la passivité et le ravissement. On voit le dialogue faire allusion à des gestes ambigus du fantôme, tendres et agressifs à la fois, que les comédiens actuels, en *Kunqu* comme dans les autres genres, ont conservé : la main du spectre saisit Sanlang à la gorge, puis vient lui caresser la poitrine, juste avant d'en chasser à jamais le souffle. Mais en dépit de ces traits macabres, le fantôme parvient avec succès à ranimer la passion dans le cœur de l'amant survivant.

On peut placer dans la même filiation dramatique un *Huozhuo Sanlang* publié dans la revue « Théâtre du Sichuan » (*Sichuan Xiju*) en 1991, dont la tonalité générale est assez voisine de la version du *Xikao*. Il s'agit d'une « révision d'un opéra du Sichuan traditionnel » effectuée par le librettiste Hu Jincheng 胡金城. Comme dans le *jingju*, la pièce réunit les deux scènes de « La demande du thé » et de « Saisi vivant », mais en employant pour ce faire un artifice narratif assez original. La pièce est en effet divisée en trois parties : elle s'ouvre sur l'entrée solitaire du fantôme, qui chante son amour pour Sanlang et son désir d'aller le retrouver, jusqu'à ce que l'évocation de leur rencontre pour « La demande du thé » rappelle si vivement Sanlang à son souvenir que l'amant regretté fait effectivement son entrée et rejoue avec elle toute

93. *Xikao da quan* 西考大全, 1990, vol. 4, p. 942.

94. *Xikao da quan* 西考大全, 1990, vol. 4, p. 942.

la scène. Mais l'illusion se dissipe et Poxi reste seule de nouveau dans l'espace désolé (les didascalies indiquent des changements de décor et des jeux de lumière accompagnant ces déplacements dans le temps et l'espace) : c'est alors seulement que Poxi se rend chez Sanlang, frappe, et joue avec lui la scène des devinettes (rendue réaliste par la mention de belles de tel ou tel quartier de la ville au lieu des allusions littéraires du texte initial). Poxi, qui n'a toujours pas été reconnue, en profite pour se faire passer un moment pour une visiteuse bien vivante et lui demande à son tour une tasse de thé. C'est quand elle cite mot pour mot une phrase prononcée par Sanlang lors de leur première rencontre que ce dernier comprend enfin à qui il a à faire. C'est à ce moment et ce seul moment que le « cœur d'accompagnement » (*bangqiang* 帮腔) intervient pour terminer une réplique, apportant une nette touche dramatique. À aucun moment du dialogue, Poxi ne dit qu'elle ne prendra pas la vie de Sanlang, affirmant au contraire à plusieurs reprises « être venue régler sa dette avec lui ». Elle met aussi en doute son attachement à elle et l'oblige à se justifier, l'entraînant ainsi, dans la dernière partie de la scène, à consentir imprudemment au sort qui l'attend :

Sanlang : Quand tu as péri si cruellement, j'ai eu si mal que j'ai voulu en finir.

Poxi : Qui sait si tu dis vrai ou non...

Sanlang : Grande sœur, ton sort funeste m'a presque fait mourir !

(il chante)

*Quand la nouvelle de ta mort m'a frappé,
Mon cœur et mes entrailles n'étaient plus que cendres,
Des larmes amères coulaient, irrépressibles,
J'en ai pleuré comme l'eau de la source qui goutte jusqu'à
traverser la pierre,*

*J'en ai pleuré comme la pluie nocturne qui frappe sans cesse le
bananier,*

*J'en ai pleuré jusqu'à ce que le ciel se brouille et la terre
s'enténébre,*

*J'en ai pleuré jusqu'à ce que les eaux des rivières
rompent leur digue, les vagues montent sur la mer,*

Le regret m'a tourmenté à me faire vieillir de dix années,

Vois ! ce givre d'automne sans pitié qui a décoloré mes favoris !

Poxi : Ah, mon Sanlang, quand on est mort on ne peut ressusciter, tu auras beau t'affliger et te lamenter, tu n'y pourras rien faire...

Sanlang : C'est toujours mieux de pleurer que de ne pas pleurer, non ? Quand quelqu'un meurt, on le pleure un moment et puis voilà, c'en est fini.

Poxi : *Quoi, tu voudrais en finir avec moi ?*
(chanté)

*Mais le serment solennel a été passé,
La passion ne saurait être oubliée
Même si je suis une corde cassée à ton luth,
Ne cherche pas à nouer nouvelle amourette
Car entre toi et moi, solide est l'affection, ferme est l'amour*

Sanlang : Mais tu es un fantôme à présent ! Tu ne voudrais pas que je devienne l'époux d'un spectre !

Poxi : Bien que je sois devenue un spectre, regarde si ma beauté ne vaut pas celle de quand j'étais vivante...

Sanlang : j'ai... j'ai peur !

Poxi : Regarde-moi, et tu n'auras plus peur.

Sanlang : Bon, je vais regarder. (**Il la regarde attentivement ; très surpris, il chante :**)

*Ton œil coule un regard en vagues d'automne,
Ton sourcil trace la ligne des crêtes au printemps,
Ta grâce fait toujours honte aux fleurs,
Douce est ta peau de jade, fine ta taille étroite,
Les fleurs tombées à terre dansent encore dans le vent,
Même devenue spectre, tu es ensorcelante,
Touchante,
Adorable,*

*Impossible à dépeindre,
Difficile à représenter
Suffit suffit suffit, grande sœur, toi et moi,
Rassemblons les moitiés du miroir brisé,
Et retrouvons notre prédilection d'antan,
Et sous la lune, devant les fleurs,
Vivre une nuit splendide.*

Poxi : Voilà qui vient d'un cœur sincère !

Sanlang : De fausseté pas un soupçon !

Poxi : Mais non, tu essayes de me tromper !

Sanlang : que celui qui voudrait te tromper soit soufflé comme la flamme d'une bougie !

(**La chandelle s'éteint, puis se rallume, à plusieurs reprises.**)

Poxi : Sanlang, tu n'es pas sincère avec moi...

Sanlang : Je veux bien en jurer solennellement face au ciel (**il s'agenouille**). Si je manque à ma parole envers toi, grande sœur, que je devienne fantôme quand je meurs... rien ne saurait nous éloigner, nous séparer.

Poxi : Sanlang, relève-toi.

Sanlang : Pour le coup, es-tu rassurée ?

Poxi : Je suis rassurée.

Sanlang : Grande sœur, je suis toujours à tes yeux le Sanlang d'autrefois ?

Poxi : Tu es toujours le Sanlang que j'aime tendrement. Sanlang, et moi, suis-je toujours la Poxi d'antan ?

Sanlang : Tu es toute pareille ! Grande sœur, viens donc avec moi !

Poxi : Sanlang, toi, viens avec moi !

Sanlang : Où ça ?

Poxi : Dans ma tombe !

Sanlang : Y faire quoi ?

Poxi : Y être mon époux !

Sanlang : Ya ! Tu veux me changer en fantôme !

Poxi : Ne viens-tu pas de jurer sur le Ciel ?

Sanlang : Je voudrais que toi et moi nous quittions au matin pour nous retrouver le soir, prenions du plaisir la nuit mais nous séparions le jour⁹⁵.

Poxi : Et moi je veux être avec toi ensemble dans la vie comme la mort, et t'accompagner et la nuit et le jour.

Sanlang : Ya ! Cela... ne se peut !

Poxi : Viens avec moi !

Sanlang : Je... je n'y vais pas (**il fait un bond**).

Poxi (entraînant Zhang) : Sanlang, vient par ici (**elle chante**) :

*Les époux unis suivent un même chemin,
dans la vie, dans la mort, il n'y a qu'une route.
Trouvons au pays des ténèbres un abri amoureux,
Bâtissons dans la tombe notre paisible nid
Je ne veux pas rester à attendre que ma beauté se fane,
Je ne veux pas dans une tombe désolée n'avoir pour compagnon
que le silence,
Pour transmettre nos lettres, point d'oiseau messenger
Nous languissant l'un de l'autre, chacun de son côté,
Dans la vie et la mort resterions tourmentés.
Du haut de la falaise à quitter cette vie,
Je veux que tu te jettes pour moi ;
Les chambres des courtisanes, je veux que tu les quittes sans retour
Notre amour de vie et de mort durera toujours
Fleurs poussées sur un même rameau,
Nous reflleurirons chaque année, chaque jour !
(**Yan Poxi entraîne Zhang Sanlang, comme un pantin**⁹⁶.)*

95. Ces amours spectrales réduites à de nocturnes rencontres érotiques, que suggère ici Sanlang, évoquent encore une fois directement pour le spectateur l'intrigue du célèbre *Pavillon aux pivonières* et bien d'autres aventures galantes heureuses avec des fantômes.

96. Hu Jincheng [胡金城], 1991, « Huozhuo Sanlang : gaibian chuantong jumu 活捉三郎 改編传统劇目 ».

RETOUR AUX HUOZHUO VENGEURS

La pièce de *jingju Jiecha – huozhuo*, comme la version pour opéra du Sichuan, ne remettait pas en cause la tonalité essentiellement amoureuse de la rencontre spectrale. Mais une tradition parallèle a également existé, qui faisait de la rencontre une confrontation beaucoup plus vengeresse. La pièce pour le théâtre impérial conservé au Shengping shu constitue sans nul doute une des plus anciennes occurrences de cette tradition⁹⁷. Une autre peut être trouvée dans la collection *Su wenxue congshu* de l'Academia Sinica. Il s'agit du manuscrit non daté d'un opéra de Pékin intitulé « Sanlang saisi vivant, livret intégral » *Huozhuo zongjiang* 活捉總講⁹⁸, qui se distingue de la version du *Xikao* par plusieurs traits intéressants. La scène de « La demande de thé » est absente. Surtout, nous avons affaire avec cette pièce à un Sanlang plus scélérat, lâche, et nettement moins énamouré que dans les versions du *Zhui bai qiu*, du *Xikao* ou de l'opéra sichuanais réunies. En particulier, si le moment où Sanlang accepte de regarder le visage du fantôme et de faire l'éloge de sa beauté est conservé, il ne constitue plus, comme dans les autres versions, un point de basculement de la scène, après lequel Sanlang demeurera comme envoûté par Poxi jusqu'à ce que sa perte soit consommée. Au contraire, le librettiste du *Zongjiang* place juste après ce moment la réplique où Sanlang rappelle à Poxi que c'est Song Jiang, et non lui, qui devrait être l'objet de sa hantise. « Fiche-moi le camp » (*yu wo chu qu* 與我出去), conclut-il même brutalement. C'est alors Poxi, et non lui, qui évoquera le plaisant souvenir de la « demande de thé », l'implorant de la suivre :

Sanlang : Pour aller où ?

Poxi⁹⁹ : Aux enfers avec moi !

Sanlang : Je n'irai pas !

97. Pour une description de cette scène, voir Andrea S. GOLDMAN, 2012, *Opera and the City*, p. 225 et suiv.

98. « Huozhuo zongjiang 活捉總講 », 2004. Les livrets d'opéras de Pékin appelés *zongjiang* sont des textes qui comportent les parties parlées et chantées de tous les protagonistes, se différenciant des livrets ne comportant les chants et dialogues que pour un seul rôle, les *dantou* 单头. Les uns comme les autres étaient des textes employés par les comédiens.

99. Dans ce livret, le personnage de Yan Poxi/Yan Xijiao est prénommé Xuejiao. J'ai gardé la forme Poxi pour ne pas égarer le lecteur.

Poxi : Si tu ne veux pas je vais me transformer¹⁰⁰ !

Sanlang : Ta ta ta, je m'en moque que tu te transformes ! Que tu sois femme ou fantôme, moi Sanlang je n'ai pas peur des spectres¹⁰¹ !

Poxi s'insurge alors : « Comment se peut-il, que, moi morte, tu sois encore là ? Il faut absolument que tu m'accompagnes. » Et de lui rappeler tout ce qu'elle a fait, en mal comme en bien, à son instigation, tout ce qu'elle a enduré pour lui. Enfin :

Poxi : Sanlang ! Il vaut mieux que tu ailles avec moi aux préfectures des ténèbres. De ma taille je dénoue cette ceinture sans pitié, Sanlang ! Ah, viens avec moi ! Sanlang. **(Elle frappe la table ; ils tournent autour de la table ; elle passe sa ceinture autour du cou de Sanlang, l'entraîne.)** Viens avec moi ! **(Exeunt¹⁰².)**

Ce manuscrit, dont la didascalie finale décrit explicitement le geste d'étranglement de Sanlang par Poxi à l'aide de sa ceinture¹⁰³ – geste que tous les acteurs modernes ont conservé –, est le témoin d'une autre tradition, plus proche des *huozhuo* vengeurs, où la scélératesse de Sanlang est constamment soulignée et où sa mort est plus un châtement qu'une séduction. C'est cette tradition, qui s'oppose en quelque sorte à celle du *Kunqu* ou des opéras de Pékin méridionaux, que l'on perpétue dans la version enseignée de nos jours au lycée professionnel de Théâtre chanté de Pékin. Dans une représentation donnée par les élèves et enregistrée vraisemblablement au début des années 1990, Poxi, au moment d'emmener Sanlang, s'adresse à lui non plus comme à un amant convoité, mais comme à un ingrat méritant un juste châtement :

100. Par cette menace, le fantôme menace de quitter l'apparence humaine, presque vivante, qu'elle a revêtue, pour revêtir un aspect clairement cadavérique. Pour une menace similaire proférée dans un conte populaire je me permets de renvoyer à mon article, Vincent DURAND-DASTÈS, 2012, « Le foulard rouge et l'inquiétant panier », p. 173. Au théâtre, prendre subitement un aspect cadavérique était techniquement possible par le biais du changement de certains traits vestimentaires ou de maquillage en pleine scène (*bianlian*). Mais il n'est pas dit dans ce livret que le fantôme mette sa menace à exécution. Judith T. Zeitlin, dans son *The Phantom Heroine* (2007, p. 138), signale comme un cas unique dans le théâtre des XVI^e et XVII^e siècles une scène de « la Dame dans le portrait » où la belle revenante reprend un moment un aspect spectral effrayant.

101. « Huozhuo zongjiang », in *Su wenxue congkan*, 2004, vol. 319, p. 137.

102. « Huozhuo zongjiang », 2004, vol. 319, p. 139.

103. Dans la version du *Shengping shu*, Poxi, en étranglant Sanlang de son écharpe, met sur son visage un masque fantomatique et crache des étincelles. Cette dernière technique, réservée aux créatures surgies de l'enfer, met l'accent sur l'aspect terrifiant et démoniaque du fantôme. Andrea S. GOLDMAN, 2012, *Opera and the City*, p. 225.

Poxi : Mais qui eût dit que je périrais, le corps encore plein de
cette chaleur,
Que tu perdrais toi, ton amie de cœur, et moi mon galant.
Mais ce n'est pas de mes multiples infortunes que je me plains,
Ce n'est pas d'avoir perdu pied pour tomber dans la fange dont
je me plains
Ce n'est pas de la lame de Song Jiang tranchant ma gorge dont
je me plains,
De tout cela je ne me plains,
C'est d'une dette impayée de ma vie passée dont je viens me
plaindre
Tu n'aurais pas dû oublier le temps d'autrefois,
Renier ma passion sincère pour toi
Cette nuit mon âme a volé vers toi pour demander ta vie,
Sanlang, ah !
Viens cheminer avec moi sur la route des ombres,
Y fouler de nouveau les nuées du mont des Chamanes¹⁰⁴ !

Le libertin Zhang Sanlang rejoint ici l'ingrat Wang Kui en se voyant
promis au sort des amants renégats.

Avant de clore ce panorama des métamorphoses subies par l'intrigue
initiale de Xu au fil des versions dramatiques, nous ne résisterons pas au
plaisir de proposer au lecteur un dernier extrait. Celui-ci ne peut en effet
se rattacher à aucune des deux traditions que nous venons de distinguer.
Elle ne met en effet l'accent ni sur l'aspect romantique de l'histoire –
l'amour plus fort que la mort – ni sur son aspect moral – le séducteur
scélérat Sanlang ne saurait rester quitte de ses fautes. Elle met en avant
le caractère comique et clownesque dans une scène d'un humour à la fois
noir, léger et vulgaire. Cette version nous est parvenue sous la forme d'un
petit imprimé bon marché, édité à Suzhou à un moment indéterminé de
la période républicaine¹⁰⁵.

La femme : *Ah yi hui*, Sanlang !

L'homme : Qui es-tu ?

La femme : Yan Xijiao !

L'homme : Ah, c'est toi ! *A yi hui*, ça fait longtemps qu'on ne
s'est vus !

104. D'après l'enregistrement « Huo zhuo Sanlang 活捉三郎 », *s. d.*, *jingju* 京剧, 24'00''re-
présentation donnée par les élèves de l'école de théâtre de Pékin, VCD, Zhongguo changpian
Shanghai gongsi (*Zhongguo xiqu jingdian zhenzangban* 中国戏曲经典珍藏版, *Jupu xin miao*
菊圃新苗).

105. Publié par la Yunmin shuju 瀛民書局 de Suzhou. Il appartient également à la collection de
l'Academia Sinica, cote : Tc-07 129, reproduit dans le *Su wenxue congkan* : « Huozhuo Zhang
Sanlang er ben 活捉張三郎二本 », *Su wenxue congkan* vol. 347, p. 201-218.

La femme : Eh oui !

L'homme : Je voudrais bien aller coucher avec toi dans la chambre à présent.

La femme : *Yacui*, Sanlang, ah ! J'ai été tuée par Song Jiang à cause de toi. J'ai déposé une plainte devant le roi Yama, et aujourd'hui je viens sur les ordres de Yama, spécialement pour te prendre et t'emmener.

L'homme : Yan Xijiao, je ne vais pas avaler ça !!

La femme (chanté) : *Je te le dis Sanlang, tu ne parles pas droit, refuse une fois, refuse deux fois, tu ne me décourageras pas ! Ce soir j'ai une mission spéciale du roi Yama, qui veut que tu ailles passer du temps aux enfers, le seigneur roi Yama t'invite à y manger de la glace à la banane, yi ya ya, mon Sanlang !*

L'homme (chanté) : *A yi hui, je te le dis grande sœur, ce que tu me dis là me remplit d'effroi, tout à l'heure j'ai voulu plaisanter avec toi, il ne faut pas que tu prennes ça au sérieux, j'ai encore en haut mon vieux papa, en bas ma vieille maman, que tu veuilles m'emmener, cela ne se peut, jamais, au grand jamais, même si tu me coupais la tête je n'y consentirais pas ! Ah, ma jolie !*

La femme (chanté) : *A yi hui, je te le dis Sanlang, Pour dire la vérité, quand j'étais de ce monde j'étais vraiment bonne avec toi, quand tu perdais aux dominos je payais la note, quand tu pariais aux devinettes je me portais garante !*
[...]

Mais Sanlang tu n'as plus bon cœur, il faut absolument que je t'emmène aux enfers, une fois aux enfers j'ouvrirai une boutique, et je t'inviterai à manger du riz farci à la graisse de porc ; *ayia*, mon joli !

L'homme : *Ayihui* ma sœur, il ne faut pas parler ainsi, pas me prendre pour un crétin du Jiangbei qui débarque juste à Shanghai¹⁰⁶, tu me dis que tu veux ouvrir une boutique pour m'inviter à manger du riz farci à la graisse de porc, mais moi je viens juste de manger du riz aux œufs frits sur la grand-route, si tu veux que j'aïlle dans ta boutique, putain de ta mère, casse-toi¹⁰⁷ !

Plus de pathos ou de romance ici, mais une confrontation bouffonne entre la fille et le clown. La funeste histoire de Sanlang et de Yan Poxi est ici

106. Les émigrants venus « du nord du Grand Fleuve » (*Jiangbei* 江北), parfois dis aussi « du nord du Jiangsu » (*Subei* 蘇北) formaient une bonne partie du sous-prolétariat shanghaien et étaient volontiers moqués pour leur bêtise et leur rusticité.

107. « Huozhuo Zhang Sanlang er ben », 2004, p. 208-218.

réinscrite dans une autre tradition du théâtre chinois, celle des dialogues comiques grivois à deux personnages, des « petits jeux dramatiques » *xiaoxi* 小戲. Ce texte détaché, à égale distance des deux obsessions de la culture lettrée, la passion amoureuse, *qing* 情, et la rétribution, *bao* 報, est sans doute la plus « populaire » des versions écrites qui nous ont été transmises.

JOUER *HUOZHUO*

Comment jouait-on, joue-t-on encore « Sanlang saisi vivant » ? Quelle couleur et tonalité les comédiens successifs qui incarnèrent les deux protagonistes imprimèrent-ils à cette pièce ? Jusqu'ici, nos seules sources d'information à cet égard ont été le texte de la pièce elle-même et ses didascalies, à travers leurs diverses variantes. Mais d'autres types de sources peuvent être mobilisés pour nous aider à préciser ces points : ainsi, l'évolution des types de rôles assignés aux comédiens incarnant respectivement Poxi et Sanlang ; et surtout, à partir du XIX^e siècle, les écrits d'amateurs et de critiques dont nous disposons en grand nombre ; plus près de nous enfin, les témoignages et mémoires d'acteurs ainsi que les divers enregistrements audiovisuels réalisés après que la représentation de la pièce a été de nouveau autorisée en 1985.

DUO SPECTRAL ET PAIRE AMOUREUSE

Avant d'examiner les implications du type de rôle sur le jeu de chacun des comédiens incarnant respectivement Sanlang et Poxi, il convient de rappeler à quel point le jeu des deux acteurs est d'importance égale dans cette scène. Ce n'était pas forcément le cas dans toutes les scènes de possession spectrale du théâtre chinois. Nous avons vu notamment que, dans les *huozhuo* « martiaux » à protagonistes masculins, le couple possesseur/possédé était asymétrique : nous y avons souvent affaire à un fantôme passif, qui déléguait en quelque sorte à sa victime la traduction gestuelle et verbale de la possession, montrée par l'agitation stylisée croissante du comédien. Le possédé n'y échangeait d'ailleurs pas nécessairement de dialogue avec le spectre. De plus, dans *Huozhuo Zidu* comme dans *Huozhuo Lü Meng*, la scène de hantise admettait d'autres protagonistes qui, présents sur scène, ne voyaient pas le fantôme, celui-ci ne se trouvant finalement que dans le champ de vision du seul public. On peut ajouter à cela la présence sur scène de sbires des enfers, qui concouraient à placer encore davantage le possédé au centre d'un faisceau de regards convergents. « Sanlang saisi vivant » traite tout autrement

le problème de la visibilité du protagoniste invisible¹⁰⁸ : après le prologue qui montre le cheminement solitaire du fantôme vers la maison de son amant, les deux personnages demeureront constamment présents l'un pour l'autre. Au tout début de la scène, s'ils ne s'aperçoivent pas encore, ce n'est que parce que la porte du studio de Sanlang, close, les sépare – tout comme d'ailleurs elle séparerait deux personnages vivants. Une fois en présence l'un de l'autre, s'engage entre l'amante morte et l'amant vif une interaction verbale, gestuelle et visuelle qui ne s'interrompra plus jusqu'à la fin de la scène. Alors que le rapport de haine et de vengeance qui unit les protagonistes d'un *huozhuo* martial autorise voire implique une distance entre eux, l'attrait érotique qui lie les partenaires du *huozhuo* amoureux crée entre eux un lien intime constant, où la distance physique n'a pas sa place. Leur jeu y reste constamment symétrique, et chaque protagoniste construit à part égale la scène de possession. On gardera cette complémentarité à l'esprit même si l'inclination du public, qui privilégia longtemps à la fin de l'empire l'appréciation individuelle des acteurs, notamment ceux qui tenaient les rôles féminins principaux, fait que les témoignages anciens les plus abondants portent sur le jeu de la *dan* : mais la scène eut certainement de longue date son caractère de duo insécable.

VIOLENCE ET RAFFINEMENT DU FANTÔME ÉPERDU D'AMOUR

Les acteurs de théâtre chanté chinois sont répartis, on le sait, en emplois, les *hangdang* 行當, précisément définis par une gestuelle et une couleur vocale. C'est sur le personnage du fantôme que l'on des éléments les plus fournis et les plus anciens. Le rôle de Yan Poxi était tenu, dans la version du *Liushi zhong qu* de la fin des Ming, par une *xiaodan*, puis par une *tie* à l'époque du *Zhui bai qiu*. Ces deux emplois, s'ils indiquent avant tout que le personnage n'est pas la vedette de l'ensemble de la pièce, étaient aussi porteurs d'une certaine connotation morale : ils étaient volontiers réservés à des femmes de basse extraction ou de moralité plus ou moins douteuse¹⁰⁹. Leur choix n'est pourtant guère porteur d'indications de jeu très définies. Celles-ci se précisent néanmoins à l'époque contemporaine : les troupes de *Kunqu* d'aujourd'hui assignent le rôle de Poxi à la « sixième

108. Sur le caractère central de la question « comment représenter sur scène visibilité et invisibilité », voir Judith T. ZEITLIN, 2007, *The Phantom Heroine*, p. 134.

109. “Characters played by tiedan [...] were known to personify characters of more dubious pedigree and moral stature”, Andrea S. GOLDMAN, 2012, *Opera and the City*, p. 207.

dan » (*liudan* 六旦¹¹⁰). Ce rôle correspond au rôle de la femme légère et coquine, comme la *huadan* 花旦 de l'opéra de Pékin. L'attribution du rôle dans le *Kunqu* contemporain comporte encore un indice intéressant : dans tous les extraits du *Shuihu ji* encore joués sous forme de *zhezi xi*, Yan Poxi est jouée par la *liudan*, à une exception près : dans la scène de l'assassinat, le rôle doit être tenu par une *cidan* 刺旦, catégorie qui a l'étrange particularité de rassembler filles assassinées ou assassines¹¹¹ ; mettre dans une même catégorie victimes et meurtrières peut paraître étrange, mais cela s'explique par des raisons de jeu : la victime comme l'assassin sont les protagonistes d'une scène violente qui implique pour un personnage féminin, à la gestuelle initialement plus « civile » (*wen*) que « martiale » (*wu*), d'accomplir soudain des gestes brutaux et des acrobaties, qu'il s'agisse de mimer une attaque ou à l'inverse de montrer qu'on est attaqué ou frappé, ou qu'on esquive un coup. Dans la scène du *Huozhuo*, Yan Poxi doit accomplir des mouvements particuliers de haute technicité. Il s'agit de déplacements glissés, à la fois souples et parfois pleins de raideur subite¹¹², de poursuites, de volte-face soudaines, propres à la gestuelle de la femme fantôme. Ils exigent de l'acteur ou de l'actrice un niveau assez élevé de talents acrobatiques, qui pourraient justifier l'emploi de la *cidan* ou d'un rôle aux talents martiaux plus affirmés. Que le personnage de Poxi dans *Huozhuo* soit joué par la *liudan*, c'est à dire exactement par le même type d'emploi que lors des scènes de séduction qu'elle a joué lorsqu'elle était vivante, montre bien que *huozhuo*, du moins dans les représentations *Kunqu* moderne, est plus une scène de séduction que d'agression¹¹³. L'opéra de Pékin, qui représente un *huozhuo*, on l'a vu, plus vindicatif de la part de Yan Poxi, fait parfois tenir ce rôle par une femme guerrière : récemment encore, c'est une spécialiste de l'emploi d'héroïne « de cheval et d'épée » (*daomadan* 刀馬旦), Fang Xiaoya 方小亚, qui a incarné la concubine de Song Jiang dans une représentation de la troupe d'opéra de Pékin de Shanghai¹¹⁴. Dans d'autres cas à l'inverse, ce sont des *huadan* 花旦, équivalents *jingju* de la *liudan* du *Kunqu*, à qui l'on confie ce rôle. Certaines de ces dernières ont, depuis quelques

110. Article « Liu dan », in HONG Weizhu [洪惟助] (ed.), 2002, *Kunqu cidian* 崑曲辭典.

111. HONG Weizhu, 2002, *Kunqu cidian*, articles « Liu dan » et « Si dan ».

112. À ce sujet, voir Judith T. ZEITLIN, 2007, *The Phantom Heroine* ; Claire DEVILLE, 2009, *le Pavillon aux fleurs de prunus*, p. 33.

113. Zhu Chuanming 朱传茗, qui tenait le rôle dans l'éphémère reprise en *Kunqu* de *Huozhuo* en 1957, était une « cinquième dan » (*wu dan*), c'est-à-dire un rôle de jeune fille de bonne famille, comme Du Liniang ou Cui Yingying. Ceci va dans le même sens d'une représentation mettant l'accent sur un jeu plus « lettré » qu'acrobatique. Voir WANG Chuansong, 1987, *Chou zhong mei : Wang Chuansong tanyilu* 丑中美 : 王傳淞談藝錄, p. 15-18.

114. QIAO Zongyu [乔宗玉], 2012, « Xiao pai Wulongyuan : liangdian zai Huozhuo 筱派乌龙院 : 亮点在“活捉” ».

années, renoué avec la technique de la *caiqiao* 踩跷, l'emploi des petites socques de bois permettant de reproduire la démarche des pieds bandés¹¹⁵. Ainsi dans une production de 2012, les comédiennes Suo Mingfang 索明芳, l'actrice de la tradition du grand *dan* Xiao Cuihua 筱翠花 (1960-1967), et Wang Mengting 王夢婷 jouaient de cette façon le rôle en alternance¹¹⁶. Une autre tradition du *jingju* tentait de faire la synthèse de ces deux orientations de jeu en attribuant le rôle à la *huashan* 花衫, dont le registre mêle justement celui des rôles de femme légère (*huadan*), de femme tragique (*qingyi* 青衣) et de *dan* martiale (*daomadan*)¹¹⁷.

Pour mieux saisir le type de jeu qui pouvait être employé pour jouer *huozhuo*, il peut être pertinent de s'intéresser, au-delà des emplois des comédiens et comédiennes, aux personnages que ces derniers incarnaient le plus souvent. La mention la plus ancienne à ce sujet figure à ma connaissance dans le roman de Chen Sen, « le Précieux Miroir de l'appréciation des fleurs » – *Pinhua baojian* 品花寶鑑 –, qui se passe dans le milieu des acteurs et des amateurs d'opéra dans le Pékin du XIX^e siècle. Ce roman fut achevé vers 1835 et publié pour la première fois en 1849¹¹⁸. Feng Zipei, un jeune amateur qui, lorsqu'il joue, se spécialise dans les rôles féminins, est sur le point de donner la répartition à un ami, Wei Pincai, qui lui tiendra le rôle masculin, et ils s'interrogent mutuellement sur leur répertoire de prédilection.

Wei Pincai dit : « Quelles scènes connais-tu ? ». Feng Zipei répondit : « Je connais “La première séduction” [前誘], “La seconde séduction” [後誘], “Le contre-mensonge” [反誑], “Le rideau soulevé” [挑簾] et “La commande des habits” [裁衣] »¹¹⁹.

En d'autres termes, Zipei s'est spécialisé dans les rôles de « mauvaises femmes » inspirées du cycle du roman *Au bord de l'eau* : les deux premières scènes proviennent, comme *Huozhuo*, du *Shuihu ji* et mettent en scène les tentatives de séduction de Yan Poxi par Zhang Sanlang. La troisième scène a pour héroïne Pan Qiaoyun, l'épouse adultère de Shi Xiu ; les deux dernières retracent la séduction de Pan Jinlian, belle-

115. Éléonore MARTIN, 2012, « La et l'esthétique des “跷 qiao” ou chaussures imitant les pieds bandés sur la scène contemporaine 当代舞台上跷的美学含义 ».

116. QIAO Zongyu, 2012 « Xiao pai *Wulongyuan* : liangdian zai *Huozhuo* 筱派乌龙院 : 亮点在“活捉” ».

117. Claire DEVILLE, 2009, *le Pavillon aux fleurs de prunus*.

118. WEI Fengjuan [韦凤娟], 2004, « *Pinhua baojian* ».

119. CHEN Sen [陳森], 1994, *Pinhua baojian*, chap. 30, vol. 1, p. 400. On en trouvera aussi le texte en ligne : <http://open-lit.com/listbook.php?cid=30&gbid=391&start=0> [consulté le 17 février 2016].

sœur de Wu Song, par le débauché sans scrupules Ximen Qing¹²⁰. À plus d'un siècle d'écart, Liang Guyin 梁谷音 (née en 1942), actrice vedette de la troupe de *Kunqu* de Shanghai, et qui ressuscita le fantôme de Poxi dans *Huozhuo* après la Révolution culturelle, se spécialise de la même manière. Elle se souvient que, depuis l'âge de 16 ans où elle débuta en jouant la scène où Pan Jinlian essaye de séduire son beau-frère, avoir constamment interprété « ces “mauvaises femmes” qui sont l'objet des huées de tous depuis toutes ces années : Yan Xijiao, Pan Jinlian, Madame Tian, Madame Cui¹²¹... comme s'il y avait une affinité indissoluble entre ces “mauvaises femmes” et moi¹²² ».

Les acteurs ou actrices spécialisés dans le rôle de Poxi pouvaient être aussi des spécialistes des « femmes en blanc », personnages de fantômes, d'esprits, ou de veuves : ainsi dans la liste d'acteurs intitulée « les Splendeurs assemblées de la terrasse des chrysanthèmes » (*Jutai jixiu lu* 菊台集秀录), œuvre anonyme datant de 1886 et qui nous donne les noms et le répertoire de plus de 80 comédiens. Cinq *dan* ont à leur répertoire, soit la seule scène de *huozhuo*, soit *Wulongyuan* dans son intégralité¹²³ ; parmi eux, Zhu Lianfen 朱連芬 (1837-1885, originaire de Suzhou) semble avoir affectionné les rôles de femmes écartées du monde et de ses plaisirs par la mort ou un sort contraire (veuvage, état religieux, appartenance au règne animal), et recherchant le bonheur de vivre en n'ayant cure de ces puissants obstacles : la jeune veuve à la recherche de consolations tangibles dans « le Cercueil ouvert à grands coups » (*Da piguan* 大劈棺) ; la nonne en proie au désir du monde de

120. Sur ces personnages, qui sont parfois réunis au *Jingju* dans la catégorie de la *poladan* 泼辣旦 (rôle de femme « débordante », malicieuse et mégère, à la langue bien pendue), on consultera avec profit le très intéressant chapitre qu'Andrea S. GOLDMAN consacre à ce qu'elle appelle les « *sister-in-law scenes* », dont le prototype est fourni par les trois « mauvaises femmes » du *Shuihu zhuan* et ensuite étendu à des personnages similaires (2012, *Opera and the City*, “Sex versus violence in ‘I, Sister-in-law’ operas”, p. 175-232). Mais Goldman commet une erreur en citant le passage du *Pinhua baojian* : elle attribue la réplique citée ci-dessus à Wei Pincai et en liant sa spécialisation dans les pièces mettant en scène de mauvaises femmes au fait qu'il incarne lui-même dans le roman un « *scoundrel scholar* » (GOLDMAN, p. 211). Mais c'est ici Feng Zipei, un personnage beaucoup plus positif du roman, qui suggère cette partie du répertoire. Pincai, qui jouera finalement le rôle de Sanlang dans *Huozhuo*, dit au contraire ne pas connaître ces pièces : « Ça ne va pas, je ne sais bien chanter rien de tout ça, répondit Pincai. »

121. Madame Tian est, dans « le cercueil brisé à grands coups », la femme infidèle du philosophe Zhuangzi ; madame Cui, épouse du lettré misérable Zhu Maichen, humilie puis quitte son mari, pour se remarier au riche mais brutal boucher du village.

122. LIANG Guyin [梁谷音], 1987, « Wo yan Jiecha Huozhuo 我演借茶活捉 », p. 52. Les pièces où apparaissaient ces « mauvaises *dan* » (spécialement les « débordantes », *pola dan*, et les « meurtrières ou assassines », *cisha dan*) furent bien souvent l'objet de la censure de la Chine maoïste. Voir LIU Siyuan, 2009, “Theatre reform as censorship”, p. 400.

123. Le plus renommé d'entre eux fut Chen Delin (1862-1930). ZHANG Cixi [张次溪] (ed.), 1988, *Qingdai Yandu liyuan shiliao* 清代燕都梨园史料, p. 631 ; MA Shaobo et al., 1999, *Zhongguo jingju shi* 中国京剧史, p. 490-493.

« Regrets du monde profane » (*Sifan* 思凡) ; le monstre amoureux de l'histoire de Serpent blanc ; Du liniang, l'héroïne morte puis finalement ressuscitée par amour du *Pavillon aux pivoines*. On ne s'étonnera pas que la veuve de *Da piguan* soit vêtue de l'habit blanc du deuil : presque toute les revenantes que connaît l'opéra chinois apparaissent vêtues de la sorte, portant en quelque sorte le deuil d'elles-mêmes¹²⁴. Le nombre même des pièces à avoir fait usage de cette convention scénique suffit à montrer à quel point les gens de théâtre furent sensibles à la beauté éclatante de la « couleur » du deuil. Pourtant, il est troublant de le noter, les fantômes hommes, tout au moins dans la pratique actuelle, ne sont pas en général vêtus de la même façon : leur appartenance au monde des ombres est plutôt indiqué par un signe plus extérieur : une coiffure spéciale, une guirlande de monnaies des morts faite de papier ou un simple crêpe noir ou blanc attaché au chapeau. L'homme n'est que légèrement modifié par la mort ; la morte, en blanc des pieds à la tête, est comme entièrement drapée dans son trépas. L'explication de cette différence qui s'inscrit dans l'habit est sans doute à rechercher dans l'antique jeu chinois des correspondances, qui veut que la gent masculine se rattache au *yang*, et par là-même au soleil, au jour, à la vie, et que les femmes aient à l'inverse une naturelle accointance avec la sphère *yin*, le monde lunaire et nocturne de la mort.

L'habit de la morte n'est d'ailleurs pas en tous points semblable à celui de la veuve : il se doit d'être plus ample et de permettre de grands mouvements du tissu blanc ; l'habit blanc de la revenante sera donc complété, soit de longues « manches aquatiques » semblables à celles que portent, du côté des vivantes, les rôles de *qingyi* 青衣 (femmes sérieuses, au destin souvent tragique ; rôles qui privilégient le chant), soit, très souvent, d'une longue cape blanche dont les revers sont attachés aux manches de l'actrice. Là encore, une des différences avec les fantômes de sexe mâle sont ces possibilités de mouvements offertes par l'habit de scène : quand, comme dans la pièce « l'Affaire du pot noir », le fantôme d'un marchand assassiné paraît en scène, il se tient immobile, lugubre et erratique. L'entrée d'une revenante est un tourbillon de blancheur. Elle est bien souvent aussi une danse de séduction. Dans *Huozhuo Sanlang*, le fantôme fait un grand usage de ses « manches aquatiques » qui servent tour à tour à fouetter, projeter ou ligoter le partenaire.

Les premiers témoignages sur le jeu du fantôme de *Huozhuo Sanlang* mettent en effet en avant la façon dont les acteurs parvenaient à recréer l'atmosphère surnaturelle entourant l'entrée du fantôme, bref tout ce qui procède du jeu de « l'héroïne fantomatique » du théâtre¹²⁵. Car la scène,

124. Voir Judith T. ZEITLIN, 2007, *The Phantom Heroine*, p. 165.

125. On lira avec profit à ce sujet tout le chapitre 4, "Ghosts and theatricality", de la remarquable étude de Judith T. ZEITLIN, 2007, *The Phantom Heroine*.

et c'est manifeste dès ses versions les plus anciennes, s'est toujours ouverte par l'entrée solitaire du fantôme, occasion manifeste pour l'acteur ou l'actrice qui l'incarne de parcourir le vide de la scène en plantant le décor spectral à l'aide du caractère « pas du fantôme » (*guibu* 鬼步¹²⁶). Ainsi, dans le *Pinhua baojian*, lorsque Wei Pincai et Feng Zipei décident enfin de jouer « Saisi vivant » :

Wei Pincai, très à son aise en la matière, n'éprouvait pas le moindre trac, mais Feng Zipei voulut quant à lui qu'ils répètent en coulisses avant de se sentir prêt. On entendit plusieurs coups frappés par le gong à main, et Feng Zipei parut, poignant dans son désespoir spectral, sa plainte résonnant comme des larmes ; il créait à la perfection les nuées légères s'attachant à ses pas, les pâles brumes caressant ses manches ! Sa voix ténue flottait alentour, et les chandelles en perdaient leur clarté. Tous se sentaient saisis d'effroi, comme s'ils ne le reconnaissaient plus. Le jeune monsieur Hua avait quitté sa place pour s'avancer vers la scène, et tous les autres s'étaient levés, se tenant immobiles, interdits. « Comme c'est étrange ! » s'exclama Hua : « Celle-là qui avait l'air d'une brave fille est aujourd'hui prête à renverser nos héros¹²⁷ ! »

聘才是精於此事，毫不怯場，不知馮子佩怎樣，先在後臺操演了關目，馮子佩倒也對路。但聽得手鑼響了幾下，馮子佩出來，幽怨可憐，暗鳴如泣，頗有輕雲隨足，淡煙抹袖之致。織音搖曳，燈火為之不明。眾人甚覺駭異，如不認識一般。華公子已離席，走到臺前，眾客亦皆站起靜看。華公子道：「奇怪！居然像個好婦人，今日倒要壓倒群英了。」¹²⁸

Un peu plus tard dans le même siècle, un critique louera l'interprétation des comédiens Zhu Lianfen (Poxi) et Yang Mingyu 杨鸣玉 (Sanlang ; 1815-?) en disant que « toute la scène semblait emplie de sinistres souffles spectraux » (*mantai yinsen guiqi* 满台阴森鬼气¹²⁹).

126. Sur le « pas du fantôme » et la manière dont il tente de donner l'impression que le fantôme flotte au dessus de la scène, emporté par le vent, voir Judith T. ZEITLIN, 2007, *The Phantom Heroine*, p. 150-158, et YANG QiuHong [杨秋红], 2009, *Zhongguo gudai guixi yanjiu* 中国古代鬼戏研究, p. 126-128.

127. Cette remarque est sans doute à lier au personnage de Yan Poxi qu'incarne ici Zipei : elle est une des « mauvaises femmes » par qui le malheur arrive aux héros d'*Au bord de l'eau*, une spécialité de Feng comme on l'a vu plus haut.

128. CHEN Sen [陳森], 1994, *Pinhua baojian*, chap. 30, vol. 1, p. 401.

129. CHEN Yanheng [陈彦衡], *Jiu ju cong tan* 旧剧丛谈 (Propos sur le théâtre de jadis), cité dans MA Shaobo et al., 1999, *Zhongguo jingju shi*, vol. 1, p. 543.

Depuis le milieu du xx^e siècle, les acteurs et actrices interprétant Poxi semblent avoir au contraire tenté d'atténuer par leur jeu la présence de ces souffles spectraux, en conciliant dans leur jeu deux dimensions apparemment contradictoires : l'aspect effrayant du fantôme et son aspect séduisant, en hésitant entre le jeu acrobatique de la « femme spectre » (*hundan*), employant les techniques martiales de la *daomadan* ou de la *huashan*, et de l'autre côté les minauderies séduisantes de la *huadan* ou les élans passionnés de la *qingyi*. Dès 1962, l'acteur spécialiste des rôles de *dan* Xiao Cuihua 筱翠花 (aussi écrit 小翠花), dans son traité sur l'art du jeu de la *dan*, distinguait dans l'interprétation de *huozhuo* une tradition sudiste qu'il critiquait, et où dominaient les éléments funèbres ou effrayants, et la tradition septentrionale qu'il défendait, et où Poxi devait être jouée comme si elle était vivante¹³⁰. Mais peut-être cherchait-il, dans cet ouvrage publié en 1962, à se dédouaner quelque peu : Xiao avait été critiqué en 1957 précisément pour avoir joué la scène en privilégiant « la terreur et le lugubre » (*kongbu he yinsen* 恐怖和陰森) au détriment de l'art¹³¹... Liang Guyin revendiquait en 1987 une même volonté de dépouiller son jeu des éléments les plus grand-guignolesques, expliquant avoir sciemment renoncé à se farder le visage de blanc tout en soulignant la bouche de noir pour, comme l'aurait voulu la tradition, renforcer l'aspect spectral. Le résultat en était, proclamait-elle, que, lors de l'entrée du fantôme, « si les lumières sont pâles et l'atmosphère spectrale, cela n'a rien d'effrayant. Le voile noir qui recouvre sa face laisse apercevoir confusément un visage d'une grande beauté, que le public désire contempler sans encore pouvoir le faire¹³² », et qui finit par lui apparaître complètement au moment où Poxi convainc

130. XIAO Cuihua [小翠花], 1962, *Jingju huadan biaoyan yishu* 京剧花旦表演艺术, p. 84, cité par Claire DEVILLE, 2009, *le Pavillon aux fleurs de prunus*, p. 52.

131. Critiques formulées notamment par QU Liuyi [曲六乙], 1957, « Mantan guixi 漫談鬼戲 », p. 7. Si QU Liuyi approuvait l'entrée en scène de Xiao Cuihua, son pas fantomatique et le talent avec lequel il exprimait la raideur cadavérique du spectre, il se montrait choqué par la scène finale où le fantôme étrangeait le clown à l'aide de son écharpe. Sur les restrictions et interdictions de jeu dont fut victime Xiao Cuihua, voir LIU Siyuan, 2009, « Theatre reform as censorship », p. 400-401.

132. LIANG Guyin [梁谷音], 1987, « Wo yan Jiecha Huozhuo 我演借茶活捉 », p. 53. L'actrice d'opéra de Chaozhou Zhao Ruqin déclare avoir effectué une modification tout à fait analogue pour le personnage du fantôme de Du Shiniang dans la pièce « Sun Fu saisi vivant » lorsque les représentations de cette pièce reprirent en 1986 : elle ne ceignit plus sa tête d'un bandeau blanc, ni n'accrocha de guirlandes de monnaie de papier à ses tempes, et s'abstint d'ajouter à son maquillage des traits obliques ou des taches blanches, comme le voulait la tradition. Elle s'inspira pour son personnage du maquillage de la *qingyi* 青衣, et ce pour « embellir la figure spectrale de Du Shiniang » (美化了杜十娘这个“鬼魂”形象). ZHAO Ruqin [赵茹琴], 1996, « Nongzhuang danmo yu xiangyi : chaoju huazhuang gongzuo jishu 浓妆淡抹欲相宜—潮剧化装工作记述 ». Texte accessible à l'adresse :

<http://www.chaoju.com/mingjiaxinxiu/zhaoruqin/02.htm>[consulté le 8 décembre 2014].

Sanlang de la regarder. Dans toutes les versions scéniques que j'ai pu voir, l'actrice se dépouille alors de sa veste noire, pour passer une veste d'un rouge éclatant, symbole des couleurs retrouvées de la vie¹³³. Ces dernières années, les actrices incarnant Poxi ont encore renforcé la féminité stylisée du personnage en réintroduisant dans son jeu la technique imitant les pieds bandés des *qiao*. En 2012, des représentations d'« opéra de Pékin de poche » (*xiao juchang jingju* 小劇場京劇) de l'histoire de Yan Poxi qui faisaient appel à cette technique furent montées. Dans ces pièces à trois ou quatre personnages, jouées sciemment dans de petites salles pour créer plus de proximité avec le public, la dimension séduisante et raffinée du personnage sortait encore renforcée de l'usage de ce symbole de séduction longtemps banni des scènes de théâtre¹³⁴.

Pourtant, toutes les actrices ayant incarné Poxi ces dernières années n'ont pas cherché à minimiser la dimension effrayante du personnage. En 2005, la jeune *dan* taiwanaise Huang Yulin 黃宇琳 a campé sur les scènes pékinoises une Yan Poxi peut-être héritière de la tradition sudiste jadis critiquée par Xiao Cuihua, et de la Poxi des pièces jouées au palais impérial au XIX^e siècle : son entrée en scène, portant un masque fixe aux traits livides dont elle se dépouillait juste avant d'arriver chez son amant, renouait avec la volonté de répandre en commençant une atmosphère de terreur. Surtout, Chen Yulin, glissant elle aussi avec virtuosité sur des *qiao*, n'en a pas moins un jeu martial, tout en bonds et poursuites menaçantes, où la séduction s'efface bientôt devant la sévérité : après que Poxi a chanté sa dernière phrase, « *Cette nuit mon âme a volé vers toi pour demander ta vie, Sanlang, ah ! / Viens cheminer avec moi sur la route des ombres, / Y fouler de nouveau les nuées du mont des Chamanes !* », elle et son partenaire Chen Qinghe 陈清河 ne consacrent pas moins de sept minutes, soit près d'un cinquième de toute la scène, à la longue capture de l'âme de Sanlang, devenu marionnette entre les mains du fantôme¹³⁵.

133. La présence de vêtements rouges dans le costume d'autres fantômes amoureux n'était toutefois pas inconnu d'autres pièces du « théâtre des fantômes ». Sur l'ambiguïté du rouge lorsqu'il est porté par une revenante, voir Judith T. ZEITLIN, 2007, *The Phantom Heroine*, p. 147-148. Dans *Huozhuo* toutefois, le rouge est ajouté au costume du fantôme en cours de scène, pour le parer des couleurs de la beauté et de la vie.

134. Certains critiques trouvent que ces mises en scène vont trop loin en dépouillant à l'excès Yan Poxi de sa vulgarité et de sa simplicité, en voulant la jouer comme une jeune fille de bonne famille semblable à l'héroïne du *Pavillon aux pivoines* : voir ZHENG Rongjian [郑荣健], 2013, « *Zhuanjia yantao xiao juchang jingju Xi.Jiao, renwei gaibian bie rang Yan Xijiao koutu Du Liniang taice* 专家研讨小剧场京剧《惜·娇》, 认为改编别让阎惜娇口吐杜丽娘台词 ».

135. Scène visible à cette adresse : http://v.youku.com/v_show/id_XOTUwNjk4NzY=.html [consulté le 22 juillet 2015].



Figure 2 : Les acteurs de la troupe d'opéra de Pékin de Shanghai, Xiong Mingxia 熊明霞 (Yan Xijiao) et Yan Qinggu 严庆谷 (Zhang Sanlang) jouant *Huozhuo* en 2014 (Photo de Lu Wen 卢雯)

UN AMANT TERRIFIÉ, RAVI ET OCCIS

Si le rôle de Poxi peut être tenu selon les cas par des spécialistes des emplois d'amoureuse ou de séductrice ou par des actrices expertes en rôles plus martiaux, l'emploi de celui qui joue Sanlang est plus précisément prescrit : il se rattache assez nettement à la galaxie des personnages risibles de l'opéra chinois. Ce type de personnage est appelé dans la plupart des genres de théâtre chanté modernes le *chou* 丑, littéralement « l'affreux ». De fait, le rôle du *chou* correspond aux pitres et aux amuseurs, mais rassemble aussi tous les personnages qui ne sont risibles que parce que vils. C'est précisément ce dernier trait qui caractérise le Sanlang du *Shuibu ji* ou de *Huozhuo*. Joué par un *jing* 淨 dans les versions textuelles les plus anciennes, il devient un *fuchou* 副丑 (ou en abrégé un *fu* 副 ou *fu* 付) dans les *Kunqu* des deux derniers siècles. Ce type de rôle propre au *Kunqu*, également appelé *leng ermian* 冷二面, se situe entre le personnage du « méchant » au blanc visage, comme Cao Cao dans les pièces des Trois Royaumes, et celui du clown comique. Un célèbre *fu* du *Kunqu* tel que Wang Chuansong (1906-1987) expliquait, que, selon lui, on doit distinguer le *fu* du clown comique en ce que le premier est fier

de lui-même et se trouve digne et estimable, et n'est risible que par les contradictions de son comportement, alors que le second est soit un franc coquin, soit un personnage délibérément drôle¹³⁶. Zhang Sanlang, un de ses rôles préférés, répondait selon lui parfaitement au statut quelque peu ambigu du *fu* : il se distingue du « méchant » (*huaidan*) ordinaire parce qu'il a un réel talent lettré qui lui permet d'exprimer élégamment sa concupiscence à l'égard des femmes. C'est la scène de *Huozhuo* qui « révèle son vrai visage » derrière sa façade d'amant passionné. Mais il est important de l'avoir paré auparavant d'une certaine beauté pour mieux révéler comment il est en fait sans scrupules et prêt à tout pour arriver à ses fins¹³⁷. L'opéra de Pékin, où Sanlang est le plus souvent un *chou*, se passe de ces nuances¹³⁸.

Une conséquence du choix du rôle de clown pour incarner le personnage de Sanlang est donc de le dévaluer moralement dès qu'il paraît sur scène : même dans les versions de *Huozhuo Sanlang* les plus dénuées de dimension vengeresse, ce simple choix d'emploi dramatique pare la scène d'une certaine dimension punitive : être vil par nature, tout ce qui lui arrive peut ressortir, dans la logique de la rétribution des actes, d'une forme ou d'une autre de châtement, y compris dans les versions où Sanlang semble consentir à son sort¹³⁹. Par ailleurs, même si le *fu* est un personnage à qui l'on accorde une psychologie un peu plus complexe qu'à celui du *chou*, sur le plan du jeu, les deux types de rôle emploient un même registre. Ce registre est celui d'une part de l'excès – mimiques grotesques, distorsions du corps, acrobaties verbales – et d'autre part de la proximité avec le public – le clown est le seul personnage à avoir le droit de parler en dialecte, ou d'adresser au public des plaisanteries métathéâtrales échappant au cadre de l'action.

La scène du *Huozhuo* repose en très grande partie sur l'acteur incarnant Sanlang : alors que le fantôme maintient tout au long de la scène l'unicité de son désir et de sa passion, ce sont les métamorphoses du clown qui rythment littéralement la scène. Il change trois fois de registre de jeu : d'abord intrigué et émoustillé par la visite féminine nocturne, il montre une peur abjecte lorsqu'il découvre l'identité de sa visiteuse (utilisant comme bouclier la chaise présente sur la scène, autour

136. WANG Chuansong, 1987, *Chou zhong mei : Wang Chuansong tanyilu* 丑中美 : 王傳淞談藝錄, p. 156-157.

137. WANG Chuansong, 1987, *Chou zhong mei*, p. 168-169.

138. Voir cependant ci-dessous pour des cas où Sanlang n'est pas joué par un clown au *jingju*.

139. Corroliamment, la *tie* ou *xiaodan* – ou *liudan* – qui lui fait face est d'emblée un personnage moins noble et droit que ne le serait une *qingyi*. Andrea S. GOLDMAN écrit justement : "I think it significant that, in all the flirtations scenes in Sister-in-law operas (as opposed to more romantic scenes with more chaste and proper heroines), the *tie dan* plays opposite a comic male role—a *fu* or a *chou*—rather than opposite a male lead, a *sheng*" (2012, *Opera and the City*, p. 209-210).

de laquelle les deux acteurs exécutent maintes figures symétriques), puis le ravissement béat lorsqu'il s'est laissé convaincre de la regarder dans sa splendeur d'autrefois. Enfin, tué par le fantôme, il devient fantôme à son tour, perdant les couleurs de la vie, ne proférant plus que des borborygmes, et se laissant finalement transformer en un pantin que Poxi pend littéralement au bout de son écharpe, le faisant se balancer comme une marionnette.

Les textes anciens ou modernes de la pièce ne donnaient que des indications de jeu succinctes pour ces derniers moments de la scène, presque muets. Mais ils semblent avoir été précisément un lieu de liberté pour les acteurs, et la façon dont le clown en particulier joue cette scène a des conséquences très directes sur la tonalité générale de la scène.

La plus ancienne description conservée du jeu du personnage de Sanlang est probablement celle qui a été faite de l'acteur Yang Mingyu, né en 1815. Comme pour le rôle de Poxi, la description fait l'éloge de sa capacité à incarner l'aspect spectral du personnage : grâce à son excellente maîtrise des techniques du souffle (*qigong* 氣功), il parvenait, disait-on, au cours de son ultime aria, à faire peu à peu disparaître le noir de ses pupilles, qui, en trois coups de percussions de l'orchestre, devenaient d'abord fixes, « comme la lune entourée de nuages », puis n'apparaissaient plus qu'à moitié, avant, au troisième coup de percussion, de devenir entièrement blanches, sans qu'on n'y voie plus le moindre trait noir, et demeuraient ainsi jusqu'à la toute fin de la scène. Se recroquevillant, il utilisait le « pas du nain » pour montrer qu'il n'était plus qu'un jouet dans les mains du spectre, et quittait la scène « le corps plus léger que s'il était en papier¹⁴⁰ ». Un autre témoignage ancien rapporte comment, au tournant du ^{xx}e siècle, le public de la ville de Chengdu fut si enthousiasmé par l'impression de légèreté surnaturelle que parvenait à donner à ce moment de la scène le célèbre *chou* d'opéra du Sichuan Yue Chun 樂春, pourtant alors âgé de 69 ans, qu'un sculpteur fit figurer un portrait de l'acteur en train de jouer le rôle parmi les statues de la salle des Dix Rois des enfers du temple du dieu des Murs et des Fossés (Chenghuang miao 城隍廟) situé près de la porte Nord de la ville¹⁴¹.

En Chine du Nord, il semblerait que ce soit l'acteur de *jingju* Liu Binkun 劉斌昆 (1902-1990) qui ait un peu plus tard emprunté au *Huozhuo* de l'opéra Huaiju 淮劇 un nouvel élément dans le jeu de Sanlang. Dans la dernière partie de la scène, alors que le fantôme

140. MA Shaobo *et al.*, 1999, *Zhongguo jingju shi* 中国京剧史, p. 543.

141. Cette mémorable représentation eut lieu soit en 1897, soit en 1900. Mes sources ne s'accordent en effet pas sur les dates de la vie de Yue Chun : le volume Sichuan de l'« Encyclopédie du théâtre chanté » le fait naître en 1831 et mourir en 1913 : *Zhongguo xiqu zhi Sichuan juan* 中國戲曲志四川卷, p. 564. Pour Li Xianglin, qui rapporte l'anecdote, il vécut entre 1828 et 1915. Voir LI Xianglin [李祥林], 2015, « Ba Shu diqu de chenghuang xinyang yu minsu xiju 巴蜀地區的城隍信仰與民俗戲劇 », p. 269-270.

l'entraîne peu à peu vers la mort, Sanlang modifie l'apparence de son visage, maculant la tache blanche du maquillage du clown, qui orne le milieu de la face, en y projetant discrètement du fard noir¹⁴². À la fin de la scène, lorsque Poxi l'entraîne, son visage strié de tâches grises et noires apparaît déjà, littéralement, décomposé. Lorsque la pièce est ainsi jouée, la teneur spectrale en sort évidemment renforcée. Ceci semble avoir déplu à ceux, qui, dans les milieux du théâtre, cherchaient à estomper cet aspect spectral. Aussi, dans un mouvement parallèle à celui qui tendait à faire de Yan Poxi une revenante amoureuse la moins terrifiante possible, certains acteurs décidèrent d'abandonner le *bianlian* pour Sanlang : ce fut notamment le cas de Wang Chuansong, lors d'une éphémère représentation donnée en 1957 pendant le mouvement des Cent Fleurs¹⁴³ – sans nul doute pour atténuer les critiques qui risquaient de fuser contre la réhabilitation d'un classique des « pièces à fantômes » en ces temps politiquement incertains. Après la reprise des représentations de *Huozhuo Sanlang* au milieu des années 1980, certains acteurs de *Kunqu* continuèrent à éviter le *bianlian* : on peut constater l'absence de cette technique dans les enregistrements vidéo réalisés par la troupe de *Kunqu* du Zhejiang (Poxi : Yang Juan 楊娟 ; Sanlang : Wang Shiyao 王世瑤, sans date) ou la troupe de *Kunqu* de Pékin (Poxi : Hong Xuefei 洪雪飞 ; Sanlang : Han Jiancheng 韩建成, 1987). En 2002, puis de nouveau en 2012, les comédiens d'un « opéra de Pékin de poche » (*xiaochang jingju* 小場京劇) ont poussé encore plus loin le passage de la scène vers un registre réaliste : le Sanlang de leur production n'est plus un clown mais un rôle de jeune premier, un *sheng* 生¹⁴⁴, afin, selon les mots de la metteuse en scène de 2012 « de rendre plus vraisemblable l'amour de Poxi pour lui¹⁴⁵ ». Comme certains critiques n'ont pas manqué de le souligner, ce nouveau style de jeu réaliste, s'il trouve des résonances contemporaines propre à séduire un public rajeuni (Yan Poxi ressemble par certains traits aux nouvelles concubines qu'entretiennent les hommes d'affaires chinois...), risque aussi l'affadissement de la scène et la perte de son esthétique étrange.

142. CHEN Lang, 1957, « *Jiecha he Huozhuo shi zen yang de xi* 借茶和活捉是怎样的戏 », p. 16.

143. CHEN Lang, 1957, « *Jiecha he Huozhuo* », p. 16.

144. MU Xinxin [穆欣欣], 2003, « Se ji shi kong : kan xiao juchang jingju *Yan Xijiao* 色即是空看小剧场京剧阎惜娇 », p. 26.

145. TIAN Chao [田超], 2013, « *Xi'jiao jingju hui dao xiao juchang*, Yan Xijiao gaidong da yi re yi 《惜·娇》京剧回到小剧场：阎惜娇改动大引热议 ». En ligne : <http://yule.sohu.com/20131118/n390303078.shtml> [consulté le 19 février 2016]. Le comédien taiwanais Wu Hsing-Kuo (Wu Xingguo) abolissait à sa façon la distance entre le *chou* et le *sheng* en tenant lui-même les deux rôles de Song Jiang et de Zhang Sanlang dans sa version de *la Maison du dragon noir* en 2002.



Figure 3 : Liu Yilong et Liang Guyin jouant *Huozhuo Sanlang*

Un remarquable contre-exemple à ce relatif affadissement reste la magnifique production de Liang Guyin et de Liu Yilong 劉異龍 (né en 1940), qui furent les premiers, en 1985, à reprendre la version *Kunqu* de la scène après une longue éclipse¹⁴⁶. Tandis que Liang Guyin, nous l'avons vu, tirait le personnage de Poxi nettement du côté de la séduction et de l'élan amoureux, la dépouillant de ses traits macabres, Liu Yilong, qui avait pourtant appris le rôle auprès de Wang Chuansong¹⁴⁷, utilisait au contraire toutes les ressources du clown, y compris le *bianlian*, peignant dans ses derniers moments un Sanlang aussi difforme que grotesque. En quelque sorte, dans cette version, on assistait à un déplacement de la « spectralité » de la *dan* vers le clown, et la romantisation de l'héroïne échappait à tout affadissement grâce au jeu exubérant et grotesque de sa proie. Si Liu Yilong restituait par son jeu la dimension fantomatique de

146. Il existe de cette mise en scène un dvd, « Huo zhuo Sanlang », Shanghai Kunqu tuan, Liang Guyin, Liu Yilong, DVD, Shanghai shengxiang chubanshe, s.d. (*Zhongguo Kunqu yinxiang ku* 中国昆曲音像库). On peut le trouver également en ligne à plusieurs adresses dont https://www.youtube.com/watch?v=sqcrXxn_Zek [consulté le 30 septembre 2015].

147. Voir DAI Ping [戴平], 2008, « Qing chou Liu Yilong 清丑刘异龙 » <http://pinglun.east-day.com/p/20080127/u1a3375861.html> [consulté le 20 novembre 2014].

la pièce, peut-être affadissait-il corollairement sa dimension érotique, que renforçait le jeu de sa partenaire : un article de 2008 le loue ainsi pour avoir « éliminé un certain nombre d'évocations gestuelles de l'amour physique, purifiant ainsi le plateau [sic !] » (*You shanchu le moxie xeqing biaoyan, jinghua le wutai* 又删除了某些色情表演, 净化了舞台¹⁴⁸). Toutefois, l'étreinte stylisée des deux partenaires, à la fin de la scène, n'a heureusement pas perdu tout son pouvoir suggestif, et la scène telle que la jouent les deux comédiens de la troupe de *Kunqu* de Shanghai n'est fade ni du côté d'Éros ni de celui de Thanatos.

CONCLUSION : SAISI VIVANT ENTRE CENSURE ET FASCINATION

« Sanlang saisi vivant », nous espérons l'avoir montré au lecteur, est une pièce très originale. Elle se distingue assez nettement des autres scènes de capture spectrale par l'absence de dimension vengeresse, tout au moins dans la version initiale de Xu Zichang comme dans la tradition perpétuée par la version *jingju* du *Xikao*. Son appartenance générique à l'un des genres du « théâtre des spectres » *guixi* a pourtant pesé sur son destin. Ainsi, en dépit de son originalité, « Sanlang saisi vivant » pouvait être jadis programmé comme une pièce à fantômes comme une autre, ainsi que nous le rappelle le critique Laoyuan¹⁴⁹. Le fait que des acteurs en train de jouer *Huozhuo Sanlang* ait pu être statufiés, au début du XX^e siècle, dans l'enceinte même de la salle des enfers d'un temple

148. Voir DAI Ping [戴平], 2008, « Qing chou Liu Yilong 清丑刘异龙 ». L'article ne détaille malheureusement pas ces obscénités. On dit que Sanlang pouvait, en tirant sur le pan de son habit, suggérer qu'il cherchait à cacher ainsi une érection par trop visible. Sur la censure portant en Chine populaire spécifiquement sur des éléments « obscènes » ou « féodaux » de la *gestuelle*, notamment celle des *chou*, voir LIU Siyuan, 2009, « Theatre reform as censorship », p. 399-402.

149. Celui-ci se souvient ainsi des « pièces de saison » (*shijie xi* 時節戲) vues dans sa jeunesse : on représentait « Sanlang saisi vivant » à l'occasion de la fête du 15 du 7^e mois, connue sous le nom populaire de fête des fantômes, et moment où étaient invoquées et conjurées les âmes errantes. Les autres pièces dont Laoyuan se souvient comme ayant été alors représentées sont profondément différentes de *Huozhuo Sanlang*. On trouve en effet dans sa liste l'histoire du moine Mulian sauvant l'âme de sa mère des enfers, pièce profondément religieuse que l'on pourrait définir comme le socle même du théâtre chinois des fantômes. Sa représentation fut de très longue date inséparable de la fête du 7^e mois. La seconde pièce de la liste était « l'Enquête au mont des Ténébres » (*Tan yinshan* 探陰山), une scène montrant l'inflexible juge Baogong descendre dans le monde des morts pour y punir un membre corrompu de l'administration infernale. Enfin, « le Monastère du Prunier auspiceux » (*Xiangmei si* 香梅寺), dont le thème est plutôt l'inéluctabilité du destin : un moine ayant appris d'un émissaire infernal qu'il était promis à mourir dans une guerre civile sur le point de se déclencher croit avoir réussi à échapper à son destin, mais, par une étrange ironie du sort, périt au moment même où il se croyait sauvé. Laoyuan, [老淵], 1993, « Manhua shijie xi 漫話時節戲 », *Zhongguo Jingju*, p.57.

sichuanais, comme rapporté plus haut¹⁵⁰, est également significatif : si une scène venue du roman ou du théâtre est choisie pour accompagner des représentations infernales en contexte liturgique, c'est qu'on la juge porteuse d'une dimension de rétribution vengeresse propre à édifier les fidèles... tout en leur rappelant leurs distractions favorites¹⁵¹. La diversité thématique des *guixi* n'a jamais empêché que l'on considère comme un tout les pièces mettant en scène le monde des morts : la seule présence des fantômes donne aux jeux dramatiques qui les font apparaître une tonalité faisant passer au second plan le discours particulier que portent leurs intrigues, et les inscrit dans l'idéologie, universellement répandue dans la Chine impériale, de l'inéluctabilité de la rétribution des actes pour qui atteint les frontières de la vie. C'est peut-être ainsi que l'on peut expliquer le trait intrigant que voici : la liste de pièces proscrites pour immoralité par le sévère moraliste confucéen Yu Zhi 余治 (1809-1874), si elle inclut, parmi les scènes tirées du *Shuihu ji*, la « Première » et la « Seconde séduction », ainsi que la scène de la « Demande de thé », ne comprend pas le *huozhuo*¹⁵². Même s'il est aventureux de spéculer sur les intentions de Yu Zhi (il pourrait après tout s'agir d'un simple oubli), on peut imaginer qu'il ait conservé parmi les scènes montrant les amours de Sanlang et de Poxi le seul *Huozhuo*, qui montrait le sort funeste final des amants et la « punition » du débauché : en dépit de son ambiguïté comme scène d'amour, en tant que *huozhuo* la scène se rattache aux histoires de rétributions spectrales. Selon Andrea Goldman, c'est le moralisme prévalant dans la société de la fin de l'empire qui conduisit à redonner aux pièces sur les « mauvaises femmes » du *Shuihu zhuan* la dimension moraliste et misogyne des versions romanesques que les dramaturges de la fin des Ming s'étaient employés à estomper. Dans le cas de « Sanlang saisi vivant », cela se traduit par un renforcement des

150. Voir Li Xianglin [李祥林], 2015, « Ba Shu diqu de chenghuang xinyang yu minsu xiju 巴蜀地區的城隍信仰與民俗戲劇 », p. 269-270.

151. Au Sichuan notamment, les représentations des dix rois des enfers font très largement appel au répertoire romanesque et dramatique pour illustrer l'inéluctable rétribution des mauvaises actions. Voir à ce sujet Vincent DURAND-DASTÈS et Pénélope RIBOUD, 2015, « La collection de peintures liturgiques taoïstes du professeur Li Yuanguo à Chengdu ». En ligne : <http://asies.hypotheses.org/481> [consulté le 17 février 2016].

152. Yu Zhi [余治], 1981, « Yihutang tiaoyue 翼化堂條約 ».

dimensions tout à la fois horribles et comiques de la scène : le spectre effrayant d'une femme perdue venait se saisir d'un être vil¹⁵³.

Cette réorientation spectrale devait être à la source même des déboires qu'allait connaître la pièce à l'époque contemporaine. Aux yeux du pouvoir communiste, « Sanlang saisi vivant » ne fut tout d'abord en effet qu'un inacceptable éloge des valeurs et croyances de l'ancien régime honni. Très vite après la prise du pouvoir, en juillet 1951, la scène fut inscrite, aux côtés de « l'Enquête au mont des Ténèbres » et de « Guandi manifeste sa sainteté », sur la toute première liste des opéras interdits par le nouveau pouvoir, au sein d'un bouquet de pièces condamnées pour féodalité, superstition ou obscénité. Il est vrai que la capture de Sanlang pouvait se prévaloir d'au moins les deux dernières de ces qualités ! La scène n'était plus jugée digne de clore le *jingju* « la Maison du dragon noir ». Le grand acteur des rôles de *sheng* Zhou Xinfang eut grand soin d'en expurger sa version révisée de la pièce, au même titre que d'autres parties jugées ne pas assez correspondre à l'héroïsme des brigands du *Bord de l'eau*¹⁵⁴. Aussi, même le relâchement temporaire de la censure sur les pièces à fantômes qui eut lieu entre 1957 et 1963, et qui permit à certaines d'entre elles de retrouver la scène voire l'écran, ne bénéficia guère à *Huozhuo Sanlang* : le drame ne pouvait se prévaloir, comme le « Pavillon au prunus » (*Hongmei ge*), d'une fantôme rebelle n'hésitant pas à s'en prendre à un puissant ministre « féodal¹⁵⁵ », ni, comme l'histoire de Wang Kui, de montrer le châtement d'un étudiant confucéen sans scrupule et sans

153. Andrea S. GOLDMAN, 2012, *Opera and the City*, p. 217-235. Si cela est vrai d'une certaine tradition du *jingju*, on a vu que d'autres versions de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle comme celles du *Xikao* n'étaient pas en rupture si radicale avec la pièce initiale des Ming dans la manière de traiter l'intrigue et les personnages. Je n'ai toutefois pas abordé ici les pièces pour chanteurs de ballades contant l'histoire de Sanlang : la collection du prince Che et le *Su wenxue congkan* en conservent des exemples appartenant à plusieurs genres – *Zidishu* 子弟書 : « Huozhuo – Zidishu 子弟書 », 2001, (également reproduit dans *Su wenxue congkan*, vol. 390, p. 233 et suiv.) ; *Paizi* 牌子曲 : « Huozhuo Zhang Sanlang – Paizi 牌子曲 », 2001, vol. 56, p. 241-2549 ; *Jingyun dagu* 京韻大鼓 : « Huozhuo Zhang Sanlang », in *Su wenxue congkan*, vol. 345 p. 42-44. Certaines d'entre elles sont encore représentées aujourd'hui (voir par exemple : Yang Fengjie 楊鳳杰 *Jingyun dagu* 京韻大鼓 : « Huozhuo Sanlang », *Jingyun dagu*, Tianjin wenhua yishu yinxiang chubanshe, séance enregistrée en 2000. Ces versions, comme celles qu'avaient analysées Andrea S. GOLDMAN pour l'histoire de la nonne de « Regrets du monde profane » (*Sifan*), sont en effet marquées par un moralisme appuyé (2001, "The nun who wouldn't be").

154. ZENG Bairong, 1989, *Jingju jumu cidian* 京剧剧目辞典, p. 666. Zhou Xinfang supprima également la scène où Song Jiang prenait Poxi comme concubine, voulant, explique Zeng, « mettre mieux en valeur les relations entre Song Jiang et les braves des Monts Liang ».

155. Sur la tentative du dramaturge Meng Chao d'écrire un *guixi* « progressiste » à partir de l'histoire de Li Huiniang dans le Pavillon aux prunus et les cruelles conséquences qui s'ensuivirent pour son auteur, voir Maggie GREENE, 2012, "A ghostly bodhisattva and the price of revenge".

cœur¹⁵⁶. À ma connaissance, la représentation de *Kunqu* que donnèrent Wang Chuansong 王傳淞 (*chou 丑*) et Zhu Chuanming 朱傳茗 (*dan 旦*, 1909-1974) au cours d'une « représentation de démonstration » (*guanmo yanchu 觀摩演出*) de *Kunqu* à Suzhou en 1957, si elle suscita quelques débats dans la presse¹⁵⁷, semble avoir été sans lendemain – et peut-être d'ailleurs ne fut-elle que semi-publique. La version pour l'opéra de Pékin que Xiao Cuihua (1900-1967), jouant le rôle de Poxi, donna également cette année-là fut, quant à elle, clairement interdite au grand public. Critiquée, elle contribua peut-être même à la disgrâce de ce célèbre *dan*¹⁵⁸. L'éclipse de « Sanlang saisit vivant » se prolongea jusqu'en 1985, année où Sanlang et Poxi furent autorisés à quitter les enfers du théâtre chinois pour retrouver les planches en prenant respectivement possession des corps de Liu Yilong et de Liang Guyin. C'est pourtant encore lors d'une séance à audience restreinte (*neibu 内部*) que les deux comédiens présentèrent la pièce une première fois à Pékin en mars 1985, avant que Liang Guyin ne donne une première représentation publique dans la capitale en novembre de la même année¹⁵⁹. À partir de ce moment, l'interdit fut officiellement levé¹⁶⁰ et le monde du *Kunqu* se réappropria rapidement le classique spectral : les troupes de *Kunqu* du Nord comme du Sud du pays donnèrent des représentations et enregistrèrent souvent la pièce. Les milieux du *jingju* et des opéras régionaux ne furent pas en

156. Sur le retour – éphémère, mais marqué par le succès – de l'histoire de Wang Kui à l'époque des Cent Fleurs, voir Judith T. ZEITLIN, 2010, « Operatic ghosts on screen ». Voir aussi l'article de QU Liuyi [曲六乙] (1957, « Mantan guixi 漫談鬼戲 », p. 5), qui oppose avec sévérité l'immoralité de Yan Poxi à la noblesse de Jiao Guiying.

157. CHEN Lang, 1957, « Jiecha he Huozhuo shi zen yang de xi 借茶和活捉是怎样的戏 », p. 15-18.

158. QU Liuyi, 1957, « Mantan guixi 漫談鬼戲 », p. 7. Voir aussi LIU Siyuan, 2009, « Theatre reform as censorship », p. 387-388 et surtout 400-401.

159. LIANG Guyin [梁谷音], 1987, « Wo yan Jiecha Huozhuo 我演借茶活捉 », p. 53. Le partenaire de Liang Guyin lors de la première représentation publique ne fut pas Liu Yilong, empêché de jouer par une opération ophtalmologique, mais Cai Qinglin 蔡青霖. Liang et Liu reprirent toutefois leur duo rapidement, et enregistrèrent une vidéo de leur performance. Liang Guyin estime, sans doute à tort si l'on tient compte des représentations données en 1957 par Wang Chuansong et Zhu Chuanmin d'une part, et de celle de Xiao Cuihua d'autre part, que Liu et elle furent les premiers à avoir rejoué *Huozhuo* après 1949 (LIANG Guyin [梁谷音], 1987, p. 52).

160. C'est une lettre datée du 17 juin 1986 adressée par le ministère de la Culture aux bureaux de la culture de Pékin et Shanghai qui réautorisait les représentations du *Kunqu Huozhuo* « après arrangements et révisions » (*zhengli xiugai 经整理修改后*) : voir la note additionnelle à « Wenhua bu guanyu zhizhi shangyan 'jinxi' de tongzhi 文化部关于制止上演“禁戏”的通知 », 1980. D'après ce texte, les seuls *guixi* interdits dans les années 1950 à être officiellement ré-autorisés sont *Huozhuo*, *Tan Yinsan* et *Wupen ji*. Les autres *guixi* demeurèrent encore interdits, en théorie, jusqu'à ce que la liste noire soit formellement abolie en 2007 seulement. L'interdiction, pour beaucoup d'entre eux, était néanmoins tombée alors en désuétude.

reste, et se réemparèrent rapidement de la pièce, laquelle, à partir du début des années 1990 et jusqu'à aujourd'hui, retrouve pleinement sa place dans le répertoire, accumulant adaptations, prix d'interprétation et tournées étrangères. Après l'avoir jouée tout d'abord comme scène autonome, les troupes d'opéra de Pékin replacèrent d'ailleurs la scène de possession spectrale comme scène finale de nouvelles versions de « la Maison du dragon noir », revenant sur la censure imposée à cette pièce dès les années 1950¹⁶¹.

Huozhuo Sanlang a maintenant pleinement retrouvé droit de cité. Peut-on expliquer sa longévité et la constance de son succès devant des publics successifs et aux valeurs sensiblement différentes ? Comment a-t-il notamment pu détrôner un *Huozhuo* plus canonique que lui-même, « Wang Kui saisi vivant » ? À ses débuts, *Huozhuo Sanlang* a peut-être vu sa vogue assurée précisément parce que, le fantôme n'étant pas animé de pulsions vengeresses, il se prêtait à une atténuation de l'horreur, bien dans l'air du temps du théâtre lettré. La pièce, en se distinguant des *huozhuo* vengeurs, échappait en même temps au monde des pièces religieuses, où la problématique de la rétribution était centrale, pour se placer dans une sphère plus esthétique et conforme au goût lettré. Son héroïne, corps mort ranimé par un amour inextinguible, était au fond plus proche de Du Liniang, la morte passionnée du très influent *Pavillon aux pivoinies* (*Mudan ting* 牡丹亭) que de la pitoyable Jiao Guiying de *Wang Kui saisi vivant*. Qu'importe au fond que Liniang rejoigne son amant parmi les vivants tandis que Poxi emmène le sien au pays des morts, pourvu que, dans les deux cas, la passion soit victorieuse et le dessein amoureux accompli ? Mais, un peu paradoxalement, c'est en récupérant et en intégrant par la suite les dimensions horribles et baroques des *huozhuo* vengeurs que les acteurs assurèrent le succès populaire prolongé d'une pièce initialement écrite dans le langage cryptique d'un lettré de la fin des Ming¹⁶². Et, à la fin du XX^e siècle, on voit la pièce renouer avec la tonalité romantique de ses débuts sans renier les apports comiques ou grand-guignolesques apportés au fil du temps par les comédiens. Ainsi peut-on voir revivre sur scène l'in vraisemblable amour d'une belle

161. Parmi les très nombreuses photos de représentations de cette pièce, signalons celles que l'on trouve sur le blog de la photographe Lu Wen, qui nous a aimablement autorisé à reproduire un de ses clichés pour illustrer cet article : Lu Wen, 2014, *Jinggju* Wulongyuan, *Huozhuo Sanlang* (Sanlang saisi vivant), http://blog.sina.com.cn/s/blog_4892368f0102vko7.html [consulté le 2/7/2016].

162. Judith T. ZEITLIN va même jusqu'à écrire qu'« aucune des scènes d'héroïnes-fantômes comportant une marche spectrale n'est devenue partie intégrante du répertoire d'extraits ultérieur » (« none of the phantom-heroïne scenes featuring a ghost walk became part of the later repertory of extracts » : 2007, *The Phantom Heroïne*, p. 150). *Huozhuo Sanlang* constitue à cet égard une exception.

revenante pour un clown passant de la peur abjecte au désir béat d'une noce pourtant mortelle.

L'imagination dramaturgique d'un auteur du XVII^e siècle alliée à la créativité de générations de comédiens a donc permis de réaliser une synthèse inédite, où une morte amoureuse rappelant l'héroïne du *Pavillon aux pivoines* rencontrait les scélérats hantés par leurs victimes des scènes de possession spectrale. Les amours, doublement mal assorties, de la morte et du vivant et de la jeune première et du clown ont sans doute créé le point de déséquilibre à partir duquel les comédiens ont pu déployer leur art. L'histoire de « Sanlang saisi vivant » est avant tout un magnifique témoignage de la constance de leur talent.

Presses de l'Inalco

