



HAL
open science

L'expression subjective dans les récits oniriques de la littérature de fiction des Qing

Aude Lucas

► **To cite this version:**

Aude Lucas. L'expression subjective dans les récits oniriques de la littérature de fiction des Qing. Littératures. Paris Diderot, 2018. Français. NNT: . tel-02126767

HAL Id: tel-02126767

<https://hal.science/tel-02126767>

Submitted on 12 May 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Thèse de doctorat de l'Université Sorbonne Paris Cité

Préparée à l'Université Paris Diderot

Ecole doctorale 131 – Langue, littérature, image : Civilisation et sciences humaines (domaines francophone, anglophone et d'Asie orientale)

Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (UMR 8155) / Equipe Chine

L'EXPRESSION SUBJECTIVE DANS LES RECITS ONIRIQUES DE LA LITTÉRATURE DE FICTION DES QING

Par Aude LUCAS

Thèse de doctorat de littérature chinoise

Dirigée par Rainier LANSELLE

Présentée et soutenue publiquement à l'Université Paris Diderot le 28 septembre 2018

Président du jury : DURAND-DASTÈS, Vincent, professeur des universités, Institut National des Langues et Civilisations Orientales
Rapporteurs : DURAND-DASTÈS, Vincent, professeur des universités, Institut National des Langues et Civilisations Orientales
SAUSSY, Haun, professeur des universités, Université de Chicago
Examineurs : ALTENBURGER, Roland, professeur des universités, Université de Würzburg
CARROY, Jacqueline, directrice d'études honoraire, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
Directeur de thèse : LANSELLE, Rainier, directeur d'études, École Pratique des Hautes Études



L'EXPRESSION SUBJECTIVE DANS LES RECITS ONIRIQUES DE
LA LITTÉRATURE DE FICTION DES QING

Titre :

L'expression subjective dans les récits oniriques de la littérature de fiction des Qing

Résumé :

La thèse a pour objet d'étude les récits oniriques chinois de fiction des XVII^e-XVIII^e siècles. Le corpus puise dans quatre œuvres : le *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 de Pu Songling 蒲松齡 [1640-1715], le *Zibuyu* 子不語 de Yuan Mei 袁枚 [1716-1797], le *Yuwei caotang biji* 閱微草堂筆記 de Ji Yun 紀昀 [1724-1805] et le *Honglou meng* 紅樓夢 de Cao Xueqin 曹雪芹 [1715 ?/1724 ?-1763 ?/1764 ?] et Gao E 高鶚 [1738 ? - 1815 ?]. L'objet de la thèse est l'analyse des diverses formes d'expression de la subjectivité, dans le contexte de la modernité émergente de la période. La subjectivité se traduit par le langage et le désir, qui forment les deux piliers, linguistique et thématique, de notre étude. L'observation s'appuie tant sur les thèmes des récits que sur leurs aspects textuels et philologiques ; elle s'efforce de dresser des comparaisons pertinentes entre des motifs communs réinvestis et des narrations qui évoluent au cours des siècles.

Nous nous intéressons dans un premier temps aux caractéristiques majeures de l'imaginaire onirique chinois, en abordant notamment les notions d'« âmes » (*hun* 魂 et *po* 魄), de voyage de l'esprit (*shenyou* 神遊), ainsi que l'imaginaire du monde invisible – enfers, irruption de l'autre monde dans les espaces quotidiens... Nous examinons ensuite les récits oniriques d'origines taoïste et bouddhiste dont l'enjeu est la prise de conscience de la vacuité de la vie humaine. La présentation des textes anciens, qui vient expliquer pourquoi des récits similaires peuplent encore la littérature des Qing, complète une analyse de la façon dont cet imaginaire est repris et parfois réinventé ou réécrit aux XVII^e-XVIII^e siècles.

La thèse s'intéresse ensuite aux formes textuelles, en analysant les outils sémantiques, narratifs et langagiers par lesquels se construisent les récits. Il s'agit tout d'abord d'analyser le vocabulaire qui permet de raconter le rêve, mais aussi les techniques narratives en jeu – ainsi celle, régulièrement usitée, qui consiste à révéler la nature onirique des faits après le rêve seulement. Il s'agit par ailleurs, dans un travail de comparaison intralinguale, d'analyser en détails les différences qui existent entre plusieurs versions d'une même histoire, et plus particulièrement entre des versions en langue classique et en langue vernaculaire. L'objectif est de montrer que la langue employée par l'auteur peut en elle-même impliquer un positionnement subjectif particulier, en ce qu'elle a partie liée à l'expression de l'intériorité du personnage rêvant.

Dans un troisième temps, la thèse se concentre sur l'intention dissimulée derrière le récit du rêve. La tradition la plus ancienne implique que le rêve est nécessairement lié à une interprétation donnée *a posteriori*. Mais les auteurs des Qing tendent de plus en plus à subvertir cette ancienne visée, jusqu'à présenter des récits oniriques n'ayant d'autre but que leur originalité ou leur recherche esthétique – en somme, des « rêves pour le rêve ».

La dernière partie de la thèse met les récits du corpus à l'épreuve des théories lacaniennes du désir, l'expression du désir devenant, au cours des XVII^e-XVIII^e siècles une composante désormais essentielle des récits oniriques. Par des éléments faisant écho de façon caractéristique au fonctionnement du désir tel que la psychanalyse le décrira plus tard, certains récits oniriques des Qing apparaissent comme particulièrement pertinents quant à la manière dont les auteurs construisent la subjectivité des personnages. Cette approche théorique permet de mettre en évidence la cohérence qui soutient la production des récits de rêve et leur signification dans l'époque de la première modernité chinoise.

Mots clefs :

Chine - Qing (dynastie) - rêve - oniologie - littérature - fiction - subjectivité - pré-modernité - psychanalyse

Title:

Subjective Expression in Dream Accounts of Qing Fictional Literature

Abstract:

This doctoral thesis studies Chinese fictional dream accounts during the 17th-18th centuries. It discusses four works: *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 by Pu Songling 蒲松齡 [1640-1715], *Zibuyu* 子不語 by Yuan Mei 袁枚 [1716-1797], *Yuwei caotang biji* 閱微草堂筆記 by Ji Yun 紀昀 [1724-1805], *Honglou meng* 紅樓夢 by Cao Xueqin 曹雪芹 [1715?/1724?-1763?/1764?] and Gao E 高鶚 [1738? - 1815?]. The objective is to analyze various forms of subjective expression in the context of the evolution of that period. Subjectivity is expressed by language and desire, which are thus the two main pillars – linguistic and thematic – of this study. This study draws on both thematic, and textual and philological aspects. It also makes comparisons between common reinvented motifs and narratives that evolved over the centuries.

Firstly, this thesis explores the main characteristics of the Chinese dream culture, in particular the notions of “souls” (*hun* 魂 and *po* 魄), spirit travelling (*shenyou* 神遊), as well as the imagination of the invisible world – multiple levels of hell and the irruption of the other world into the daily space. Then, the thesis examines dream accounts of Taoist and Buddhist origins, the subject of which is the realization of the emptiness of human life. Comparisons are drawn with ancient texts so as to explain why specific motifs still appeared in Qing literature, and underline how these motifs were reinvented or rewritten in the 17th-18th centuries.

Textual forms are studied by analyzing semantic, narrative, and linguistic tools with which the accounts are constructed. This thesis analyzes the vocabulary and narrative techniques regularly used to reveal the oneiric nature of the tale only after the dream. It also consists of intralingual comparisons that highlight the differences between several versions of a same story, particularly that between classical Chinese and vernacular versions. This demonstrates that the language chosen by the author may imply a subjective stance reflective of the dreamer’s inner self.

Thirdly, this thesis focuses on the hidden intention behind dream accounts. Ancient Chinese dream accounts imply that the dream is necessarily linked to an interpretation that is given retrospectively. But Qing authors increasingly tended to subvert this traditional objective, and sometimes even produced dream accounts that had no purpose other than their own originality or aesthetic research – in other words, these were “dreams for dream’s sake”.

The last part of this dissertation puts the dream accounts to the test of Lacanian theories of desire, since over the course of the 17th-18th centuries, the expression of desire became an essential component of oneiric accounts. Through elements evocative of characteristic mechanisms of desire as psychoanalysis would describe in the 20th century, some of the Qing oneiric accounts appear to be particularly relevant with respect to how authors constructed subjective fictional characters. This theoretical approach highlights the underlying coherence in the production of dream accounts and its significance in the early modern Chinese era.

Key words:

China - Qing (Dynasty) - dream - oneirology - literature - fiction - subjectivity - pre-modernity - psychoanalysis

Remerciements

Je remercie tout d'abord mon directeur de thèse, Rainier LANSELLE, qui a non seulement été extrêmement présent à chaque étape de l'élaboration de cette thèse, mais m'a de surcroît suivie en tant que directeur de recherche depuis le M1, et m'a instruite de tous les outils qui m'ont permis de devenir chercheuse. Qu'il trouve ici l'expression de ma plus profonde gratitude pour cet apprentissage et toutes les opportunités qu'il a mises à ma portée.

Je remercie vivement l'ECOLE DOCTORALE 131 de Paris Diderot, dont le conseil m'a gratifiée d'un contrat doctoral de trois ans, lequel m'a permis de produire cette thèse dans les meilleures conditions qui soient.

Je remercie également la CHIANG CHING-KUO FOUNDATION, qui m'a conféré une bourse de fin de thèse d'une durée d'un an, et m'a ainsi permis d'achever ma quatrième et dernière année de thèse dans d'excellentes conditions.

Je remercie les membres du CENTRE DE RECHERCHE SUR LES CIVILISATIONS DE L'ASIE ORIENTALE (CRCAO – UMR 8155) pour leur accueil au sein du laboratoire, et notamment pour cette opportunité sans pareille d'avoir pu exercer la fonction de co-représentante des doctorants dans un laboratoire de recherche. C'est grâce à eux que j'ai appris que le métier de doctorant, et *a fortiori* de chercheur, ne se limite pas à la recherche pure, mais englobe également l'organisation administrative des activités scientifiques.

Je remercie les membres de mon jury, Vincent DURAND-DASTÈS, Roland ALTENBURGER, Haun SAUSSY, Jacqueline CARROY et Rainier LANSELLE pour le temps qu'ils prendront à me lire et à me juger, ainsi que pour, le cas échéant, le temps qu'ils auront pris pour venir jusqu'à Paris pour ma soutenance.

Je remercie mes collègues enseignants du département de LANGUE ET CIVILISATIONS DE L'ASIE ORIENTALE (LCAO) de Paris Diderot de m'avoir accueillie dans leur équipe pédagogique durant trois ans et de m'avoir accompagnée dans ces premières expériences d'enseignement.

Je remercie la secrétaire de l'ED 131 de Paris Diderot, Laura MERCIER, pour son assistance dans toutes les démarches administratives qui rythment le doctorat, ainsi que la gestionnaire financière du CRCAO, Marine PÉNICAUD, pour son aide dans les méandres administratifs de la fin de thèse.

Je remercie mon conjoint, Jonathan LESAIN, qui a toujours été mon meilleur soutien, surtout dans les périodes de difficulté et de doute, mais plus encore au quotidien quand je peinais à maintenir mon endurance. Qu'il lise ici une reconnaissance qui ne trouve pas de mots.

Je remercie mes parents, Yves et Maggy LUCAS, qui m'ont donné la chance d'aller jusqu'en doctorat et m'ont permis de faire 12 années d'études supérieures. Que soient également remerciés les membres de ma famille, qui ont toujours eu un mot de soutien à mon égard.

Je remercie enfin tous les amis qui m'ont soutenue durant ces quelques années, amis doctorants pour leurs conseils avisés en matière de recherche et leur éclairage venu d'autres disciplines – Aymeric PANTET, Cyrielle MAINGRAUD – et amis du quotidien pour toutes les fois où par d'ingénieuses activités ils m'ont arrachée à mon ordinateur et rempli la tête d'autres rêves – Lorraine BRICE-AKL et Joris AKL.

AVERTISSEMENT

- La thèse s'appuie principalement sur quatre œuvres dont les références bibliographiques sont les suivantes :

- *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 de Pu Songling 蒲松齡 [1640-1715]
Abrégé « LZ » et suivi du numéro du récit dans
PU Songling 蒲松齡 & ZHANG Youhe 張友鶴 (éd.) (1978). *Liaozhai zhiyi huijiao huizhu huiping ben* 聊齋誌異會校會注會評本 [Notes de l'étrange de Liaozhai, édition rassemblant les différents leçons, notes et commentaires]. (2011) 2^e éd., 4 vol.. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.
Ex : LZ 194 : cent quatre-vingt-quatorzième récit du *Liaozhai zhiyi* dans l'édition susmentionnée.
- *Zibuyu* 子不語 de Yuan Mei 袁枚 [1716-1797]
Abrégé « ZBY » et suivi du numéro du rouleau (卷 *juan*) et du numéro de récit dans le rouleau, dans
YUAN Mei 袁枚 & SHEN Meng 申孟 et GAN Lin 甘林 (éds.) (2012). *Zibuyu* 子不語 [Ce dont le Maître ne parle pas]. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.
Ex : ZBY 18:7 : septième récit du dix-huitième rouleau du *Zibuyu* dans l'édition susmentionnée.
- *Yuewei caotang biji* 閱微草堂筆記 de Ji Yun 紀昀 [1724-1805]
Abrégé « Yw » et suivi du numéro du rouleau (卷 *juan*) et du numéro de récit dans le rouleau, dans
JI Yun 紀昀 & YAN Wenru 嚴文儒 (éd.) (2006). *Yuewei caotang biji* 閱微草堂筆記 [Notes de la chaumière des observations subtiles]. 3 vol.. Taibei : Sanmin shuju.
Pour plus de facilité dans la codification des récits de *Yuewei*, je prendrai comme un tout l'ensemble des cinq livres dans leur ordre chronologique, et numérotai le premier rouleau du *Luanyang xiaoxia lii* comme numéro 1, et le dernier rouleau du *Luanyang xulü* comme numéro 24.
Ex : Yw 12:23 : vingt-troisième récit du douzième rouleau du *Yuewei caotang biji* dans l'édition susmentionnée.
- *Honglou meng* 紅樓夢 de Cao Xueqin 曹雪芹 [1715 ?/1724 ?-1763 ?/1764 ?] et Gao E 高鶚 [1738 ? - 1815 ?]
Abrégé « HLM » et suivi du numéro de chapitre dans lequel se situe l'élément concerné. L'édition utilisée est
CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鶚 (1988). *Honglou meng (sanjia pingben)* 紅樓夢(三家評本) [Le Rêve du Pavillon Rouge (édition rassemblant les commentaires de Huhua zhuren 護花主人 [Wang Xilian 王稀廉], Damou shanmin 大某山民 [Yao Xie 姚燮], Taiping xianren 太平閒人 [Zhang Xinzhi 張新之])] [Edition dite « de l'ère Daoguang », 1850]. 2 vol. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
Ex : HLM 82 : au chapitre quatre-vingt deux du *Honglou meng*, dans l'édition susmentionnée.

- Autres abréviations employées :

- SSJ : *Soushen ji* 搜神記 de Gan Bao 干寶. Le code est suivi du numéro de rouleau (卷 *juan*) et du numéro de récit dans le rouleau. L'édition utilisée est

GAN Bao 干寶 & Hu Zhengjuan 胡正娟 et DING Chenchen 丁晨晨 (2012). *Soushen ji* 搜神記 [A la recherche des esprits]. 2 vol.. Yangzhou : Guangling shushe.

Ex : SSJ 10:5 : cinquième récit du dixième rouleau du *Soushen ji* dans l'édition susmentionnée.

- Une lettre suivie d'un numéro en chiffres romains correspond à l'abréviation employée dans l'*Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire* (travail en 5 volumes initié par André Lévy, à trouver en bibliographie).

SI : *Gujin xiaoshuo* 古今小說 ou *Yushi mingyan* 喻世明言 de Feng Menglong 馮夢龍

SII : *Jingshi tongyan* 警世通言 de Feng Menglong

SIII : *Xingshi hengyan* 醒世恆言 de Feng Menglong

PI : *Chuke pai'an jingqi* 初刻拍案驚奇 de Ling Mengchu 凌濛初

PII : *Erke pai'an jingqi* 二刻拍案驚奇 de Ling Mengchu

- Le chiffre suivant la référence bibliographique à HUCKER, Charles O. (1985). *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Taipei : Southern Materials Center Inc.. correspond au numéro de la rubrique dans ledit dictionnaire.

- Le *li* 里 est une unité de mesure de distance de la Chine ancienne, dont la longueur équivalente en mètres a varié au cours des siècles et des régions. Elle correspond généralement à 576 mètres.

Le *mu* 畝 est une unité de mesure de surface de la Chine ancienne, dont la superficie équivalente en ares et mètres carrés a varié selon les époques et les systèmes. Elle correspond aujourd'hui à environ 666 m².

Le pouce (*cun* 寸) équivaut à 1/10 de pied (*chi* 尺), lui-même de longueur variable selon les époques (environ 23 cm sous les Han, environ 33 cm sous les Ming, les Qing et aujourd'hui encore).

- Sauf mention contraire, les traductions sont de moi.

Introduction

En Chine, comme bien ailleurs, le rêve appartient à ces matières aussi anciennes et vastes qu'elles sont quotidiennes. Il ne semble alors pas étonnant qu'il ait imprégné toute la littérature chinoise, des premiers temps de la chose écrite aux romans contemporains.

Précisons dès à présent que, dans le cadre de cette étude, j'entends par le mot « rêve » tout phénomène cognitif survenant dans une phase de sommeil, et écarte de ce fait la définition de ce mot se référant aux rêveries éveillées que l'on trouve beaucoup en littérature, par exemple, chez les romantiques européens. Cette délimitation lexicographique recouvre donc le *somnium* latin (son équivalent grec, *oneiros*, m'amènera à employer les termes d'« onirisme » et d'« oniologie ») qui s'oppose au *visio*, rêve éveillé¹. Par ailleurs, le mot « rêve » possède une triple définition : il ne désigne pas simplement l'activité cognitive qui advient durant le sommeil, mais également le souvenir abstrait que le rêveur en garde, ainsi que la représentation écrite, orale, picturale ou artistique en général que le rêveur (ou toute autre personne) peut en faire. Pour ce qui relève encore du lexique, je me permettrai dans cette étude, afin d'éviter une répétition harassante du terme « rêve », d'employer indifféremment de « rêve » le mot « songe », puisqu'il puise son étymologie dans *somnium*, et que jusqu'au XVIII^e siècle il fut le plus employé pour désigner le phénomène lié au sommeil qui m'intéresse, tout en étant un terme suffisamment large pour faire référence à « des phénomènes que l'on supposait de natures aussi différentes qu'un simple symptôme corporel et une injonction divine² ». En ce qui concerne le vocabulaire chinois, l'objet de mon étude est décrit par le terme *meng* 夢. Il connaît de nombreux dérivés qui, à l'aide de compléments placés avant lui-même, expriment diverses catégories de rêves : *huanmeng* 幻夢 (« rêve illusoire »), *emeng* 惡夢 (« cauchemar »), *chunmeng* 春夢 (rêve érotique ou suscité par des préoccupations sentimentales)... J'écarterai naturellement les *bairi meng* 白日夢, « rêveries » dont j'ai écrit plus haut qu'elles n'étaient pas l'objet de mon étude, mais qui en tout état de cause apparaissent peu dans la littérature de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles sur laquelle j'ai choisi de travailler, si ce n'est accompagnées de quelques formulations intéressantes telles que *rumeng feimeng* 如夢非夢 (« comme en rêve, mais ce n'en était pas un ») sur lesquelles j'aurai le loisir de revenir.

On ne peut naturellement pas fixer avec précision l'émergence d'un intérêt chinois pour le rêve, mais l'étude des inscriptions oraculaires sur carapaces de tortue ou ossements datant de la fin de la dynastie Shang [XIII^e au XI^e siècles avant J.-C.] révèle l'attention particulière que les rois portaient à

¹ CHEYMOL (1994), p. 16.

² DUMORA-MABILLE (2003), p. 16. Pour une histoire du terme « rêver » succédant à celui de songe, cf. FABRE (1996), p. 69-82.

leurs songes¹. Le rêve fut aussi abondamment mentionné dans des classiques confucéens tels que le *Zhouli* 周禮, *Les Rites de Zhou* [III^e siècle avant J.-C.], qui en offre une catégorisation, ou encore le *Chunqiu Zuozhuan* 春秋左傳 (abrégé en *Zuozhuan*), *Les Printemps et Automnes, dans le commentaire de Sieur Zuo* [V^e siècle avant J.-C.] dont les récits de rêve figurent parmi les plus étudiés de l'oniologie chinoise. Dans les classiques taoïstes tels que le *Zhuangzi* 莊子 [IV^e siècle avant J.-C.] et le *Liezi* 列子 [ca. III^e siècle avant J.-C.], des récits allégoriques font du rêve l'occasion de mettre en perspective le rapport de l'homme à la réalité. Le rêve fit par ailleurs l'objet d'innombrables clefs des songes dont la plus connue, le *Zhougong jiemeng* 周公解夢, *Explications de rêves de Sieur Zhou* de l'auteur Zhou Xuan 周宣 [?-239 ?] connu de multiples variantes, dont les plus récentes sont encore en vente aujourd'hui². Mais le rêve fut également un objet d'intérêt pour les auteurs de fiction, qu'ils vécussent dans les premiers siècles de notre ère, comme Gan Bao 干寶 (IV^e siècle), auteur du *Soushen ji* 搜神記, *A la recherche des esprits*, ou durant les derniers siècles de la Chine impériale, comme les auteurs des œuvres du corpus de cette étude, que je présenterai plus en aval. Aussi voit-on, à travers cet insuffisant portrait de l'oniologie chinoise que j'étofferai tout au long de mon travail, que le rêve n'a jamais cessé de susciter l'intérêt des Chinois, et que cette omniprésence laisse imaginer, avec difficulté tant son ampleur est grande, la masse que représente la littérature chinoise sur le rêve. S'impose alors un premier constat selon lequel l'immensité de cette littérature, onirique (prenant le rêve pour thème) comme oniologique (ayant un discours sur le rêve et ses théories), ne peut que rendre son traitement difficile.

1) Discours sur le rêve chinois et choix de l'objet

De ce premier constat il découle une évidence pour le chercheur : il serait impossible de traiter dans le cadre d'une seule étude l'ensemble de la littérature onirique chinoise, aussi bien que l'oniologie qui l'accompagne. L'oniologie, nous dit Dimitri Drettas dans sa thèse de 2007 sur laquelle je reviendrai, n'est d'ailleurs pas « un corpus limité et toujours maîtrisable³ », et il serait vain de vouloir considérer la littérature oniologique chinoise comme cohérente et formant un sous-genre littéraire, car elle révèle plus de l'intention des auteurs de chaque ouvrage sur sa propre production que du discours général sur le rêve. Dans la conclusion de sa thèse, Dimitri Drettas ajoute à cette dimension une impossibilité d'envisager l'ensemble de la littérature oniologique sans en avoir une vision seulement partielle :

¹ CHEN & STRASSBERG (2008), p. 2-3 [introduction].

² DREGE (1981a), p. 272-273.

³ DRETTAS (2007), p. 405.

Une des conclusions qui s'imposent après l'étude des traités onirologiques des Ming est que, si l'on désire acquérir une connaissance aussi complète que possible des traditions du rêve en Chine, alors ces documents sont non seulement insuffisants, mais ils reposent sur des partis pris de sélection des sources qui aboutissent à une vision partielle du domaine. Autrement dit, ils nous en apprennent plus sur la façon dont les lettrés comme Chen Shiyuan, Zhang Fengyi et He Dongru souhaitaient construire une connaissance du rêve acceptable pour leurs pairs que sur l'évolution historique des théories et pratiques liées au rêve dans le monde chinois.¹

Dans le cadre de la présente étude, je délimiterai mon objet à une littérature onirique de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles. Son aspect fictif signifie premièrement que je traiterai d'une littérature d'imagination, une littérature de divertissement, mettant ainsi de côté les rêves retranscrits dans les annales historiques et les clefs des songes, ce qui ne m'interdira toutefois pas d'y faire référence dans une perspective herméneutique ou comparative.

Que l'on ne s'y trompe pas : il est hasardeux de définir la fiction chinoise comme un genre littéraire qui s'opposerait aux documents historiques en ce que ces derniers présenteraient exclusivement des faits « réels » tandis que la littérature de fiction ne traiterait que de sujets imaginaires. En Chine, les anecdotes des annales historiques sont pleines d'éléments invraisemblables – parce qu'ils comportent souvent un aspect surnaturel –, échappant ainsi à une conception du document historique et administratif qui ne tolérerait que le rationnel. A l'inverse, la littérature que l'on qualifie « de fiction » en études sinologiques fait régulièrement intervenir des personnages historiques, des faits véritables, et inclut des anecdotes que les auteurs ont entendues de la bouche de compagnons. Certains récits de la littérature de fiction empruntent par ailleurs aux annales historiques certains procédés narratifs ; les récits de Pu Songling reproduisent par exemple l'annonce liminaire du lieu et de la date correspondant au déroulement des faits qui sont sur le point d'être relatés, et qui est une caractéristique des annales historiques². La frontière entre écriture de l'histoire et de la fiction est donc, dans la littérature chinoise, difficile à établir. En parlant de « littérature de fiction », je ne fais donc pas référence à un genre littéraire proprement défini, mais m'exprime par commodité académique en désignant un corpus de littérature dont les caractéristiques se rapprochent au mieux de ce que l'on peut entendre par une littérature qui relèverait de l'imagination : des récits dont l'histoire est vraisemblablement irrationnelle – le plus souvent du fait de la présence du surnaturel – et dont l'écriture tend principalement, à quelques fins morales ou pédagogiques près, au divertissement du lecteur. Cette littérature peut également se désigner par le terme chinois de *xiaoshuo* 小說, « propos mineurs », qui, ainsi que l'expose Vincent Durand-Dastès,

¹ *Id.*, p. 404.

² La volonté de Pu Songling de s'approprier un rôle d'historien transparaît d'ailleurs dans le surnom qu'il se donne dans le *Liaozhai zhiyi* : Yishishi 異史氏, « Historien de l'étrange », modelé sur celui de Taishigong 太史公, « Grand Historien », qu'employait Sima Qian 司馬遷 [-145 à -86] dans son *Shiji* 史記, *Annales Historiques* – modèle du document historique chinois par excellence.

fait références à ces écrits qui n'appartiennent pas aux genres officiellement reconnus et se situent dans une marge :

Plus qu'un genre littéraire aux contours rigides, les "propos mineurs" font dans une certaine mesure, au sein de la tradition bibliographique chinoise, fonction de catégorie de l'inclassable, ce qui n'est ni historiographie "sérieuse", ni mode d'expression personnelle légitime comme l'essai ou la poésie. Ils sont en quelque sorte l'espace de liberté où l'on s'autorise à évoquer ce dont "le Maître ne parlait pas : prodiges, violence, désordre et esprits"^{1,2}

En aucun cas ne s'agira-t-il pour moi de m'interroger sur la véracité des rêves évoqués, au sens où ils auraient été véritablement rêvés ou non. Je les considérerai comme le produit de l'imagination de leur auteur, qu'ils aient ou non été inspirés par des propos rapportés à l'écrivain et présentés comme vrais. Ainsi gardera-t-on constamment à l'esprit que les rêves que j'évoque sont tout d'abord productions textuelles d'auteurs, et portent en eux cette barrière entre l'expérience onirique véritable et la création littéraire. La distinction importe d'autant plus qu'il est arrivé, par le passé, que des chercheurs en sinologie associent trop aisément des productions littéraires sur le rêve aux phénomènes cognitifs eux-mêmes. Ainsi dans un article de 1973 au titre très large de « Ming Dreams », Lienche Tu Fang prend pour objet d'observation des récits littéraires de rêves et déclare qu'en tant qu'historienne des Ming, ces récits l'intéressent car « the records of Ming dreams, as available to us now, were kept by scholars, so these are largely their experiences, impressions, and selections³ », ignorant ainsi le décalage entre histoire/anthropologie et littérature. Si les récits oniriques qu'elle évoque n'appartiennent pas proprement à la littérature fictionnelle, il demeure qu'ils doivent être considérés comme des productions littéraires et non comme l'expérience véritable des auteurs, eussent-ils véritablement rêvé ce qu'ils relatent. Ainsi me garderai-je de postuler, comme le fait Lienche Tu Fang, que les récits de rêve, issus de fictions ou même supposément issus de rêves véritables, révèlent les « aspirations and beliefs, values and sense of justice, [...] emotions and anxieties, interests, hopes and fears⁴ » des auteurs.

Pour en revenir à la définition de mon objet d'étude, le terme d'« onirique » signifie que la littérature que je prends pour objet emploie le rêve pour sujet, mais n'en donne pas nécessairement un discours théorique autre que celui qu'il peut induire implicitement. Cependant, nous verrons que l'auteur de littérature onirique des Qing [1644-1912] peut s'adonner à des réflexions onirologiques insérées dans le récit de ses rêves de fiction, comme c'est notamment le cas de Ji Yun 紀昀 [1724-

¹ Cf. p. 615.

² DURAND-DASTES (2002), p. 339.

³ TU FANG (1973), p. 55.

⁴ *Id.*

1805]. Quant au choix de la période, j'expliquerai plus en avant ce qu'elle a de judicieux dans l'enjeu de mon étude.

Avant d'exposer plus précisément la matière onirique à laquelle je m'attacherai en présentant mon corpus, je souhaiterais offrir un aperçu de la littérature sinologique récente sur le rêve, afin de me positionner vis-à-vis des travaux qui ont déjà été effectués sur le sujet du rêve en Chine. Je n'espère toutefois pas fournir au lecteur un état de la recherche sur le sujet aussi complet et critique que celui présent dans la section « L'évolution des études sur le "rêve dans la culture chinoise" » de l'introduction de la thèse de Dimitri Drettas¹, auquel on se référera avec plus d'intérêt.

A - Recherche moderne sur le rêve chinois

En Europe, c'est en 1931 que Berthold Laufer publie un article intitulé « Inspirational Dreams² in Eastern Asia³ », portant à la connaissance des savants occidentaux quelques rêves chinois, et restituant la théorie onirologique chinoise de la séparation du corps et de son « âme spirituelle » (*hun* 魂)⁴ comme facteur du rêve. Laufer mentionne également la pratique des officiels chinois consistant à s'arrêter pour dormir dans un temple dans l'espoir de recevoir un rêve dispensateur d'instructions. Dans un chapitre d'ouvrage collectif paru en 1959, Michel Soymié poursuit ce travail d'enseignement général au sujet des « Songes et leur interprétation en Chine⁵ » en citant sources classiques (le *Zhouli*, le *Shijing*, *Classique des poèmes*, le *Zhuangzi* et le *Liezi*) et clefs des songes, sans négliger, à l'instar de Laufer, de restituer dans un paragraphe les « mécanismes du rêve » liés au *hun* et au *po* (« âme(s) corporelle(s) »). En 1981, Jean-Pierre Drège fait paraître dans la revue *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient* l'article « Notes d'oniologie chinoise⁶ », principalement basé sur son travail sur les clefs des songes des textes de Dunhuang 敦煌⁷, mais fournissant également une très intéressante

¹ DRETTAS, *op. cit.*, p. 11-24.

² Entendre par « rêves inspirés » les songes dans lesquels ont lieu des « visites oniriques d'esprits ou de démons » (*Id.*, p. 13.)

³ LAUFER (1931), p. 208-216.

⁴ Comme j'y viendrai amplement dans la première partie de cette étude, consacrée aux caractéristiques les plus générales du rêve de fiction chinois, le songe s'appuie en partie, en Chine, sur la théorie du *hun*, « âme(s) spirituelle(s) » et du *po*, « âme(s) corporelle(s) », les deux types d'âme qui habitent le corps humain, et connaissent des cheminements différents au moment de la mort. Bien que la théorie du *hun* et du *po* présente de multiples versions, le discours onirique accepte généralement que lors d'un rêve, le *hun* du rêveur quitte son corps (et éventuellement se rende à l'endroit géographique visité en rêve).

⁵ SOYMIE (1959), p. 275-305.

⁶ DREGE, *op. cit.*, p. 271-289.

⁷ Si le nom de Dunhuang désigne la ville actuelle du Gansu dont les origines remontent au II^e siècle avant J.-C., il fait surtout référence, en sinologie, à un site archéologique voisin de la ville en question, situé sur la route de la soie, à côté du désert de Gobi. Ce site archéologique comprend notamment les grottes de Mogao (Mogao *ku* 莫高窟). Ces dernières présentent des cavités, creusées entre le IV^e et le XIV^e siècles, qui furent murées et redécouvertes à l'orée du XX^e siècle. La majeure partie des aménagements date des VII^e au X^e siècles, et c'est surtout durant cette période, celle des Tang, que furent amassés quantités d'objets et manuscrits, notamment liés à la diffusion du bouddhisme en Chine. Leur découverte au XX^e siècle donna aux sinologues un accès sans précédent à des documents millénaires, et fit naître tout un pan de la

traduction comparée de deux versions textuelles de l'histoire du rêve de Handan (le *Zhenzhong ji* 枕中記, « Histoire du dedans de l'oreiller » de Li Bi 李泌 [722-789] et le *Lüzü nianpu* 呂祖年譜, « Biographie chronologique de Maître Lü »)¹. La même année, Jean-Pierre Drège publie également dans *Nouvelles contributions aux études de Touen-Houang* un chapitre consacré aux « Clefs des songes de Touen-Houang² ».

Aux Etats-Unis, l'intérêt pour le rêve en sinologie se veut un peu plus tardif : en 1963, Arthur Waley consacre un chapitre de son ouvrage *The Secret History of the Mongols* à « Some Far Eastern Dreams³ ». Il y répertorie quelques rêves chinois connus comme celui de l'épouse de Liu Youqiu 劉幽求 [655-715]⁴, sans toutefois citer ses sources. Par ailleurs, les rêves qu'il expose se suivent sans réel fil problématique, faisant davantage de son article une sélection personnelle de quelques rêves qu'une véritable étude. En 1973, Lienche Tu Fang publie un article sur les rêves des Ming⁵. Si elle mentionne les *Linchuan simeng* 臨川四夢, « Quatre rêves de Linchuan » du dramaturge Tang Xianzu 湯顯祖 [1550-1616], elle opère surtout un catalogage de rêves issus de biographies historiques en catégories (présages, à caractère curatif, concernant les examens impériaux, de rétribution, concernant la politique...), s'inscrivant dans une tradition tout à fait chinoise de l'oniologie classificatoire. Comme Laufer, elle s'intéresse au rêve advenant après prière, et évoque le temple du Lac des Neuf Carpes (Jiuli hu 九鯉湖), au Fujian, qui fera en 1996 l'objet de l'article de l'anthropologue Brigitte Baptandier sur la pratique d'invocation du rêve dans ce temple précis⁶. En 1976, Roberto Ong soutient sa thèse ensuite publiée en 1981, « The Interpretation of Dreams in Ancient China⁷ », qui demeure à ce jour l'une des études en langue occidentale les plus complètes sur le rêve en Chine. Puisant dans des sources anciennes, il traite des rêves des empereurs et des classiques confucéens comme taoïstes, s'intéressant aux causes du rêve (stimuli externes et états d'esprit), mais surtout aux méthodes d'interprétation de celui-ci (oniromancies de natures diverses, glyphomancie...) : il estime en effet

sinologie dédié aux « études de Dunhuang ». Ses pionniers, des chercheurs étrangers européens, russes, américains et japonais, prélevèrent de nombreux documents sur site pour les acheminer vers les musées de leur pays. Ainsi le Français Paul Pelliot [1878-1945] enrichit-il de plusieurs milliers de documents la collection de la Bibliothèque Nationale de France. Les études de Dunhuang ont, pendant des décennies, façonné le visage de la sinologie française, et connaissent encore aujourd'hui un succès dont témoignent des projets communs tels que le International Dunhuang Project, lancé en 1994, et dont le but est la conservation par numérisation, classification et catalogage de tous les documents textuels, iconographiques et matériels de Dunhuang.

¹ Je reviendrai sur la richesse de ce rêve et de ses multiples réécritures dans ma sous-partie consacrée au rêve illusoire.

² DREGE (1981b), p. 205-249.

³ WALEY (1963), p. 67-74.

⁴ Ce rêve, rapporté dans le *Sanmeng ji* 三夢記 de Bai Xingjian 白行簡 [775-826], a fait l'objet de nombreuses réécritures répertoriées dans WANG (1958), p. 108-112. J'en propose les traductions en annexe de la présente étude.

⁵ TU FANG, *op. cit.*, p. 55-73.

⁶ BAPTANDIER (1996), p. 99-122.

⁷ ONG (1981).

qu'aux yeux des anciens Chinois, la signification du rêve primait sur ses causes et qu'ainsi seule comptait l'oniromancie.

En Chine, après quelques traductions des œuvres freudiennes dans les années 1920-1930, le rêve tombe à partir de 1949 parmi les « zones interdites » (*jinqu* 禁區)¹. Ce n'est que dans les années 1980 que le monde chinois de la recherche peut à nouveau s'intéresser au songe. Dans un article de 2001, « Zhongguo mengxue ershi nian 中国梦学 20 年 », « Vingt ans d'oniologie chinoise »², Nan Shengqiao 南生橋 fait d'ailleurs un résumé des travaux publiés depuis ce tournant dans l'intérêt chinois récent pour le rêve. Ce tournant commence en 1979 avec le deuxième volume des essais *Guanzhui bian* 管錐編, *Compilation du bambou et du poinçon* que son auteur Qian Zhongshu 錢鐘書 [1910-1998] consacre intégralement au rêve dans le chapitre « Zhou Mu wang 周穆王 », « Le roi Mu des Zhou » du *Liezi*. L'essai de Qian Zhongshu a ceci de résolument novateur qu'il rapproche la notion freudienne d'accomplissement du désir en rêve avec les *xiang* 想, « pensées » que la théorie oniologique chinoise évoque comme suscitant le contenu du rêve. Il met par ailleurs en parallèle les stimuli sensoriels qu'évoquait Freud avec les *yin* 因, « causes » de l'oniologie chinoise. En 1984, Liu Wenying 劉文英 publie un petit article³ qui aboutit en 1989 à la publication d'un ouvrage majeur dans l'oniologie moderne chinoise : *Meng de mixin yu meng de tansuo* 梦的迷信与梦的探索, *Superstitions oniriques et recherches sur le rêve*⁴. Liu tente de « revisiter l'ensemble de la culture chinoise sous l'angle de la thématique onirique » en recouvrant « les domaines les plus divers »⁵, divisant son ouvrage en trois parties dédiées respectivement à la tradition oniromantique (*zhanmeng* 占梦), aux théories oniologiques de la Chine ancienne et au discours chinois moderne sur le rêve. Il révisé son ouvrage et en publie une version mise à jour avec Cao Tianyu 曹田玉 en 2003 : *Meng yu Zhongguo wenhua* 梦与中国文化, *Le Rêve et la culture chinoise*⁶. Alors que Liu marque un tournant dans l'oniologie chinoise contemporaine, Michael Lackner publie en 1985 une thèse⁷ prenant pour objet le traité oniologique des Ming qu'est le *Menglin xuanjie* 夢林玄解, *Explications mystérieuses de la forêt des rêves* (1636) compilé par He Dongru 何棟如, une version abrégée et plus accessible du *Mengzhan yizhi* 夢占逸旨, *Principes épars de l'interprétation des rêves* (1562) de Chen Shiyuan 陳士元. Parmi les travaux allemands, on peut également mentionner la thèse de Marion Eggert parue

¹ NAN (2001), p. 162. Cf. aussi la traduction du passage dans DRETTAS, *op. cit.*, p. 15-16.

² NAN, *op. cit.*, p. 162-166.

³ LIU (1984), p. 32-39.

⁴ LIU (1989).

⁵ DRETTAS, *op. cit.*, p. 17.

⁶ LIU et CAO (2003).

⁷ LACKNER (1985).

en 1993¹. Cette même année, un autre ouvrage chinois de grande ampleur est publié par Fu Zhenggu 傅正谷 : son *Zhongguo meng wenhua* 中國夢文化, *Culture chinoise du rêve* observe le songe dans divers domaines de la littérature et des arts, sans échapper au caractère classificatoire, peut-être hérité des clefs des songes, qui semble appartenir à tous les ouvrages généraux sur le rêve chinois. Parmi les travaux chinois, on peut également mentionner le *Zhongguo menghua* 中國夢話, *Sur le rêve en Chine* de Wu Shaoqiu 吳紹鈞 et Zheng Shuhui 鄭淑慧, grande anthologie de rêves publiée en 1994².

Du côté occidental, les actes d'un colloque s'étant tenu en 1986 aux Etats-Unis sont publiés sous la direction de Caroline T. Brown deux ans plus tard, dans un ouvrage intitulé *Psycho-sinology: The Universe of Dreams in Chinese Culture*³. Si l'on peut reprocher au terme de « psycho-sinology » de vouloir forcer trop ostensiblement un rapport entre rêve chinois et psychanalyse ou psychologie, il convient de saluer cette initiative de souhaiter étudier le rêve chinois avec un outil qui, j'espère le montrer dans la présente étude, consiste en un appareillage théorique pouvant apporter un discours nouveau à l'oniologie sinologique traditionnelle.

En 1996, Shi Zhongyi soutient à l'université Paris 4 une thèse sur l'« Etude des fonctions littéraires du rêve en Chine et en Occident⁴ ». Si les sinologues français peuvent être séduits par ce premier travail d'ampleur en France sur l'oniologie chinoise, concernant de surcroît la littérature de fiction, ils ne pourront être que déçus par son orientation très culturaliste et péremptoire : « je dirai, en gros, que le rêve chinois est philosophique, politique, moral, poétique, libérateur et pragmatique, et que le songe occidental est plutôt spirituel, métaphysique, poétique, sujet à évasion et esthétique.⁵ » Une telle catégorisation, concernant du moins le rêve chinois, ne pourra que se montrer très arbitraire dans l'étude que j'entends ici mener. Sans doute le sujet et les aires culturelles concernées étaient-ils trop larges pour un travail de doctorat (comment justifier l'opposition entre le traitement du rêve par un seul pays – la Chine – et un continent entier – l'Europe, si du moins Shi n'entend pas inclure aussi l'Amérique du nord dans l'« Occident » ?). La thèse ressemble en définitive plus à un essai personnel qu'à une véritable étude et ne pourra donc que heurter le chercheur en quête de rigueur analytique⁶.

Le début de années 2000 voit se poursuivre la publication d'études sur le rêve chinois, mais n'apporte pas de grande nouveauté dans le domaine. Dans un chapitre de livre collectif visant à une « comparaison » des cultures du rêve en plusieurs endroits du monde, Wai-Yee Li traite avec un

¹ EGGERT (1993).

² WU & ZHENG (1994).

³ BROWN (1988).

⁴ SHI (1996).

⁵ *Id.*, p. 290.

⁶ J'en veux pour exemple l'interprétation que l'auteur donne de *Feng shi* 鳳陽士人, « Le Lettré de Fengyang » (Lz 58) : tout en reconnaissant à ce récit la possibilité d'être expliqué par des théories psychanalytiques, Shi Zhongyi n'en fournit que des hypothèses vaguement psychologiques fondées sur des suppositions (celle, par exemple, infondée, de penser que l'épouse esseulée soupçonne son mari d'infidélité avant le début du rêve).

solide appareil théorique le thème du rêve dans le *Zuozhuan*, le *Zhuangzi* et le *Liezi*. Le livre de Fang Jingpei et Zhang Juwen, *The Interpretation of Dreams in Chinese Culture*¹, est une déception pour le spécialiste du rêve chinois, car l'absence du moindre caractère et d'index n'y égale que les « erreurs grossières et approximations² ». Dans un article philosophique publié dans *Etudes chinoises* en 2001³, Jean-Pierre Diény s'interroge sur une formulation du *Zhuangzi* ayant trait au rêve, selon laquelle l'homme d'exception ne rêve pas. Néanmoins, malgré un titre et surtout un sous-titre prometteurs (« Le Saint ne rêve pas. De Zhuangzi à Michel Jovet »), le propos concerne plutôt une réflexion sur le saint (*shengren* 聖人), et le rapprochement des idées de Chen Shiyuan avec les recherches contemporaines sur le sommeil n'apparaît que dans un court appendice. En 2007, Dimitri Drettas soutient une rigoureuse thèse sur les traités oniologiques des Ming que sont le *Mengzhan yizhi*, le *Menglin xuanjie* (déjà mentionnés dans les travaux de Michael Lackner) et le *Mengzhan leikao* 夢占類考, *Relevé des interprétations de rêves par catégories* (1585) de Zhang Fengyi 張鳳翼. L'une des conclusions les plus importantes de la thèse de Dimitri Drettas est celle, que j'ai déjà mentionnée plus en amont et qui est la plus instructive pour mon propre travail, selon laquelle il est impossible de considérer l'ensemble de l'oniologie chinoise comme une matière homogène. Sa conclusion subséquente est que vouloir étudier la culture chinoise sous l'angle strict du rêve est trompeur.

« Par conséquent, toute étude de la « culture du rêve en Chine est d'avance engagée vers l'erreur pour ces deux raisons : d'une part, il ne s'agit pas d'examiner ce qui serait un champ constitué comme tel, mais de recueillir [...] les éléments des divers domaines culturels qui portent sur le rêve, ce qui les extrait de leur contexte *de facto*. D'autre part, une telle entreprise présuppose l'existence d'un continuum spéculatif sur le rêve qui transcenderait les époques et les modes d'expression pour former un ensemble cohérent [...] »⁴

En plus de remettre en question la pertinence de travaux peut-être trop larges comme ceux de Liu Wenyong et de Fu Zhenggu, cette mise en garde est des plus précieuses pour mon propre travail. Elle rappelle que si les auteurs de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles avaient bien plusieurs siècles d'oniologie chinoise pour fonds culturel général, et ne pouvaient donc qu'en être influencés⁵, leurs écrits oniriques relevaient avant tout d'une production personnelle et ne se devaient pas d'obéir strictement à une théorie oniologique bien arrêtée. Gardons-nous ainsi de considérer l'ensemble de la littérature onirique chinoise comme un ensemble relativement homogène et induit par une logique sous-jacente, et considérons plutôt, ainsi que le formule Florence Dumora à propos de la littérature

¹ FANG et ZHANG (2000).

² DRETTAS (2010), p. 570.

³ DIENY (2001), p. 127-200.

⁴ DRETTAS, *op. cit.*, p. 406.

⁵ « L'étude du songe à une époque quelconque ne peut être dissociée de celles portant sur les âges antérieurs, la pensée du songe étant toujours en prise sur une tradition dans laquelle elle opère des choix. » (DUMORA (2005), p. 11.)

onirique du XVII^e siècle français, « la profonde disparité des mécanismes divergents dont la résultante, par un effet de trompe-l'œil, ressemble dans le long terme à une évolution.¹ »

En 2008 paraît la traduction par Richard E. Strassberg de l'un des traités oniologiques des Ming étudiés par Dimitri Drettas, le *Mengzhan yizhi*, sous le titre *Wandering Spirits*². Une longue introduction sur l'histoire de l'oniologie chinoise accompagne la traduction en elle-même. Si cette dernière est bonne, l'auteur fait une erreur globale en donnant l'illusion, par l'aspect chronologique de son introduction sur l'oniologie en Chine, d'une unité et d'une continuité de cette dernière à travers les siècles³. L'erreur se retrouve dans sa traduction du titre de l'œuvre : plutôt que de comprendre *yizhi* 逸旨 par l'idée de « principes épars », Strassberg traduit par « lofty principles » (« principes élevés »), ce qui ne s'accorde pas avec le projet annoncé par Chen Shiyuan dans sa préface de rassembler un savoir disséminé et risquant d'être oublié⁴. Parmi les travaux les plus récents, on peut noter la thèse de Rudy Vavril⁵ soutenue en 2010, *Rêve lucide et pensée chinoise : Etude de méthodes onirothérapeutiques*, qui tout en considérant les découvertes neurologiques récentes sur le sommeil et les rêves, prend pour corpus des récits oniriques peut-être un peu trop divers (de Zhuangzi à Jia Baoyu en passant par Liu Youqiu), et axe principalement son propos sur les possibilités thérapeutiques du rêve tel qu'il est décrit dans des ouvrages de médecine (au premier rang desquels figure le *Huangdi neijing* 黃帝內經, *Classique interne de l'Empereur Jaune*), dans le taoïsme, le bouddhisme tibétain, etc. Enfin, le dernier travail d'ampleur à avoir été effectué sur le rêve en sinologie est la thèse de Brigid Vance⁶, soutenue en 2012, qui se concentre, à l'instar de l'étude de Dimitri Drettas, sur les traités oniologiques des Ming. Brigid Vance étudie la mise en texte des récits oniriques, ce qu'elle impliquait dans le discours de l'auteur et d'un point de vue social, et le lien entre interprétation des rêves et savoir commun.

De ce qu'il ressort de l'examen de ces travaux, le thème du rêve est loin d'être inconnu de la sinologie. Cependant, il apparaît clairement que la matière onirique étudiée est souvent la même : en dehors des rêves les plus connus parce qu'ils appartiennent aux classiques (*Zhouli*, *Zuozhuan*, *Zhuangzi* et *Liezi*), on ne s'intéresse guère aux rêves de fiction, leur préférant les clefs des songes et les traités oniologiques des Ming. Or, ces rêves d'imagination constituent une certaine masse littéraire, insensiblement laissée de côté par les chercheurs de la même façon que la littérature de fiction fut officiellement écartée par la classe lettrée chinoise durant des siècles. Le rêve est pourtant

¹ *Id.*, p. 10-11.

² CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*.

³ LANSELLE (2010), p. 460.

⁴ DRETTAS, *op. cit.* (2010), p. 568. et LANSELLE, *op. cit.* (2010), p. 462.

⁵ VAVRIL (2010).

⁶ VANCE (2012).

présent dès les *zhiguai* 志怪, « notations d'anomalies »¹ des premiers siècles jusqu'aux romans contemporains, en passant par les *chuanqi* 傳奇, « transmissions de faits singuliers »² des Tang, le théâtre, les romans longs, etc. Mais si le rêve de fiction émaille quantités de genres littéraires, les chercheurs lui accordent une attention moindre, et le volume des travaux qu'on lui consacre n'égale pas celui des études mentionnées ci-dessus. Les plus connus des travaux le prenant pour objet méritent donc d'être ici mentionnés.

En 1968, dans son ouvrage majeur consacré aux romans longs des Ming et des Qing, Chih-Tsing Hsia consacre une partie de son chapitre sur le *Honglou meng* 紅樓夢, *Rêve du pavillon rouge* (œuvre de mon corpus que je présenterai plus loin) au rêve de Lin Daiyu 林黛玉, un morceau littéraire d'exception sur lequel je reviendrai amplement, de même que sur l'analyse que Hsia en donne³. Dans un chapitre d'ouvrage collectif de 1976, « Dreams and the Daemonic in Traditional Chinese Short Stories »⁴, Dell Hales dresse un portrait global du rêve dans des œuvres de fiction connues, en distinguant d'une part les rêves porteurs d'un message de divinités, à la narration simple (« simple dream plots ») et instillant une morale, et d'autre part les rêves servant une narration et un aspect psychologique des personnages plus complexes⁵. Dans son analyse du second type de rêve, Hales s'intéresse en particulier à un récit du genre *huaben* de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646], *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25⁶), belle réécriture du *Sanmeng ji* 三夢記 de Bai Xingjian 白行簡 [775-826], récit remarquable de par la richesse narrative qu'apporte le thème du rêve⁷. S'il n'en fait pas

¹ Ayant fleuri sous les Six Dynasties [220-589], le *zhiguai* est un texte généralement court et rédigé en langue classique, évoquant des faits dignes d'être retenus de par leur étrangeté ou leur implication du surnaturel. La tradition du *zhiguai* se caractérise par une volonté systématique (parce qu'à l'origine administrative et bureaucratique) de compiler toutes les anecdotes remarquables. La caractéristique majeure du *zhiguai* est d'ailleurs le souci d'exactitude (lieu et date figurant au début de chaque anecdote), supposant une véracité des faits. Néanmoins, on ne pourra jamais discerner les histoires rapportées à l'auteur qui s'en serait fait le compilateur des histoires sortant tout droit de l'imagination de ce dernier. Parmi les recueils de *zhiguai* les plus célèbres figure le *Soushen ji* 搜神記, *A la recherche des esprits* de Gan Bao (IV^e siècle). Pour une étude détaillée des *zhiguai* et autres récits d'étrangeté, cf. CAMPANY (1996).

² Le *chuanqi* des Tang (à ne pas confondre avec le *chuanqi* des Ming, qui porte le même nom mais fait référence à un genre théâtral) est un récit en langue classique relativement court mêlant la tradition biographique des histoires dynastiques (les *zhuan* 傳, récits de choses qui méritent d'être rapportées », qui possèdent la particularité paradoxale de faire montre d'exactitude et de véracité tout en mêlant des aspects romanesques) et le remarquable ou l'édifiant (impliquant parfois, mais non nécessairement, le surnaturel). Les *chuanqi* nous sont notamment parvenus par le biais de vastes collections telles que le *Taiping Guangji* 太平廣記, *Vaste compendium de l'ère Taiping*.

³ HSIA (1968), p. 271-278.

⁴ HALES (1976), p. 71-88.

⁵ Cette distinction de deux types de rêve rejoint la tendance majeure qui a dominé dans l'onirologie européenne, bien qu'exprimée en un paragraphe elle ait peut-être le défaut de paraître trop strictement dualiste par rapport à la réalité des textes : « Deux perspectives majeures, au fil des siècles, ont régi les conceptions. La première, orientée vers l'extériorité et le futur, a fait regarder la manifestation onirique comme un message transcendant, à valeur prémonitoire : c'est la tradition antique, la conception ancienne. La seconde constitue en quelque sorte le renversement de cette idée, puisqu'elle rapporte le rêve à l'intériorité du sujet et lui confère un sens en vertu du passé : c'est la conception psychologique, que l'on prendra ici comme définitive de la 'modernité'. » (GOLLUT (1993), p. 8.)

⁶ Cf. avertissement p. 6.

⁷ Je propose une traduction de ces deux récits dans les annexes de la présente étude.

d'analyse spécifique, Hales mentionne bon nombre de rêves connus de la littérature de fiction, ce qui fait tout de même de ce premier inventaire en langue occidentale des rêves de la littérature d'imagination un répertoire assez riche. Hales ne manque pas de mentionner bon nombre de rêves connus de la littérature de fiction, mais sans en faire d'analyse spécifique. Un article de 1992¹ est l'occasion pour Shuen-fu Lin de dresser un long portrait de l'oniologie chinoise, loin d'être dénué d'intérêt de par la reprise de l'histoire du rêve chinois de Zhuangzi au penseur des Song Zhu Xi 朱熹 [1130-1200], mais également de par la brève mention, souvent absente des écrits généraux sur l'oniologie chinoise, du rêve dans le *Mudan ting* 牡丹亭, *Pavillon aux pivoines* de Tang Xianzu. Lin offre par ailleurs quelques rapprochements faits avec l'oniologie freudienne. Le contenu de l'article, cependant, peut décevoir si le lecteur en attend beaucoup du titre, « Chia Pao-Yü First Visit to the Land of Illusion: An Analysis of a Literary Dream in Interdisciplinary Perspective », dans la mesure où Lin ne centre son propos sur ce rêve du *Honglou meng* que dans le dernier tiers de son article. L'un des chapitres du livre de Judith Zeitlin consacré à Pu Songling 蒲松齡 [1640-1715], *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*² (1993) tient le rêve pour objet central. J. Zeitlin brode autour de plusieurs axes de l'oniologie chinoise tout en reliant ces derniers à des exemples concrets de l'*opus magnum* de Pu Songling, le *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異, *Notes de l'étrange de Liaozhai* (œuvre de mon corpus que je présenterai plus en aval). Dans un paragraphe liminaire, J. Zeitlin met en valeur la dimension de l'acte d'écriture chez Pu Songling, dont on perçoit l'importance dans un récit onirique du *Liaozhai* dont l'auteur est lui-même le personnage principal³. Elle rappelle ensuite le contexte historique et culturel qui fut de celui de Pu Songling, marqué par une véritable passion des Ming pour le rêve, avant de rappeler l'importance chinoise de l'herméneutique du rêve manifestée dans l'interprétation oniologique (et certaines de ses pratiques, comme la glyphomancie). J. Zeitlin traite ensuite du thème inhérent à l'onirisme qu'est le rapport entre rêve et réalité, et se penche sur les causes « émotionnelles » (« emotional ») du rêve, notamment le désir. Avant de conclure son chapitre par une brève analyse d'un type de rêve bien chinois (le songe vulpin), elle étudie les similitudes entre le rêve et la fiction en littérature, et leur fonction ontologique. Des travaux que je cite présentement, cette étude constitue ce dont ma propre analyse se rapprochera le plus, en ce que J. Zeitlin, tout en prenant les éléments majeurs de l'oniologie chinoise (glyphomancie, goût pour l'incertitude entre le rêve et la réalité...) pour fonds culturel de l'auteur, s'intéresse surtout aux liens entre rêve et langage, entre rêve et psyché et entre rêve et écriture. De ce qui est des travaux en langue occidentale, je citerai encore la thèse de Jinsheng Yi⁴, parue en 1993 également, qui a

¹ LIN (1992), p. 77-106.

² ZEITLIN (1993).

³ *Jiangfei* 絳妃, « La Déesse Jiang, 'Ecarlate' » (Lz 215), que j'analyse dans cette étude (cf. p. 426)

⁴ YI (1993).

notamment pour objet les rêves du *Honglou meng* qu'elle analyse sous l'angle de la thématique de l'amour, ainsi que l'article de Yenna Wu, paru en 1996¹, qui offre une analyse très complète des rêves du *Shuihu zhuan* 水滸傳, *Au bord de l'eau*². Yenna Wu s'intéresse en priorité, mais non exclusivement, aux quatre rêves du roman dont elle estime qu'ils appartiennent à ce genre de rêves complexes et servant une narration riche qu'évoquait Dell Hales.

En ce qui concerne les travaux en langue chinoise, une thèse très érudite du Taïwanais Li Hanbin 李漢濱 paraît en 2004, qui étudie les rêves dans le *Taiping Guangji* 太平廣記, *Vaste compendium de l'ère Taiping* [981]. Cependant, en dehors de travaux importants comme celui-ci, le rêve reste surtout, en Chine, l'objet d'articles très courts et peu fondamentaux. Aussi trouvera-t-on de nombreux articles sur la description onirique (*mengjing miaoxie* 夢境描寫), l'esthétique (*shenmei* 審美) qu'apporte le récit de rêve, ou encore la construction des personnages par le rêve, chacun se focalisant sur une œuvre en particulier (le *Honglou meng* figurant sans surprise parmi les plus traitées).

Déclarer que l'ensemble des travaux sur le rêve de fiction s'arrête à ceux que j'ai mentionnés ci-dessus serait cependant un trompe-l'œil, car il est toujours possible que certains m'aient échappé, mais surtout parce que le thème du rêve peut être subtilement incorporé dans des études traitant d'un sujet plus vaste. Tel est par exemple le cas dans l'article de Rainier Lanselle, « La marque du Père »³, qui s'intéresse au lien entre héritage paternel et écriture, lien cristallisé dans une marque de naissance que Pu Songling, dans sa préface, déclare porter et qui serait issue d'un rêve qu'aurait fait son père juste avant la naissance de Songling. Je tiens par là à noter que ma propre étude ne sera pas strictement cantonnée au thème du rêve, bien qu'il ait l'utilité de délimiter mon objet dans le cadre de cette thèse, car cela ne pourrait qu'être artificiel (ce qui rejoint l'assertion de Dimitri Drettas selon laquelle « toute 'culture du rêve' en Chine est d'avance engagée vers l'erreur »⁴). Il est naturel que dans mon analyse des problématiques du rêve, beaucoup d'éléments dépassent le simple cadre de l'onirisme, ce qui est heureux étant donné l'aspect structurel dont j'espère doter mon propos général.

¹ WU (1996), p. 45-67.

² Attribué à Shi Nai'an 施耐庵 [1296 ?-1370 ?] et/ou à Luo Guanzhong 羅貫中 [1330 ?-1400 ?], le *Shuihu zhuan* conte les aventures de cent huit brigands, initialement des étoiles qui furent par mégarde libérées par un fonctionnaire peu précautionneux, et qui se réincarnèrent dans notre monde. Les brigands, à la tête desquels de valeureux guerriers comme Song Jiang 松江, Wu Song 武松 et Li Kui 李逵, sont souvent des hommes s'étant heurtés à une justice corrompue qui les a poussés à une vie de hors-la-loi. Ces cent huit rebelles se regroupent au mont Liang (Liangshan 梁山) et se révoltent contre le pouvoir impérial. Dans la version commentée de Jin Shengtan 金聖歎 [1608-1661], celle qui compte soixante-dix chapitres au lieu des cent vingt d'origine et qui eut le plus de succès entre le XVII^e et le XX^e siècles, l'empereur amnistie les brigands et les rachète à sa cause pour lutter contre des bandits du Sud, lutte contre leurs semblables de jadis qui les mènera finalement à leur perte. Jacques Dars a traduit l'œuvre en français, la version en cent vingt chapitres étant parue aux éditions Gallimard, en collection La Pléiade (SHI & DARS (1978).) et celle de Jin Shengtan en collection Folio chez le même éditeur (SHI & JIN & DARS (1997).)

³ LANSELLE (2012), p. 83-112.

⁴ DRETTAS, *op. cit.*, p. 406.

On le constate donc, les travaux sur le rêve d'imagination sont en minorité par rapport à ceux qui concernent les « grands » rêves élus par la tradition lettrée en raison de leur présence dans des classiques, des biographies historiques, des traités d'oniologie, des clefs des songes etc. Or, il me semble que, considérant l'incommensurable masse que constituent les rêves de fiction (supérieure ou inférieure en volume aux « grands » rêves, là n'est pas la question, si tant est que nous puissions un jour y répondre), nous avons le devoir de rendre compte de cette littérature, fût-elle produit de l'imagination. Car il s'agit d'imagination, certes, mais imagination d'auteurs qui existèrent bel et bien et rendirent de par leurs fictions, les idées et préoccupations intellectuelles de leur temps. Notons au passage que ce terme d'« intellectuelles » sous-entend ma lucidité quant à un écart entre d'une part les écrits des auteurs et les représentations qui en ressortent, et d'autre part la réalité historique dont seules des disciplines telles que l'archéologie et la philologie peuvent se porter garantes.

B - Définition du corpus

Les rêves de fiction qui sont ceux du corpus de la présente étude ne sont pas, dans l'ensemble, les songes de grands personnages, tel que c'est par exemple le cas dans le *Zuozhuan*, mais ceux de petites gens : lettrés en manque de reconnaissance, marchands, épouses, voisins et autres anonymes fictifs que la littérature populaire depuis les Song, et surtout sous les Ming, a mis au centre de ses histoires. Les récits oniriques de ces gens du commun constituent un pan important de la littérature d'imagination, dont j'espère refléter dans ce travail le volume et la richesse.

Par ailleurs, lorsque les chercheurs évoquent le rêve dans la littérature de fiction chinoise, ce sont très souvent les mêmes récits qui reviennent au cœur des préoccupations : on cite quasi systématiquement les deux *chuanqi* des Tang que sont le *Nanke taishou zhuan* 南柯太守傳, « Histoire du préfet de Rameau-Sud » de Li Gongzuo 李公佐 [770 ?-848 ?] et le *Zhenzhong ji* 枕中記, « Histoire du dedans de l'oreiller » de Shen Jiji 沈既濟 [740 ?-799]¹. Cet engouement se justifie par le caractère exceptionnel de narrations oniriques aussi originales, qui ont induit de très nombreuses réécritures². De la même manière, les rêves du *Honglou meng* figurent parmi les récits oniriques de fiction les plus étudiés de par l'aspect tout à fait novateur que Cao Xueqin a su conférer à des rêves aux influences pourtant classiques.

¹ Parmi les travaux sur le rêve dans la littérature de fiction mentionnés ci-dessus, seuls ceux de Chih-Tsing Hsia et Shuen-fu Lin n'en font pas mention. Comme évoqué plus en amont, même Jean-Pierre Drège s'y intéresse dans son article « Notes d'oniologie chinoise » (DREGE, *op. cit.* (1981a), p. 278-285.)

² Au XIII^e siècle, le *Zhenzhong ji* a notamment fait l'objet d'une adaptation théâtrale par Ma Zhiyuan 馬致遠 [1250-1324 ?] sous la forme d'un *zaju* 雜劇 (cf. note suivante), le *Huangliang meng* 黃梁夢, *Rêve du millet jaune*, ce qui a valu à l'histoire une popularité que ne pouvait pas lui conférer la seule version écrite.

Si je ne souhaite échapper à l'étude de ces récits oniriques dont la célébrité est justifiée par un apport inégalable dans la littérature de fiction, j'aimerais toutefois doter cette étude d'un corpus qui permette de rendre compte de la quantité d'autres récits de rêve qui peuplent la littérature chinoise d'imagination et de leur diversité.

Pour ce qui est de la période choisie, les XVII^e et XVIII^e siècles chinois, il s'agit d'une époque que l'on qualifie parfois de « prémoderne », terme pratique mais extrêmement vaste. C'est pourtant un terme qui aura son importance dans la problématique de mon travail, comme nous le verrons, mais pour l'heure la rigueur scientifique préférera que je parle de « littérature de la dynastie Qing [1644-1912] ».

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la littérature de fiction a atteint une apogée permise par l'engouement pour le théâtre, initié par les *zaju* 雜劇¹ des Yuan et continuant à vivre sous d'autres formes scéniques², les récits en langue vernaculaire des Ming (*huaben* 話本³), les romans longs de cette même dynastie, et les diverses formes d'écrit touchant de plus loin à la littérature, tels que les *biji* 筆記⁴. Le choix de

¹ *zaju* 雜劇, « théâtre varié » : genre scénique majeur très en vogue sous les Yuan dans le nord de la Chine et notamment dans leur capitale, Dadu 大都 (future Beijing). Un *zaju* comporte quatre actes (*zhe* 折) et une scène d'introduction (*xiezi* 楔子, « cheville »). Dans chaque acte, un seul personnage chante, et une seule rime court d'un bout à l'autre. Moins de deux cents *zaju* nous sont parvenus en entier, notamment via des collections du début des Ming, telle que celle de Zhu Youdun 朱有燾 [1379-1439]. Dans ces versions écrites, on peut considérer que les parties parlées ne sont pas d'origine, puisqu'elles étaient improvisées par les acteurs, seules les parties chantées étant importantes et consignées par écrit. Dans un *zaju*, les personnages ne portent généralement pas de nom, étant désignés par le titre que leur confère leur rôle type : premier rôle masculin (*zhengmo* 正末), second rôle masculin (*waimo* 外抹, *ermo* 二末, *chongmo* 沖末) premier rôle féminin (*zhengdan* 正旦), confidente (*tiedan* 貼旦), bonze (*jie* 潔), vieillard (*bolao* 孛老), etc. Le *zaju* sera dépassé par le *chuanqi* des Ming (cf. note suivante). Parmi les auteurs de *zaju* les plus connus figurent Guan Hanqing 關漢卿 [1224-1297], Bai Pu 白樸 [1226-1306 ?], Ma Zhiyuan 馬致遠 [1250-1324 ?] et Wang Shifu 王實甫 [1250 ?-1307 ?].

² Parmi ces autres formes scéniques figure notamment le *chuanqi* 傳奇 des Ming, héritier de la tradition théâtrale du Sud, le *nanxi* 南戲, « théâtre du Sud » (par opposition au *zaju* en vogue dans le Nord). Genre scénique généralement très long, le *chuanqi* ne connaît pas de limite de longueur (et peut donc attendre plusieurs dizaines de scènes). Comme dans le *zaju* (cf. note ci-dessus), les personnages sont désignés par leur rôle type. Le *chuanqi* obéit à des règles musicales complexes déterminées par un total de neuf modes musicaux, qui donnent lieu à plus de cinq cents mélodies, elles-mêmes divisées entre grandes et petites arias (pour les grands et petits thèmes). Parmi les auteurs de *chuanqi* les plus connus figurent Tang Xianzu 湯顯祖 [1550-1616], Li Yu 李漁 [1611-1680 ?].

Une autre de ces formes scéniques est le *kunqu* 崑曲. Egalement héritier du *nanxi*, le *kunqu*, originaire de Kunshan 昆山 au Jiangsu et usant du dialecte local, est un genre régional relativement long (généralement quarante à cinquante actes) ayant pour caractéristique le fait de répéter la même mélodie d'un bout à l'autre de la pièce. L'un des *kunqu* les plus connus est le *Huansha ji* 渙沙記, *Histoire de la laveuse de soie* de Liang Chenyu 梁辰魚 [1521 ?-1594 ?].

³ On a pendant un temps considéré que le terme de *huaben* désignait les livrets ou aide-mémoires dont usaient les conteurs de rue, *hua* faisant référence au récit et *ben* à un ensemble lié de feuillets. Néanmoins, rien n'a prouvé que les conteurs professionnels avaient besoin de ce support manuscrit, et il est même probable que leur mémoire leur permit de se passer de tels documents. Ainsi *huaben* désigne-t-il plutôt « un texte narratif en prose comportant ou non des parties versifiées formant un tout sans division explicite, rédigé en langue vulgaire. » (LEVY (1981), p. 19.) On traduit généralement le terme de *huaben* par celui de « conte », diminutif de la traduction intégrale « conte chinois en langue vulgaire ». André Lévy justifie son choix de traduire *huaben* par le terme « conte » en soulignant la brièveté commune aux deux mots, et en précisant que ce choix n'exclut pas la ressemblance du *huaben* avec la forme de la nouvelle (LEVY (1978), p. vii-viii [introduction].)

⁴ *biji* 筆記, « notes au fil du pinceau » : recueils de textes classés par thème dans des volumes ayant pour objet les considérations d'un auteur sur son temps (s'apparentant à des essais) ou la consignation d'histoires qui lui ont été rapportées.

cette période est donc suscité par son foisonnement de récits d'imagination, mais également par ce qui relève de l'un des enjeux de cette étude : la mise en valeur de ce que Judith Zeitlin a décrit comme « an attempt to work out a new understanding of fiction and drama as a special sort of discourse with its own rules and properties¹ » chez les auteurs de fiction du XVII^e siècle. De cette « nouveauté dans la continuité » propre à la littérature de fiction de cette époque, j'aurai le loisir de revenir dans la partie de cette introduction consacrée aux enjeux de mon travail, mais notons d'ores et déjà qu'elle justifie le choix de la littérature des Qing.

Il n'y aurait, en soi, aucune raison à limiter mon étude de récits de rêves de fiction des Qing à une liste définie d'œuvres, si ne devait s'appliquer la restriction qu'implique la faisabilité d'une thèse de doctorat en un certain nombre d'années. Il m'a donc fallu sélectionner quelques œuvres représentatives des récits de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles qui seraient à même de refléter le nombre, la variété et l'originalité du récit onirique de l'époque. Ces œuvres que j'ai choisies sont toutes très connues, traduites en français (intégralement pour certaines, partiellement pour d'autres), mais ces paramètres ne signifient en rien que l'on puisse en avoir tout dit, tout étudié et tout analysé. Il me semble, au contraire, qu'il est important d'apporter de nouveaux discours et analyses aux critiques d'œuvres connues, afin de ne pas laisser cette littérature secondaire se scléroser. Quant à considérer que la traduction d'une œuvre constitue l'apogée du travail qui peut être effectué à son propos, cela n'a évidemment aucun sens dans la mesure où la traduction constitue à elle seule une discipline indépendante de la critique.

Mon corpus se compose de quatre œuvres, trois recueils de récits courts rédigés en langue classique et un roman long écrit en langue vernaculaire :

- Le *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異, *Notes de l'étrange de Liaozhai* [abrégé « *Liaozhai* » ; code : LZ] de Pu Songling 蒲松齡 [1640-1715], rédigé entre la seconde moitié du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Il s'agit d'un recueil de plus de cinq cents récits courts (longueur variant d'un paragraphe à une bonne dizaine de pages) répartis en douze rouleaux (*juan* 卷).
- Le *Zibuyu* 子不語, *Ce dont le Maître ne parle pas* [code : ZBY] de Yuan Mei 袁枚 [1716-1797], rédigé dans le courant du XVIII^e siècle. Il comprend plus de sept cent quarante récits courts répartis en vingt-quatre *juan*.
- Le *Yuewei caotang biji* 閱微草堂筆記, *Notes de la chaumière des observations subtiles* [abrégé « *Yuewei* » ; code : Yw] de Ji Yun 紀昀 [1724-1805], contemporain de Yuan Mei. Le recueil rassemble près de mille deux cents récits courts répartis sur un total de vingt-quatre

¹ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 164.

- livres. Le *Yuwei* est en réalité un recueil compilé par Sheng Shiyan 盛時彥 (disciple de Ji Yun) en 1800 et regroupant cinq des œuvres de l'auteur : *Luanyang xiaoxia lü* 瀟陽消夏錄, *Archives d'un été en villégiature à Luanyang* (1789 ; six livres), *Rushi wo wen* 如是我聞, *Ainsi l'ai-je entendu* (1791 ; quatre livres), *Huaxi zazhi* 槐西雜誌, *Notes diverses de l'ouest du Sophora* (1792 ; quatre livres), *Guwang ting zhi* 姑妄聽之, *Sans le prendre à la lettre* (1793 ; quatre livres) et *Luanyang xulü* 瀟陽續錄, *Suite des archives de Luanyang* (1798 ; six livres).
- Le *Honglou meng* 紅樓夢, *Rêve du pavillon rouge* [abrégé *Rêve* ; code : HLM] de Cao Xueqin 曹雪芹 [1715 ?/1724 ?-1763 ?/1764 ?] et Gao E 高鶚 [1738 ? - 1815 ?], que l'on peut volontiers qualifier de « plus grand roman » chinois classique, et dont le succès fut tel que se forma toute une branche de critique littéraire sur cette œuvre unique : la « rougeologie » (*hongxue* 紅學). Son titre initial, le seul que Cao Xueqin lui donnât, est *Shitou ji* 石頭記, *Histoire de la pierre*, titre bien plus révélateur de l'enjeu du roman.

Afin de n'alourdir plus encore une introduction déjà trop longue, je renvoie le lecteur à une présentation plus détaillée de ces œuvres dans les annexes¹. Par ailleurs, la codification (œuvre + numéro du récit dans l'œuvre) est expliquée dans l'avertissement présent en tête de cette étude².

Outre les spécificités propres à chaque œuvre, que j'expose dans les présentations individuelles des ouvrages, le *Liaozhai*, le *Zibuyu* et le *Yuwei* ont en commun d'être des recueils de récits touchant à l'étrange, à l'inexplicable, au surnaturel, dans des degrés variables et des tonalités diverses. C'est à dessein que je n'emploierai pas le terme de « fantastique », afin d'éviter l'amalgame avec le registre littéraire européen qui prit son envol au XIX^e siècle avec des auteurs tels que E.T.A. Hoffmann, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe...³ Quant au *Honglou meng*, si son objet principal est plutôt une peinture de la vie quotidienne dans les appartements intérieurs d'une grande famille mandarinale, le surnaturel est plus que présent dans le roman. De cette omniprésence de l'étrange découle un terrain fertile aux récits de rêve qui ne peuvent que se nourrir des possibilités sans fin du surnaturel pour enrichir et complexifier leur trame.

La difficulté première qui apparaît dans la considération de ce corpus est son volume. Avec plus de deux mille quatre cents récits et un roman de cent vingt chapitres, il peut sembler défier la

¹ Cf. p. 614.

² Cf. p. 6.

³ Amalgame il ne doit pas y avoir, car, dans ce surnaturel chinois, l'intention de susciter une inquiétude chez le lecteur n'est pas aussi systématique, et lorsqu'il est avéré, les procédés utilisés pour faire naître l'angoisse ne sont pas les mêmes que dans le fantastique européen.

faisabilité d'un travail à réaliser dans le temps imparti pour une thèse de doctorat. Il n'en est rien, cependant, puisque, rappelons-le, une circonscription au thème du rêve m'aide à délimiter mon objet. Par ailleurs, des traductions en langue française permettant à une personne de langue maternelle française, et non chinoise, d'appréhender plus rapidement l'ensemble des œuvres, ainsi que l'outil informatique rendant possibles des recherches ciblant l'occurrence de certains caractères chinois m'ont aidée à resserrer l'objet de mon étude.

Voici donc les méthodes qui m'ont permis de centrer mon objet autour du thème du rêve :

- Pour le *Liaozhai zhiyi* et le *Yuwei caotang biji*, une recherche par outil informatique sur versions numériques des œuvres a permis de déceler toute occurrence du caractère *meng* 夢, et un affinage par relecture a déterminé si les récits sélectionnés comportaient bien un rêve lié au sommeil ou non (la difficulté étant que certaines situations d'incertitude entre le rêve et la réalité sont également introduites par le terme *meng* ou autre expression comportant le caractère, ce que j'étudierai dans la partie de cette étude dédiée à la sémantique liée à la clarté de la situation onirique). Ce travail a abouti à un total de soixante-deux récits de rêves pour le *Liaozhai*, et de cent vingt-huit pour le *Yuwei*.
- Pour le *Zibuyu*, une traduction partielle de l'œuvre en français par Tchang Fou-jouei, Jacqueline Chang et Jean-Pierre Diény est parue en 2011¹, qui prend précisément le rêve pour centre d'intérêt et ne présente que les récits où il est apparaît. Aussi m'a-t-il suffi de reprendre pour corpus les récits choisis pour cette traduction, qui sont au nombre de cent trente-cinq.
- Pour le *Honglou meng*, le nombre de récits oniriques est limité (on en compte quinze, de la simple mention à la longue narration). Un simple relevé lors de la lecture du roman a donc suffi.

Pour chaque récit de rêve relevé, j'ai créé une fiche dans un logiciel de bases de données afin de répertorier les caractéristiques propres à chaque rêve et d'établir des statistiques de récurrence de certains mécanismes ou motifs oniriques. Cette base de données constitue le support principal de mon corpus, et j'en propose une présentation simplifiée sous forme de tableaux dans les annexes de mon étude². Ainsi n'est-ce pas sur l'intégralité des œuvres que je travaille, bien que cela ne m'interdise naturellement pas d'analyser des récits ou extraits non répertoriés (notamment dans le *Honglou meng*, dont la nature de roman fait que tout passage peut participer à la logique de l'œuvre). Ce travail de délimitation de l'objet s'est fait, j'insiste encore, dans un souci de faisabilité d'une thèse et non de désir d'une sélection stricte du seul thème onirique, dont la justification n'aurait pu qu'être arbitraire.

¹ YUAN & CHANG, CHANG et DIENY (2011).

² Cf. p. 645.

2) Les enjeux : modernité et subjectivité

Le travail premier de mon étude est de mettre en évidence des éléments de modernité présents dans ces récits de rêve de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles, afin de montrer qu'il ne s'agit pas de simples réécritures de récits plus anciens, mais qu'ils sont porteurs d'une certaine nouveauté littéraire.

Le terme de « moderne », néanmoins, renvoie à un concept hautement complexe, du fait qu'il ne se réfère pas à une époque en particulier, mais ne peut s'entendre que *par rapport* à une ou plusieurs périodes.

La modernité que je souhaite mettre en valeur dans les récits oniriques que j'étudie se joue ainsi à deux niveaux. En premier lieu, les éléments novateurs de ces récits de rêve sont « modernes » parce qu'ils n'apparaissent pas précédemment dans la littérature du même genre (qui est pourtant leur substrat, omniprésent et qui détermine leurs codes) ; ils sont « modernes » par rapport aux siècles qui ont précédé. En second lieu, ces récits oniriques sont « modernes » parce qu'ils présentent des éléments rejoignant des problématiques qui seront plus tard celles de la littérature chinoise du XX^e siècle, notamment celle de la subjectivité, dont je fais l'hypothèse ci-après qu'elle est expression de modernité. Je considérerai donc dans mon travail ce double aspect de la modernité, entendue d'une part comme aspect novateur de ces récits par rapport à ceux des siècles passés, d'autre part comme précédant des problématiques plus tardives. J'espère ainsi subsidiairement démontrer qu'il y a dans les récits oniriques chinois des XVII^e et XVIII^e siècles une modernité telle que ces histoires sonnent avec une certaine familiarité aux oreilles de l'Européen du XXI^e siècle, de la même façon que René Sieffert percevait la modernité du grand roman japonais du XI^e siècle qu'il traduisit, le *Genji monogatari* :

Pas un instant cependant, et là encore je pense que le lecteur comprendra très vite ce que je veux dire, je n'ai eu le sentiment d'un dépaysement, ni dans le temps, ni dans l'espace, mais au contraire l'impression constante d'être engagé dans une aventure mentale étonnamment *moderne*, de celles que décrivent un Freud ou un Proust.¹

Par quels procédés les récits de rêve de mon étude exprimeraient-ils une « modernité » ? Mon travail partira de l'hypothèse, que je vérifierai tout au long de cette étude, que la « modernité » à double volet des récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles se manifeste à travers une place plus importante, dans l'écriture, accordée au sujet rêvant, c'est-à-dire par la subjectivité du personnage.

La vérification de cette hypothèse, que la « modernité » de la littérature qui m'intéresse se manifeste par une subjectivité, discernable de notre point de vue par le recours à des théories

¹ MURASAKI & SIEFFERT (1977), p. 12.

européennes du XX^e siècle, et novatrice aux XVII^e et XVIII^e siècles chinois, donnera ainsi lieu dans cette étude à une analyse en deux endroits : la comparaison des récits de mon corpus avec des œuvres antérieures d'une part, et la mise à l'épreuve des théories occidentales du XX^e siècle face à l'exemple des récits oniriques du début et du milieu des Qing d'autre part.

Sur le premier de ces deux aspects, il est nécessaire dans cette introduction de rappeler brièvement le contexte de la production littéraire de fiction du XVII^e siècle chinois, afin de laisser entrevoir, déjà, ce que la littérature du début des Qing pouvait présenter de sensiblement différent par rapport à la littérature de la dynastie antérieure, celle des Ming. Si l'on devait grossièrement, mais au plus près de la réalité, décrire ce que fut le passage de la littérature de fiction des Ming à celle des Qing, on pourrait difficilement échapper à l'expression aussi antinomique que peu instructive de « rupture dans la continuité ». Pourtant, c'est bien dans ce creux entre littérature préexistante et innovation propre aux Qing que naît la modernité à cette période – modernité dont mon hypothèse est qu'il s'agit d'une expression très enrichie de la subjectivité.

Parce que la période des Ming a été un âge d'or de l'intérêt chinois pour le récit de rêve, la littérature secondaire sur les songes de fiction des Qing fait très souvent référence à la dynastie précédente pour enrichir son apport théorique – et je n'échapperai pas non plus à cette nécessité. Néanmoins, il apparaît comme évident que la littérature de fiction des Qing n'est plus celle des Ming. Robert E. Hegel met ainsi en évidence la nécessité de prendre en compte cette rupture tout en évitant de tomber dans le piège de la distinction trop marquée :

Scholars from the last two centuries have characterized the divergence in Ch'ing thought from that of the Ming as a change in emphasis from introspection, ultimate causes, and personal enlightenment to book learning and the concrete things and events to the contemporary world. Although most now agree that this is an oversimplistic view, there is no question that a shift in intellectual direction did occur during the seventeenth century; probably it was visible before the demise of the Ming, in the 1630s.¹

Faire l'hypothèse de ce que cette transition ait été initiée avant même la chute des Ming en 1644 appuie l'idée d'une continuité : les apports de la littérature de la seconde moitié du XVII^e siècle seraient nés d'une impulsion antérieure au traumatisme de l'avènement des Qing. Néanmoins, on ne peut nier d'un autre côté l'altération qu'a opérée en profondeur le changement de dynastie : l'arrivée d'une lignée régnante étrangère – les Qing sont mandchous –, la répression et la censure instiguées par les nouveaux dirigeants, l'absence d'évolution dans le système de recrutement des fonctionnaires qui commence à enrayer l'évolution sociale et la confiance en l'administration, et la commercialisation

¹ HEGEL (1981), p. 44.

toujours plus importante de la société et surtout du savoir¹, sont autant de facteurs qui ont eu un impact subtil dans l'écriture de la littérature de fiction, notamment au tout début des Qing. Robert E. Hegel l'aborde ainsi :

These writers' unconventional choice of the novel as the medium for expressing concerns previously revealed in verse and formal prose writing, the seriousness with which these concerns were expressed, the stridency of the condemnations, and the overriding clarity of vision concerning moral dilemmas of their age present similarities between most of these writers that indicate a common cause and a shared notion of their medium. Surely all experienced similar frustration over the condition of society and literary practice. Significantly, all came from the same area and from a similarly high station in society; all shared the same educational background and had no real political status. Clique struggles late in the Ming made political involvement dangerous; inept rulers frequently brought more stringent limits on the numbers who were allowed to earn degrees at any given examination. Consequently, throughout the seventeenth-century in China there was a surplus of educated people for a shrinking number of positions. Although trained to expect positions of leadership as their due, these men found that route either strewn with pitfalls or closed to them. *These novelists may not have written fiction about the Ming fall as such, but its effect may well have been instrumental in bringing to their novels new levels of seriousness, penetration, and artistry.*²

[Mon emphase en italique]

Les chercheurs ont naturellement tenté de caractériser cette empreinte nouvelle dans les écrits de fiction du début des Qing, empreinte qui ne résidait pas dans les thèmes abordés par la fiction mais plutôt dans la façon de relater ces derniers. Ainsi Keith McMahan, par exemple, identifie dans cette façon d'écrire la fiction quelque chose de moins « sensationnel », de « plus cérébral », et surtout de « cynique » :

Ming vernacular fiction has a tendency to be sensational. It excelled in its portraits of social transgression, especially rebellion against political and moral authority. Even if the transgressions were eventually punished, they were often depicted in an appealing and highly motivated light. Around mid-century, however, xiaoshuo authors tend to withdraw from such unbridled descriptiveness; in certain cases they assume a more cerebral approach to storytelling. At times the narrative sounds like a treatise [...] Whatever verve formerly went into xiaoshuo writing now seems to have disappeared. There are exceptions in which authors continue to take advantage of the subversiveness of the xiaoshuo, but in ways that betray a cynical detachment.³

Deux points essentiels sont à retenir dans cette analyse de Keith McMahan : le cynisme et ce qu'il perçoit comme une approche plus intellectuelle.

Il y a en effet, dans la littérature des Qing par rapport à celle des Ming, quelque chose de plus détaché. Parce qu'ils ne furent pas intégrés à la vie administrative de l'empire – du fait du nouveau

¹ « Sandwiched between an unresponsive, erratic, and factionalized bureaucracy and the rapid commercialization of knowledge, some literati saw themselves amidst a cultural crisis » (SIEBER (2000), p. 3.)

² HEGEL, *op. cit.*, p. 223-224.

³ MCMAHON (1988), p. 130.

régime ou en raison d'un échec aux examens de recrutement des fonctionnaires –, de nombreux auteurs de fiction ont fait refléter dans leur littérature un détachement vis-à-vis de la société, ce que André Lévy a nommé une « littérature déglagée »¹. Dans cette approche, l'ironie est plus présente : les auteurs recourent à des thèmes et ressorts narratifs bien connus des lecteurs, mais, jouant précisément sur les attentes de ces derniers, ils subvertissent cet emploi avec la désillusion qui est la leur, et tournent ainsi la chose avec cynisme. Quelques aspects de mon étude auront pour objet d'analyser ce type de réinvestissement subversif, cette « distance ironique² » qui était étrangère aux Ming.

Par ailleurs, ce que Keith McMahon perçoit comme une approche « plus cérébrale » mérite d'être creusé. Mon intuition est d'entendre cette approche qu'évoque McMahon comme une perception plus fine, dans l'écriture, de ce qui fait l'homme. S'interrogeant sur les particularités de la fiction du XVII^e siècle, Robert E. Hegel identifie en elles ce qui serait davantage tourné vers l'individu, qui concernerait la recherche des profondeurs de la personnalité :

As a consequence of the mutually contradictory aspects of the novelist's stance, the literary novel in China tends *more toward an exploration of mind than an investigation of more external reality*. Intangibles of human relationships and spiritual emancipation are the focuses in the two greatest sixteenth-century novels; by the seventeenth, the scope of the novel has been enlarged to encompass the nature and extent of human responsibility to and for one's fellow creatures, the importance of social role, the maturation process, *the unconscious mind, and even the nature of the self*. Despite their ostensible attempts to maintain objectivity, the novelists of the seventeenth century *ultimately reveal their own minds through serious discussion of the human problems nearest their own experience*. Not surprisingly, considering their Confucian heritage, most often these questions are of political or social nature. Novelistic structure emphasized alike by novelists and critics had as its goal the presentation of truth, of human experience in meaningful patterns. Later novelists, particularly Ts'ao Hsüeh-ch'in and Wu Ching-tzu in the eighteenth-century, were to continue this tendency by including more autobiographical detail in their fictional narratives.³

[Mes emphases en italique]

Cette description de Hegel de l'intérêt des auteurs de fiction du XVII^e siècle pour l'individualité et la façon d'écrire sa complexité me conforte dans mon intuition de départ qu'écrire à propos du sujet est une caractéristique majeure de la modernité de la littérature de divertissement des Qing. Orienter cette étude sur le champ de la subjectivité devrait donc me permettre d'éclairer un aspect essentiel de ce qui fut propre à la littérature de l'époque.

¹ LEVY, *op. cit.* (1981), p. 393.

² HEGEL, *op. cit.*, p. 231.

³ *Id.*, p. 232.

Mais avant que d'aller plus loin dans l'exposition de la problématique de cette étude, il convient d'éclaircir l'emploi du terme de « subjectivité », lequel appelle à quelques considérations théoriques sur le concept qu'il véhicule. La subjectivité évoque la présence, dans le discours, du sujet, dont il porte la même racine étymologique. Le discours correspondant au « langage mis en action¹ », la présence du sujet dans ce dernier apparaîtra à travers les propriétés mêmes du langage. Telle est, de façon résumée, la définition de la subjectivité selon Emile Benveniste, dont je reprends ici les termes :

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego ». La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or, nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui *dit* « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne ».²

La démonstration de Benveniste de ce que la subjectivité est inhérente au langage repose notamment sur l'existence, dans ce dernier, de mots « exclusivement linguistiques » ne renvoyant « *ni à un concept, ni à un individu* », s'inscrivant uniquement dans l'« instance du discours », et faisant référence au sujet se désignant lui-même comme locuteur dans l'acte de parole : les pronoms personnels³. Selon le linguiste, la subjectivité se révèle à travers le « contraste » que dessine naturellement l'emploi du pronom personnel *je* en ce qu'il implique d'emblée la présence d'un autre locuteur, à qui le discours est adressé, *tu* : « Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours.⁴ » L'analyse des pronoms personnels comme pierre de touche de l'observation de l'expression subjective sera d'autant plus intéressante dans les textes qu'examinera cette étude que le chinois classique, langue dans laquelle furent rédigés un grand nombre de ces textes, tient pour caractéristique notable une oblitération quasi systématique des pronoms personnels. Benveniste avait déjà évoqué l'existence d'un tel phénomène dans certaines langues⁵, et il sera particulièrement intéressant dans ce travail de s'interroger sur ses effets.

C'est donc dans la langue même, dans les textes pour ce qui est de la littérature, que l'on ira chercher des « subjectivèmes ». Je m'avancerai ici quelque peu sur ce que j'exposerai ci-dessous concernant ma méthode : dans la recherche de ce qui peut constituer la subjectivité, je m'appuierai

¹ BENVENISTE (1966), p. 258.

² *Id.*, p. 259-260.

³ *Ibid.*, p. 261-262.

⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁵ *Ibid.*, p. 261.

principalement sur la subjectivité telle qu'elle est appréhendée par la psychanalyse, et notamment les théories lacaniennes, d'après lesquelles cette subjectivité est l'ensemble de l'expression, par le langage, de ce qui fait le sujet : son désir.

Entendu ainsi que la subjectivité se manifeste par l'expression langagière, c'est notamment du côté des usages de la langue que je devrai m'enquérir d'une possible modernité. Or, un fait de langue tout particulièrement chinois est susceptible de nous éclairer à cet égard : que le chinois soit une langue diglossique, partagée entre le chinois classique d'une part et le chinois vernaculaire d'autre part. Dans l'histoire de la critique littéraire chinoise, cette nature double de la langue a eu sa part d'importance dans la définition de la modernité.

Suivant les idées des intellectuels du mouvement du 4 mai 1919, le discours critique sur la littérature chinoise a estimé que la littérature « moderne » commençait avec ce mouvement, qui s'érigait contre la vieille littérature impériale et sa langue classique, et prônait une littérature faisant usage du *baihua* 白話, la langue chinoise telle qu'elle était parlée. Le mouvement du 4 mai apparaissant dans la critique littéraire comme un véritable tournant, la sinologie s'est construite avec l'idée que toute littérature le précédant serait « classique », celle lui succédant « moderne ». Par ailleurs, comme les intellectuels du 4 mai avaient enrichi leurs écrits avec la littérature européenne dont ils avaient pris connaissance à travers leurs travaux de traduction, se créa une tendance à estimer que la modernité de la littérature chinoise était née avec l'influence que la littérature européenne avait eue sur elle.

Cependant, sous l'impulsion des idées postcoloniales, s'est opérée une déconstruction de l'idée d'une modernité de la littérature chinoise déterminée par la seule influence européenne. Cette déconstruction vise un nouvel équilibre dans la définition du concept de « modernité », qui se situerait entre une Chine qui s'est modernisée avec une impulsion des idées européennes, et une Chine qui aurait trouvé cette impulsion de façon autonome. Notons bien que la modernité de la littérature chinoise doit se situer dans cet entre-deux, car il ne s'agit pas non plus de tomber dans le discours nativiste (aisément repris par le nationalisme) défenseur d'une identité littéraire chinoise déterminée par une « tradition immuable », comme l'avise si bien Zhang Yinde¹ qui appelle à une « vision plus critique et plus constructive » de reconsidération de l'approche postcoloniale. Cette vision est celle d'une littérature chinoise qui présente « non pas une origine figée et indubitable, formant un bloc opposable à l'Occident, mais des réalités toujours déplacées et non totalisables, une histoire continue de dissémination.² » La modernité chinoise est différente de la modernité telle qu'elle a été entendue en Europe, sans être fondamentalement différente :

¹ ZHANG (2003), p. 69-86.

² *Id.*, p. 86.

As a consequence, the concept of modernity in China is a complicated and difficult one, as it is neither a close copy of Western modernity, nor a concept different from that of the West to such a degree as to violate all the basic features listed earlier [*], which, as core ideas and values, define what is eminently modern.¹

* « industrialization, rational behavior in social transactions, development of trade and market economy, scientific reasoning and education, a sense of individuality and individual rights, women's rights, and a social and political structure in conformity with the ideas of human rights and democracy »

Le concept postcolonial de modernité en Chine met en valeur les échanges, interactions entre l'Europe et la Chine qui s'intensifiaient au début du XX^e siècle. Il s'agit de transformations qui ont opéré dans une perspective de continuité plutôt qu'en une rupture abrupte telle que les intellectuels du 4 mai 1919 la présentaient.

It is with a sense of continuity and transformation that many scholars today are rethinking modern Chinese history, trying to find the intricate trajectory and operations of historical forces, and navigating carefully between a simplistic view of China as passively modernized in response to external impact from the West on the one hand, and, on the other, a totally inward-looking view that refuses to see China in the larger picture of major changes in regional and global history.²

Bien que l'on ne puisse que reconnaître sa dynamique intellectuelle, il faut admettre le caractère artificiel du mouvement du 4 mai 1919 dans l'établissement soudain d'une littérature « moderne », et éviter l'écueil qui consisterait à affirmer que cette dernière est née avec lui. A cet égard, Zhang Yinde rappelle que le mouvement du 4 mai 1919 était profondément lié à un programme politique³, et met en garde contre l'idée que la littérature chinoise moderne serait née uniquement de la rupture avec la littérature classique et de l'influence de la littérature occidentale :

Les réalités textuelles et contextuelles nous montrent que le roman chinois moderne résulte d'un processus de synthèse et de transformation aux sources d'inspiration variées : les modèles occidentaux, avec leurs valeurs, leurs idées, leurs formes, ont laissé leur empreinte, mais les liens avec la littérature traditionnelle de tout ordre – textes littéraires comme non littéraires, en langue classique comme en langue vernaculaire – ne sont jamais vraiment rompus, fût-ce sous une forme latente et insinuante. Il existe entre le roman moderne et la littérature traditionnelle une véritable interaction qui mêle l'influence étrangère aux traditions apparemment abandonnées.⁴

Un argument, parmi d'autres, qui abonde en ce sens, met à mal l'idée dualiste restée longtemps dans l'imaginaire sinologique que la littérature classique était exclusivement composée en langue classique tandis que seule la langue vernaculaire était celle de la littérature moderne⁵. Une orientation

¹ ZHANG (2016), p. 44.

² *Id.*

³ ZHANG (1992), p. 11.

⁴ *Id.*, p. 14.

⁵ « In China, literary modernity manifested itself as writing in the vernacular *vis-à-vis* the classical language [...] » (ZHANG, *op. cit.* (2016), p. 47.)

relativement récente de la recherche sinologique déconstruit cette vision traditionnelle de la langue chinoise en partant du concept de diglossie défini par Charles A. Ferguson dans son article de 1959¹. La diglossie est une situation linguistique impliquant, dans un territoire géographique et politique donné, la coexistence de deux langages qui, bien qu'appartenant à une seule langue, sont employés dans des contextes différents. Différant par leur grammaire, leur vocabulaire et leur codification, la langue haute (« high » ou « H ») et la langue basse (« low » ou « L ») s'emploient alternativement selon le contexte social : des documents officiels, de la littérature se voulant plutôt classique, les journaux, en somme toute forme écrite formelle sera de préférence rédigée en H. A l'inverse, la conversation courante, la littérature populaire, les explications orales données au sujet d'un support écrit en H, en somme toute forme langagière ne relevant pas d'un aspect formel adoptera de préférence la langue L. Le choix de la langue L pour un document officiel ou de la langue H pour une conversation courante ne pourront que passer pour risibles. Avant le XX^e siècle, la Chine connaissait une situation de diglossie de par la coexistence de la langue classique et de la langue vernaculaire. Ferguson a d'ailleurs noté que la langue chinoise était quant à la diglossie « the largest scale of any attested instance », du fait que les deux langues ont perduré durant plus de vingt siècles. L'apport théorique fergusonien permet de donc de repenser les rapports entre langue classique et langue vernaculaire. Une conscience de la situation diglossique chinoise permet de mettre en valeur l'interpénétration des deux langues : en littérature classique, des textes en langue vernaculaire peuvent comporter des passages en langue classique, tout comme des textes en langue classique peuvent inclure des éléments de langue vernaculaire². L'un des phénomènes de la littérature chinoise d'imagination, qui peut montrer ces divers degrés de langue, est la réécriture de sources en langue classique. Comme le montrera cette étude, la littérature chinoise classique comporte de multiples réécritures, et réécritures de réécritures, de textes originellement en langue classique, chaque réécriture injectant plus ou moins de langue vernaculaire dans le nouveau texte. Ainsi, à chaque nouvelle version, le tissu de « transtextualité³ » gagne-t-il en épaisseur et complexifie l'histoire

¹ FERGUSON (1959).

² Viatcheslav Vetrov a par exemple montré l'importance de la langue vernaculaire dans l'enseignement de Zhu Xi 朱熹 [1130-1200], fait qui pourrait *a priori* apparaître comme un paradoxe étant donné le statut de ce dernier dans l'histoire de la pensée chinoise (il est l'un des néo-confucéens les plus emblématiques). Vetrov met en valeur la corrélation entre la volonté du maître de diffuser un enseignement clair et l'emploi de la langue vernaculaire : [il cite et traduit une sentence du *Zhuzi Yulei* 朱子語類, *Discours classés par thème de Maître Zhu*] «不惟念得正文注字，要自家暗地以俗語解得，方是. (It is not enough to read the classics and commentaries. Understanding them is possible *only if [fangshi]* you are able to explain them in mind [*andi*] using the vernacular [*suyu*]”). » (VETROV (2011), p. 94.)

³ Dans la large définition que donne Gérard Genette du terme, et qui comporte les cinq catégories que sont l'intertextualité (« la relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre), le paratexte (« la relation, généralement moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc [...] »), la métatextualité (« la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessaire le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer », l'hypertextualité (« toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du

d'origine (qui alors n'est plus tant un récit simple qu'un thème littéraire riche, aux sources multiples). Cet usage littéraire chinois de la réécriture n'implique pas une dichotomie entre langue classique et langue vernaculaire, mais montre de multiples degrés de la diglossie (il s'agirait plutôt de « pluriglossie ») selon la proportion de chaque langue employée, et remet en question les frontières des études sur la traduction : le domaine qui concerne ces faits de langue est celui de la traduction intralinguale (une notion repoussant les limites du domaine de la traduction et qui fait débat¹). La réalité multiple des usages mixtes des langues classique et vernaculaire oblige donc, dans le cas chinois, à manipuler le concept de diglossie de Ferguson avec une prudence : si l'on pourra parler de « diglossie » par praticité, il conviendra de ne pas négliger la réalité beaucoup plus complexe, aux facettes plurielles, de l'emploi souvent mixte des deux langues. Par ailleurs, la définition fergusonienne de la diglossie implique une forte dimension sociale que l'on ne saurait que trop se garder d'appliquer strictement au cas chinois : comme l'indique Viatcheslav Vetrov, le choix de l'emploi de la langue classique ou de la langue vernaculaire, ainsi que des divers degrés de langue entre les deux, n'était pas tant pour les auteurs chinois une question de conscience sociale qu'un choix esthétique ; étudiant la question de l'emploi de la langue, il s'agit plutôt de se demander ce que tel choix de langue permettait aux auteurs d'exprimer.

En somme, si le concept de diglossie nous est profondément utile dans notre appréhension de la pluralité de la langue dans la littérature classique, c'est avec précaution par rapport à sa définition par Ferguson qu'il faut l'employer dans le cas chinois. Par ailleurs, s'esquisse ceci qu'une observation approfondie des usages de langue de la littérature de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles, entre le chinois classique et le chinois vernaculaire, permettra de faire ressortir des procédés d'expression subjective qui affineront notre compréhension de ce que peut être une littérature « prémoderne ».

Il apparaît en effet que mieux définir cette dernière permettra de condamner l'écueil consistant à envisager la littérature chinoise classique comme un ensemble linguistique homogène à opposer diamétralement à la littérature moderne prônant le *baihua* – position artificielle sur laquelle se fonda la critique littéraire de la fin des Qing et de l'après-1919, qui aspirait à un changement radical : « With the advantage of hindsight, the image of traditional culture as an ossified monolith appears largely a narrative constructed between the late Qing and the Republican era, a kind of modernist decision to break from the past.² »

Dans cette optique d'une continuité littéraire entre la période impériale et la période républicaine, Wang Der-wei a défendu la littérature de la fin des Qing comme étant non pas un avant-goût de la

commentaire ») et l'architextualité (une relation tout à faire muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle ») (GENETTE (1982), p. 7-16.)

¹ Tandis que certains chercheurs souhaitent définir le champ de la traduction de façon assez large en y incluant la traduction intralinguale (ZETHSEN (2009), p. 795-812.), d'autres préconisent une restriction du domaine de la traduction en se demandant si la traduction intralinguale est un « concept désirable (desirable concept) » (MOSSOP (2016), p. 1-24.)

² HU (2016), p. 55.

littérature moderne, mais « a most active stage that precedes its rise » que les « high-minded ‘modern’ Chinese writers » ont eu le tort de dénigrer¹. Wang soutient que cette littérature constitue des « repressed modernities » (« modernités réprimées/refoulées ») qu’il s’agit de revaloriser afin de repenser la modernité de la littérature chinoise².

« In other words, what we see today as modern might have been something very different of those “repressed modernities” given expression in late Qing fiction were acknowledged to be legitimately modern, particularly in the framework of “theories recently developed in certain (Western) social and human sciences.”³ »

Il apparaît donc clairement qu’un travail de reconsidération de la notion de « modernité » en littérature chinoise, auquel contribuera modestement cette étude, est à l’œuvre, « modernité » qui dès lors « s’interprète moins comme une succession de changements, de négations, de ruptures que comme une dynamique de réinvention dans sa capacité à assumer l’historicité.⁴ »

Revenons-en à présent à la matière même de cette étude : les récits de rêve. A penser la modernité via la subjectivité dans les récits oniriques chinois, le chercheur est de prime abord tenté par un schéma dualiste : les récits de rêve dans lesquels une divinité ou un mort apparaît au rêveur pour lui délivrer un message et dans lesquels aucune place n’est faite aux pensées du rêveur appartiendraient à la catégorie des rêves « traditionnels », tandis que ceux à la narration plus complexe et accordant une plus grande place à l’intériorité du rêveur seraient des récits de rêve « modernes ». Cependant, avertie de la décontraction des frontières de la modernité, je perçois que ce schéma indique plutôt une tendance très globale, mais que la variété et les divers degrés dont bénéficient les récits de rêve des Qing font qu’il existe de multiples nuances entre ces deux cas de figure, de la même manière que la modernité n’est pas apparue suite à une rupture mais dans une construction continue. La plupart du temps, les récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècle jouent précisément des graduations entre les deux, ce qui constitue la complexité de leur « modernité ». C’est l’habileté des auteurs de l’époque à décliner à l’envi des motifs oniriques très anciens couplés à des éléments plus novateurs qui fait toute l’originalité et l’intérêt de leurs récits de rêve.

Ce rôle de l’auteur, maître de ces oscillations entre la tradition et la nouveauté, rejoint ce que Dimitri Drettas soutenait en écrivant que les écrits onirologiques d’une période nous en apprenait plus sur les auteurs de ces derniers que sur l’évolution historique des théories et pratiques liées au rêve dans le monde chinois⁵. De la même manière, les récits oniriques de Pu Songling, Yuan Mei, Ji Yun

¹ WANG (1997), p. 16.

² ZHANG, *op. cit.* (2016), p. 51.

³ *Id.*.

⁴ ZHANG, *op. cit.* (2003), p. 11.

⁵ *Cf.* p. 10.

et Cao Xueqin doivent, il me semble, nous en apprendre plus sur leur propre écriture que sur la théorie onirologique chinoise dans son ensemble. Chacun à leur manière, ces auteurs inaugurent quelque chose de résolument moderne (toujours par rapport aux siècles précédents mais aussi par rapport aux idées futures) de par la façon dont ils travaillent leur matière en déclinant et réinventant des motifs littéraires déjà existants et en employant la langue (classique, vernaculaire ou mixte) dans ses multiples degrés. Leurs récits de rêve bénéficient ainsi d'une double nature, propice à exprimer quelque chose d'intime au rêveur, mais aussi la « modernité » de la subjectivité conférée par l'écriture originale de leur auteur.

Je ne pourrais achever cette exposition des enjeux de ma thèse sans mettre en garde contre l'illusion que pourrait faire naître l'association de mon objet (la littérature onirique de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles) avec l'enjeu (l'analyse d'une expression de la subjectivité) et la méthode employée, que je présenterai plus en avant (l'outil psychanalytique). Le choix de la période étudiée combiné à la problématique principale (manifestation d'une intériorité chez le sujet rêvant en littérature) pourrait aisément faire croire à un renouveau absolument unique dans l'histoire de la littérature de fiction chinoise. Or, ainsi que l'écrit Florence Dumora,

Le rêve littéraire est une forme qui ne cesse d'avoir son âge d'or et que renouvellent périodiquement les métamorphoses de son contenu, tant et si bien qu'il est jusqu'à nous coextensif à la littérature et à l'histoire du récit.¹

De même que dans la littérature européenne, le rêve chinois présente des caractéristiques nouvelles à chaque époque : les rêves des *chuanqi*² des Tang ne concernent déjà plus systématiquement les rêves divins et gagnent en longueur avec l'élaboration narrative propre au genre, les rêves des Song peuvent concerner de sujets triviaux parfois en lien avec l'expérience personnelle du rêveur³, les rêves des Ming faisant usage de la langue vernaculaire laissent davantage la parole au personnage rêvant... Ainsi chaque moment de la littérature apporte une touche de modernité par

¹ DUMORA, *op. cit.*, p. 15.

² Cf. note 2 p. 18.

³ On peut par exemple mentionner les rêves personnels que Su Shi 蘇軾 (Su Dongpo 蘇東坡) [1037-1101] rassembla dans la section *mengmei* 夢寐, « sommeils faits de rêves » de son *Dongpo zhilin* 東坡志林, *Forêt des annotations de Dongpo*. Dans le paragraphe *Meng nanxuan* 夢南軒, « Rêvant du Kiosque du Sud », Su Shi rapporte un rêve qu'il fit dans la somnolence d'un matin. Il rêva qu'il retournait dans une résidence familiale où, ayant traversé un champ de légumes, il s'assit au Kiosque du Sud, d'où il observa des fermiers porter de la terre pour combler un étang. Ces derniers découvrirent dans la terre deux radis (*lufu gen* 蘆菔根) qu'ils furent heureux de manger. Su Shi prit alors un pinceau pour noter quelques vers destinés à marquer le moment, vers qu'il rapporte. A son réveil, il pensa à ce rêve de façon déconcertée. L'anecdote se conclut sur cette remarque de ce que feu le père de l'auteur nommait ce Kiosque du sud Laifeng 來風, « Le vent qui s'en vient » (SU (1981), p. 19.) Sans doute parce qu'il ne s'agit pas d'une littérature de fiction, mais d'une littérature visant à refléter l'expérience réelle de l'auteur, le rêve est dépourvu de dimension mantique : aucune preuve surnaturelle issue du songe ne se retrouve dans la vie éveillée. L'objet de l'anecdote (restituer la vision d'une scène de la vie à la campagne, dont l'esthétique est liée à la simplicité, et la ponctuer d'une création poétique) est personnellement lié à l'expérience personnelle de Su Shi.

rapport à cette idée, soutenue par le discours théorique sur le rêve, que l'intériorité du rêveur a son importance dans le contenu onirique. Les Chinois n'auront naturellement pas attendu la psychanalyse pour s'en apercevoir, puisque dès l'Antiquité les classifications oniriques décrivaient certains rêves dont le contenu dépendait du rêveur. Dans le *Zhouli*, par exemple, la classification dite « en six rêves » (*liumeng* 六夢) distinguait les *simeng* 思夢, « rêves de pensées », faisant référence aux pensées de la veille comme à celles du sommeil, et liées aux inquiétudes du rêveur¹. Durant la période médiévale, influencé par le bouddhisme, Yue Guang 樂廣 [252-304] identifiait, dans une lettre de réponse à son futur beau-fils Wei Jie 衛玠 [286-312], deux origines possibles du rêve : d'une part les pensées (*xiang* 想), reflétant les désirs, espoirs et intentions du rêveur, d'autre part les causes (*yin* 因), c'est-à-dire des processus mentaux générés par la perception permise par les stimuli externes². En une autre période, plus tardive, mais bien antérieure encore à celle choisie comme principale à cette étude, les penseurs des Song placèrent l'expérience individuelle au cœur du discours onirologique : ainsi Li Taibo 李泰伯 [1009-1059] émit-il l'idée que le contenu onirique pouvait être déterminé par ce qui avait occupé les penseurs du rêveur pendant la veille. Cheng Yi 程頤 [1033-1107] et Cheng Hao 程顥 [1032-1085] expliquaient le rêve comme une réponse donnée à la conduite morale du rêveur. Quant à Su Shi [1037-1101], il expliqua dans sa préface du *Mengzhaiming bingxu* 夢齋銘並序, *Préface et poème du Studio des rêves* que l'intellect humain dépendant de stimuli (*chen* 塵) successivement actifs et eux-mêmes permis par la perception, il produisait des pensées en mouvement constant, et que les rêves dépendaient de ces pensées³.

Il apparaît donc évident que rêve et subjectivité ne formèrent pas, en Chine, une association d'idées tardive, et que les XVII^e et XVIII^e siècles ne marquèrent pas un tournant sans précédent dans l'histoire de la subjectivité onirique. Il faut donc voir ce que cette période possède de nouveau, tout en gardant à l'esprit que le renouveau de la subjectivité onirique a finalement émaillé les siècles. Ainsi cette nouveauté ne réside-t-elle ainsi pas dans la subjectivité onirique elle-même, mais dans l'expression de celle-ci : l'enjeu de mon étude ne consistera pas tant dans l'observation d'une subjectivité onirique naissante, que dans les manières nouvelles d'écrire cette subjectivité, dans une expression littéraire de la subjectivité inexistante avant les Qing.

3) La méthode

¹ FANG et ZHANG (2000), p. 23.

² LIU & ZHU et SHEN (2014), p. 78.

³ CHEN & STRASSBERG (2008), p. 23-25 [introduction]. Cf. p. 481.

J'ai évoqué plus haut l'importance du choix de la langue, classique, vernaculaire ou mixte, dans l'écriture de la littérature chinoise. Dans mon objectif de justifier la modernité des récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles par la présence d'une expression subjective plus développée que dans des récits antérieurs, l'observation de la langue sera fondamentale : c'est que l'emploi de la langue classique, vernaculaire, ou de quelque degré intermédiaire que ce soit entre les deux, n'est jamais anodin, car à travers cet emploi se dévoilera à divers niveaux le sujet. A cet égard, quelques éléments théoriques de linguistique, notamment empruntés à Benveniste, viendront éclairer mon analyse. La subjectivité étant dépendante de la langue, il importera d'étudier comment langues classique, vernaculaire et mixte modulent ce dévoilement du sujet. Il s'établira assez rapidement que la langue classique a plutôt tendance à être impersonnelle (par son caractère elliptique) tandis que la langue vernaculaire, de par son caractère plus bavard, révèle beaucoup de sujet. Néanmoins, sans compter que la langue est souvent mixte, il faudra se garder de formuler des conclusions trop catégoriques, et percevoir la possibilité du classique de dévoiler et celle du vernaculaire d'en dire peu sur le sujet. Ainsi ne pourra-t-on en aucun cas postuler que la langue vernaculaire est systématiquement garante de modernité (parce qu'elle dévoilerait toujours le sujet) tandis que la langue classique s'en priverait.

Du fait de l'importance du choix de la langue dans l'expression de la subjectivité, ma méthodologie quant à la question du langage sera celle de comparaisons et d'analyses entre divers textes employant des langues différentes. Comme je l'ai mentionné plus haut, la littérature de fiction chinoise a procédé à de maintes réécritures d'histoires anciennes, dont les diverses versions emploient à divers degrés les langues classiques, vernaculaire et mixte. Ainsi l'existence de ces réécritures d'une même histoire permettra-t-elle de procéder à des comparaisons précises et d'observer avec précision les changements dans l'emploi de la langue, et ainsi le dévoilement subjectif qui peut ou non accompagner ces changements.

Dans le cadre de mes analyses, je serai par ailleurs ponctuellement amenée à recourir à certains éléments de théorie narratologique, afin de décrire avec précision des procédés narratifs particulièrement signifiants quant à la construction des récits oniriques. Ainsi le rapprochement de certains rêves de fiction avec l'analepse décrite par Gérard Genette me permettra de distinguer de quelle manière ces récits se différencient d'autres et ce que leur narration spécifique apporte de singulier.

Un autre enjeu méthodologique majeur de cette thèse consiste en une distanciation vis-à-vis d'une tendance que présente l'étude du rêve chinois. J'ai plus haut mentionné quantités de travaux académiques concernant l'étude de l'onirologie chinoise. Découlant des études postcoloniales et post-postcoloniales, dans une épistémologie visant à l'ultra spécialisation, ces travaux prodiguent de vastes connaissances quant au fond culturel que la Chine présente au sujet du songe. Néanmoins, ils ont

souvent tendance à s'en tenir à une approche descriptive ; si leur érudition a une valeur documentaire inégalable, une approche plus conceptuelle leur fait défaut.

Pour donner un exemple de cette tendance à une description manquant d'analyse, j'évoquerai le besoin quasi systématique que semblent éprouver les chercheurs de classer les rêves en types, et surtout le fait que cette classification tienne souvent lieu de seule méthodologie de recherche. Les sources secondaires sur le rêve montrent que, comme s'ils ne pouvaient y échapper du fait de siècles d'appétence chinoise pour la chose administrative, les travaux chinois, européens et nord-américains ont une forte tendance à cette classification des rêves. « Cette classification constitue en effet le premier pas de l'analyse d'un rêve, celui de la décomposition du récit onirique en images représentant des éléments du réel, qui sont autant d'unités isolables et porteuses d'un présage » écrit Dimitri Drettas¹. Ce dernier reconnaît une similitude entre la structure de travaux tels que ceux de Liu Wenying ou Fu Zhenggu et celle des traités oniologiques des Ming qu'il étudie². La classification, héritée des clefs des songes (*jiemengshu* 解夢書), imprègne encore les travaux actuels, et son principal défaut est de rayer à gros traits « l'hétérogénéité du matériau », succombant à la « commodité de critères d'unification strictement textuels ou « disciplinaires » [...] »³. Ainsi, s'il est impossible de ne pas évoquer certaines catégories de rêve (glyphomantique, illusoire...), je souhaiterais néanmoins que mon étude se dégage d'une analyse classificatoire et mette plutôt en valeur ce qu'il y a de structurel dans les récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles. Une méthode que j'aimerais notamment éviter est celle de classer avec rigueur les rêves selon la branche religieuse à laquelle ils appartiennent. Il est bien entendu intéressant de connaître les influences bouddhistes ou taoïstes sur tel ou tel récit onirique. Un récit est toujours le produit d'une culture spécifique, dont l'imaginaire constitue un contexte dont les éléments peuvent expliquer le récit. Néanmoins, le contexte culturel et l'origine religieuse ne peuvent constituer à eux seuls tout le discours d'analyse sur un récit de rêve. Par ailleurs, au XVII^e siècle, bouddhisme, taoïsme et confucianisme sont présents depuis de nombreux siècles dans le monde chinois, et constituent dans les pratiques individuelles un syncrétisme de religion populaire encore d'actualité dans la Chine d'aujourd'hui.

Historically, Chinese religiousness has drawn upon plural sources of spiritual nourishment. Resources separately identified with China's three great traditions – Confucianism, Daoism, and Buddhism – have been combined freely in local religious practice, without troubling considerations of denominational distinction or ritual orthodoxy [...] For centuries the common ritual activities of China's peoples have existed symbiotically with the more formalized traditions of Confucianism, Daoism, and Buddhism. Chinese popular religion developed with no need to create its own distinct rituals, elaborate doctrines, or full-time professional leaders such as monks or priests. Chinese have traditionally borrowed beliefs and ceremonies originally

¹ DRETTAS, *op. cit.* (2007), p. 398.

² *Id.*, p. 403.

³ DUMORA, *op. cit.*, p. 11.

developed within the “great traditions” of Daoism, Confucianism, and Buddhism, adapting these to suit local conditions.¹

Dans des œuvres aussi marquées par la littérature populaire et la littérature en langue vernaculaire² que le sont celles de mon corpus³, il semble naturel que ce syncrétisme de religion populaire soit reflété. S’il importera donc, pour le bien de l’érudition, que je retrace l’origine religieuse de certains rêves, je considérerai que le discours onirique porté par le récit est celui de son auteur avant que d’être une réécriture de sa version d’origine dans le taoïsme ou le bouddhisme.

Ainsi, devant les études existantes trop descriptives et présentant des analyses conceptuelles limitées, je souhaiterais dans cette thèse apporter dans l’étude du rêve chinois une épistémologie différente, qui chercherait à aborder l’oniologie chinoise par une méthodologie plus inductive qu’empirique. Ce souhait m’amène à opérer un retour chronologique dans l’histoire épistémologique vers des méthodes que l’on qualifia de « structuralistes⁴ », car j’ai la conviction que leur usage, bien que décrié à partir des années 1970, peut encore nous éclairer dans le domaine sinologique, où l’on risque souvent d’essentialiser les phénomènes au nom de la culture.

Dans l’optique d’une approche méthodologique qui révélerait quelque chose des structures de la littérature onirique des XVII^e et XVIII^e siècles, je ferai usage de la théorie psychanalytique. Lorsqu’il ne tombe pas dans l’écueil d’une « psychanalyse appliquée », l’outil psychanalytique permet en littérature de dégager, à travers les motifs du récit, des structures permettant une analyse à la fois rigoureuse et globale : elle va au-delà des analyses individuelles, percevant la logique générale qui explique les détails, plutôt que de partir de détails qui, isolément, donnent lieu à des interprétations parfois trop variées et propres au chercheur. Ainsi, là où certains universitaires interprètent la réaction d’un personnage par un état d’esprit submergé par les sentiments (« emotional » est à cet égard un qualificatif passe-partout dans les études nord-américaines), la psychanalyse ne se satisfait pas d’une explication par un flot sentimental à la fois flou et n’assurant pas d’explication solide, et décrit des mécanismes psychiques généraux dont les conséquences se retrouvent à travers de multiples éléments du récit. Ainsi la psychanalyse permet-elle d’éviter les explications « psycho-biographiques » que rejetaient par exemple les formalistes russes, explications que l’on retrouve régulièrement dans les analyses sinologiques du rêve de fiction.

¹ FAN et WHITEHEAD (2011), p. 21-22.

² La littérature en langue vernaculaire n’est pas nécessairement populaire.

³ Concernant le *Liaozhai zhiyi*, cf. le chapitre de Allan Barr, « *Liaozhai zhiyi* and the Chinese vernacular fiction » (BARR (2007), p. 3-36.)

⁴ Le terme de « structuralisme » a été appliqué à un mouvement épistémologique des années 1950-1960 par ses détracteurs, si l’on en croit François Châtelet, les sartriens (le débat intellectuel précédant l’émergence du structuralisme portait alors sur l’opposition entre humanisme chrétien et humanisme marxiste). Il s’agit donc d’un terme qui se voulait négatif, et qui explique en partie la raison pour laquelle les plus grands « structuralistes » comme Lacan et Lévi-Strauss ne se réclamèrent jamais de ce mouvement intellectuel. Raisonnement inductif et rejet de l’empirisme sont les caractéristiques majeures de la pensée des structuralistes. Pour une description du structuralisme, cf. COMPAGNON (2011), 3:04-53:56.

L'usage de l'outil psychanalytique dans cette étude permettra donc de mettre en lumière des structures du discours sur le rêve, discours propre à la psyché humaine et donc indépendant de la culture du rêveur dans ses mécanismes fondamentaux. S'il est rarement apprécié d'employer un terme aussi hardi que celui d'« universelles » pour qualifier ces structures, notons tout du moins que l'objectif de leur valorisation est de contrer les discours qui usent des spécificités culturelles (éducation, religion...) pour expliquer les rêves, et par là le psychisme, des Chinois. En usant de la psychanalyse comme outil théorique allant au-delà des aires culturelles, je m'inscris à l'encontre d'analyses culturalistes qui, simplifiées et mal employées, peuvent amener à penser que les rêves chinois sont différents et, partant, que le psychisme des Chinois ne l'est pas moins, idée dangereuse s'il en est. En somme, je souhaite poursuivre le travail dont Dell Hales avait donné l'idée lorsque, ayant à l'esprit l'importance que Erich Fromm accordait au langage du rêve¹, il concluait son article sur les rêves chinois de fiction : « Consequently, we might suggest here that more attention be given to the study of dreams in Chinese fiction because they speak very often in a language that is significant and universal among men². »

La psychanalyse est primitivement une discipline médicale visant à soigner un patient via la cure analytique qui travaillera sur l'inconscient de ce dernier. Déployée en critique littéraire, on pourrait être tenté de penser que la psychanalyse opérée vise à l'inconscient des personnages, de l'auteur (ou à défaut, du narrateur). Mais, comme le constatait Freud à l'issue de son étude sur *Gradiva* de Jensen, les personnages ne seront jamais que « des créatures de l'écrivain³ ». Quant à « viser [ce dernier], autant vouloir psychanalyser la mère d'un patient » rappelait avec humour Jean Bellemin-Noël⁴. La solution et l'intérêt d'un usage de la psychanalyse en littérature, Jean-Bellemin Noël l'explique par ce qu'il a nommé « textanalyse⁵ », qui est une analyse de la « poussée inconsciente⁶ » d'un texte. Que cela ne soit pas pris comme une affirmation de ce qu'un texte *aurait* un inconscient comme c'est le cas d'un être humain. Il s'agit simplement de postuler qu'un texte est constitué d'un langage, ce même langage qui fait la subjectivité humaine, et que ce langage du texte est lui aussi fait de signes propres à donner lieu à des jeux de mots, des lapsus, et autres glissements de sens. Le texte ne *possède* donc pas d'inconscient dans le sens où un individu en a un, mais de par sa constitution par le langage, il peut *fonctionner comme* l'inconscient. Aussi un texte possède-t-il également quelque chose qui échappe à lui-même et présente un « excès dans le texte », de la façon dont « le poème en sait plus que le poète et en dit plus qu'il ne le pense.⁷ »

¹ FROMM (1951).

² HALES, *op. cit.*, p. 87.

³ FREUD (1907), p. 166.

⁴ BELLEMIN-NOËL (1996), p. 6.

⁵ *Id.*, p. 141.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ BELLEMIN-NOËL (2002), p. 5.

[...] étant bien entendu qu'un fragment de texte (c'est-à-dire n'importe quel « texte » au sens étroit du terme, qui ne saurait se présenter que comme fragment) n'autorise pas une analyse de même style que celle qui s'institue dans la relation thérapeutique ; étant entendu aussi que personnage, narrateur et écrivain sont réductibles à des éléments inclus fragmentairement dans ce fragment de texte ; étant entendu enfin que l'on ne dispose que du matériel offert par le texte et, le échéant, par ses contextes [...] – en quel sens peut-on prétendre à une *lecture analytique* en critique littéraire ?¹

[...]

Quant au fait que *tout rêve est un texte*, on l'avait aperçu dès longtemps, sinon dès le principe : le rêve est toujours en réalité « un récit de rêve ». Cela implique que les procédures d'analyse textuelle, quel que soit encore leur inachèvement de méthode, ont une sorte de droit de regard sur toute élaboration de l'inconscient – en particulier les structures de la narration, le statut des descriptions, l'intervention des tropes rhétoriques, la vie secrète des motifs comme formulations de fantasmes et formations de compromis... De là l'intérêt non déguisé que les psychanalystes soucieux de théorie portent aux grands textes dits littéraires.²

En dernier lieu, une compréhension trop rapide de mon usage de la psychanalyse dans l'enjeu de cette étude (démontrer la modernité à travers l'expression subjective dans les récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles) pourrait aboutir au constat *a priori* paradoxal qu'une discipline du XX^e siècle européen ne peut être employée pour mettre en valeur la modernité proprement chinoise de l'époque (une modernité vis-à-vis des siècles précédents). Par ailleurs, puisque j'ai évoqué plus haut le fait que la modernité chinoise du XX^e siècle ne s'est pas construite exclusivement avec l'influence des idées européennes, pourquoi vouloir faire usage d'une discipline européenne du XX^e siècle ? C'est qu'il faut considérer que la psychanalyse n'est pas tant une discipline qu'un outil structurel visant à la description de traits généraux, de la même façon que la linguistique décortique les mécanismes d'une phrase, quelle que soit la langue dans laquelle celle-ci est formulée. En d'autres termes, je ne montrerai pas que les textes de mon corpus sont modernes parce qu'ils rejoignent des éléments de psychanalyse en tant que discipline « moderne » du XX^e siècle, mais parce qu'ils rejoignent des mécanismes d'expression de la subjectivité, dont il se trouve que la psychanalyse les a décrits, ce qui justifie l'emploi de cette discipline comme outil théorique dans une étude dont l'objet est l'analyse de l'expression de la subjectivité dans des récits oniriques.

¹ BELLEMIN-NOËL, *op. cit.* (1996), p. 42.

² *Id.*, p. 68-69.

I - L'imaginaire du rêve chinois de fiction

En littérature chinoise, il est extrêmement rare que les rêves de fiction n'aient pas quelque chose à voir avec le surnaturel. Il est possible que le rêve n'ait aucune incidence que l'on puisse qualifier d'étrange, mais cela représente une infime portion des récits oniriques de fiction : l'usage quasi général, qui ne cessera de se voir vérifié tout au long de cette étude, veut qu'au moins un élément mineur du rêve se trouve avoir un lien avec la vie éveillée, ce lien demeurant injustifiable d'un point de vue rationnel – mais étant recevable dès lors que l'on accepte l'existence de forces magiques.

J'emploie le terme de « surnaturel » parce que dans les récits qui feront l'objet de mon étude, le magique n'est pas considéré comme une norme : le monde de référence ne tient pas le magique pour naturel – il n'est pas *merveilleux*. J'emploierai par ailleurs régulièrement le terme d'« étrange » parce que, porteur de la même racine latine (*extraneus*) que le mot « étranger », il restitue l'idée d'une apparition de ce qui n'est pas familier – et donc étranger à la norme. De façon ironique, j'aurai l'occasion dans cette étude d'observer que ce qui est « étrange » ne provient parfois pas de l'extérieur, de l'étranger, mais bien plutôt de l'intérieur, de ce qui est précisément familier.

Je n'emploierai pas le terme de « fantastique » afin de tenter d'éloigner les récits de mon corpus de la littérature fantastique européenne qui a vu un véritable essor au XIX^e siècle, et qui a fait l'objet de toute une théorisation au XX^e siècle – notamment par Tzvetan Todorov. Ce n'est pas que les deux objets soient fondamentalement différents – bien au contraire, une étude comparative faisant usage d'outils structuraux comme la psychanalyse pourrait souligner de fortes similitudes –, mais, sans avoir une connaissance spécialisée de la littérature fantastique européenne, il me semble que les deux types de récits présentent de grandes différences dans la façon de « nommer » le surnaturel, au point que l'irruption de ce dernier n'est pas perçue de la même manière. Une telle remarque nécessiterait naturellement d'être vérifiée par une étude comparative approfondie. Mais pour continuer sur cette intuition, je pense que la terminologie chinoise peut justement nous éclairer sur cette différence de perception du surnaturel : bien que, comme je l'ai dit plus haut, la magie ne cesse d'envahir l'imaginaire chinois, le terme chinois moderne se référant au surnaturel est une traduction littérale du terme français (ou anglais : *supernatural*) : *chaoziran* 超自然 signifie « qui va au-delà de, qui dépasse le naturel ». Les termes qui, en chinois, font référence à des éléments surnaturels, désignent directement les manifestations de ce surnaturel : *shen* 神, « divinités », *yao* 妖 et *mo* 魔, entités malfaisantes semblables à des démons... La dénomination passe donc par ce qui est déjà symbolisé, et non pas par la caractéristique de ne pas correspondre à la norme. Le terme de *ling* 靈, qui désigne l'efficiace magique, semble faire exception, mais il est connoté positivement, et ne peut donc pas vraiment faire référence au surnaturel lié à des entités malveillantes – qui sont pourtant bien

nombreuses dans l'imaginaire chinois. Un autre terme, au signifié plus abstrait, peut néanmoins désigner les manifestations surnaturelles : *guai* 怪 désigne ce qui est « étrange, bizarre », non équivalent à la norme. Son existence dans le vocabulaire chinois, notamment de la littérature classique, justifie d'autant mieux mon usage en français de l'« étrange ». Un autre caractère encore, qui lui est parfois associé, est celui de *yi* 異, mais ce dernier porte la signification première de « différent », et se trouve ainsi plus éloigné du surnaturel que le terme de *guai*. Ces terminologies plus enclines à la symbolisation me conduisent à penser que le mode de perception du surnaturel dans la littérature chinoise de fiction et dans la littérature fantastique européenne doivent présenter des différences qui m'obligent à des précautions lexicales et intellectuelles. Je dirais qu'existe entre la littérature chinoise classique du surnaturel et le fantastique européen du XIX^e siècle la différence que Roger Bozzetto a discernée entre ce qu'il nomme « fantastique classique » et « fantastique moderne ». Dans la première catégorie, un élément générateur de peur a été refoulé, après avoir été symbolisé ; il peut s'agir d'une entité (vampire, fantôme...) ou d'un lieu (château, tombe...) qui reste *innommé* par crainte que sa puissance malfaisante ne se manifeste. En revanche, dans la seconde catégorie, la source de la peur n'est pas symbolisée, car on ne sait pas d'où elle vient ; ses manifestations n'ont pas de sens, et elle est ainsi *innommable*¹. Ce mode d'expression du fantastique présente des similarités avec la psychose, ce que j'aurai plus en détails l'occasion d'aborder dans cette étude.

Ces considérations générales sur le surnaturel, le lexique qui lui est attaché et la différence entre la littérature de l'étrange chinoise classique et le fantastique européen du XIX^e siècle ne sont qu'un postulat : je souhaiterais précisément montrer en certains endroits de cette étude que par poussées timides et irrégulières, les auteurs de fiction des Qing ont introduit dans leurs écrits de l'étrange une modernité qui passe précisément par un changement quant à cette perception du surnaturel.

Du fait que dans la littérature de fiction chinoise, le rêve ait quasi systématiquement quelque chose à voir avec le surnaturel, le cadre de l'imaginaire dépasse de loin le phénomène onirique seul. Par ailleurs, cet imaginaire est tributaire du contexte culturel de sa production, et obéit ainsi à des conventions générales liées à l'histoire religieuse et littéraire. Cette première partie de mon étude a pour objectif principal d'exposer les principaux traits de cet imaginaire chinois du rêve, ainsi que leur origine dans la culture chinoise. Il s'agit là d'une étape nécessaire en ce que l'ensemble de l'étude fera référence à un certain nombre d'éléments essentiels de l'imaginaire chinois de l'onirique surnaturel par la suite, sans pouvoir systématiquement se permettre de revenir sur le contexte général de cet imaginaire. Ainsi le béotien sera-t-il sans doute ravi par la suite d'avoir appris par exemple ce

¹ BOZZETTO (1992), p. 222.

qu'étaient un *hun* 魂 et un *po* 魄, un rêve illusoire, pourquoi l'autre monde est représenté comme une cour de justice des plus banales, etc.

Constatant que les rêves de fiction chinois ne se contentent pas d'être des rêveries sans incidence sur la vie éveillée, mais présentent au contraire des éléments qui se retrouveront de façon surnaturelle dans la veille, je partirai de l'observation du rapport logique entre le monde invisible, auquel donne accès le rêve, et le monde visible, celui où le rêveur dort, rapport qui est en premier lieu de l'ordre du lien spatial : l'imaginaire du rêve est largement lié à celui de la mort, dans lequel une part subtile de l'homme s'échappe de son corps pour se déplacer géographiquement. J'approfondirai donc tout d'abord les origines textuelles de cet imaginaire d'une part subtile quittant le corps dans le rêve comme dans la mort, c'est-à-dire les théories du *hun* et du *po*.

Je m'intéresserai également aux lieux que visite cette part subtile : l'imaginaire chinois des enfers est relativement ancien, et a donné lieu à une abondante littérature décrivant à l'envi les multiples facettes des enfers et les tortures qui y sont pratiquées. Cette littérature a conditionné l'imaginaire de l'autre monde jusqu'à la période prémoderne, et a notamment impliqué que le monde invisible soit représenté de par ses aspects judiciaire et administratif.

Mais la description de l'imaginaire de l'autre monde permettra également d'observer que les rêves de la littérature de fiction des Qing mènent souvent les personnages en en des lieux qui n'ont rien d'inferral, à savoir ceux du monde des vivants lui-même. Je mettrai en évidence une constante perméabilité entre le monde invisible et le monde visible, arguant que le premier peut être représenté comme une copie du second, et que les éléments qui se trouvent dans l'un apparaissent dans l'autre de façon distordue. Je rapprocherai le lien de concomitance des deux dimensions du champ de la topologie ; cette comparaison me permettra d'établir que le lien entre les deux mondes de l'imaginaire chinois n'est pas géographique, mais topologique, acceptant des présences paradoxales et des distorsions temporelles et spatiales.

Je ne manquerai pas de rapprocher cette conception de l'espace topologique avec ce dont l'imaginaire qui en fait usage peut être la métaphore : le psychisme humain. Un détour par la psychanalyse, et notamment par les théories de Freud sur l'*unheimliche*, me permettra de revenir à ce que j'évoquais plus haut au sujet du mode d'expression du surnaturel inquiétant, et de montrer que les auteurs des Qing ont, dans certains récits, trouvé des moyens modernes d'écrire la crainte – par un biais lié à la subjectivité du personnage et non pas seulement par des éléments extérieurs à lui et symbolisés.

Je m'intéresserai en un second temps de cette première partie dédiée à l'imaginaire du rêve de fiction chinois à une catégorie spécifique de rêves : ceux dont le récit a pour visée une prise de

conscience de la vanité de la vie humaine. Ces récits ont des origines textuelles anciennes, et il conviendra que j'en retrouve l'influence dans la littérature de fiction des Qing.

Le discours des rêves illusoires repose en partie sur le constat que les sens humains ne permettent pas de déterminer avec certitude ce qui, de notre vie éveillée ou de nos rêves, correspond à la réalité. La démonstration de cet argument s'appuie sur un récit dans lequel la veille et le rêve ne cessent d'être pris l'un pour l'autre.

Je montrerai de quelle manière certains récits proposent pour clef de lecture de cette incertitude la notion de valeur accordée à la veille ou au rêve : aussi insubstantiel qu'il soit, le rêve est aussi important que la veille dès lors qu'on lui accorde une valeur équivalente.

Si le thème de la confusion entre veille et rêve est ancien, les auteurs de fiction des Qing ont bénéficié d'un degré d'élaboration narrative que ne connaissaient pas les auteurs des premiers récits de rêves illusoires ; cela leur permit de compliquer à l'envi ce thème de l'incertitude entre veille et rêve, au point de perdre complètement le lecteur, et de faire de leurs récits une métaphore de leur propre fiction : si celle-ci apparaît comme aussi peu conséquente qu'un rêve, qui peut dire si elle ne dit pas mieux la vérité, ne correspond pas plus à la réalité ? Tout dépend encore une fois de la valeur que le lecteur lui accordera : s'il octroie à la fiction autant d'importance qu'à la réalité, celle-ci sera alors tout autant porteuse de vérité.

Cette thématique du rêve illusoire est centrale dans le *Honglou meng*, dont l'un des enjeux majeurs pour les personnages est précisément cette découverte de la vérité : que ce qu'ils prennent pour la réalité est en fait aussi illusoire qu'un rêve. L'argument se rapproche de l'enseignement bouddhiste, qui prône l'absence de désir. Or, paradoxalement, le roman est justement un portrait du désir, notamment à travers le personnage principal, Jia Baoyu, lequel naît du désir d'une pierre – objet par essence dénué de subjectivité – et se trouve être tout plein d'attachement pour les personnes de son entourage.

1 - L'espace du rêve

En ceci que les rêves chinois de fiction ont pour visée essentielle d'établir un lien – de connaissance ou de matière – avec le monde tenant lieu de référence du réel parce qu'il correspond à la veille, l'onirisme chinois est lié à la question de l'espace. De fait, on verra que les rêves chinois « emmènent » fréquemment le rêveur en un lieu qui n'est pas celui où il s'est endormi, de par l'imaginaire ancien tournant autour de la séparation, durant le sommeil, du corps plongé dans la léthargie et du corps subtil – pour ne pas parler d'« âme ». Le rêveur acquiert en ce lieu autre un

savoir – et même parfois un objet concret – qu’il se fera fort de ramener dans le monde de la veille, donnant par là la preuve de la véracité de la chose onirique.

A de rares exceptions près, les deux espaces faisant l’objet de visites en rêve sont le monde des morts et le monde des vivants lui-même – mais perçu alors sous un jour différent.

La fiction chinoise connaît une très abondante littérature prenant pour décor les lieux où se retrouvent les morts après leur trépas, et notamment les enfers qui, sous l’influence de l’imaginaire bouddhiste, ont fait fleurir quantités de descriptions de ce lieu de punition et de jugement. Le tableau des enfers tient souvent lieu de miroir déformant mettant en lumière les défauts de notre propre monde : la justice y est appliquée avec une rigueur faisant défaut aux mortels, et les récits qui en décrivent les bienfaits prennent une tournure morale ou satirique. Deux états physiologiques président à l’entrée dans le monde des morts : le trépas, et ses variantes impliquant notamment un aspect temporaire – que je nomme « catalepsies » –, et le rêve. Il existe bien entendu d’autres conditions permettant à un mortel de se retrouver dans la dimension infernale, mais mort et rêve sont les principaux biais. Il en résulte une grande similitude entre ces deux états.

Le monde des vivants offre lui aussi des lieux où il est loisible pour les rêveurs de se rendre. Mais pour qu’il y ait un intérêt à visiter des lieux que la veille permettrait tout à fait de voir, il faut que le rêve confère au personnage des capacités extraordinaires : se déplacer à grande vitesse, devenir si petit qu’on peut explorer un espace miniature, ou encore percevoir les choses de l’invisible qui peuplent ce bas monde sans que les hommes ne le sachent. L’expérience est alors l’occasion d’une réflexion sur les valeurs relatives qui sont usuellement les nôtres, permise par ce changement d’angle dans la perception du quotidien.

Et c’est en considérant que le surnaturel et toutes les choses qui sont initialement reliées au monde des morts imprègnent constamment le monde ordinaire que l’on saisit ceci que les deux espaces – lieux de l’au-delà et de l’ici-bas – ne sont pas séparés par une barrière géographique. Ils sont bien plus souvent liés par une articulation topologique, c’est-à-dire une logique spatiale ne répondant pas aux exigences des espaces euclidiens, mais à des phénomènes de déformation spatiale permettant par exemple à un point de se situer simultanément en deux endroits distincts, à une distance donnée d’être rétrécie ou distendue.

A - Voyages dans le monde des morts

Que la destination privilégiée des voyages oniriques corresponde aux enfers pourrait au premier abord paraître incongru puisque seule la mort devrait logiquement en ouvrir les portes. Mais cela n’a de fait pas grand-chose d’étonnant dans la culture chinoise lorsque l’on considère les fondements de sa théorie onirologique : dans le rêve comme dans la mort, un corps impalpable, le *hun* 魂, s’échappe

de l'enveloppe corporelle pour vagabonder et peut atteindre les lieux habituellement interdits aux vivants. Dès lors, l'imaginaire de ce qui attend l'homme après la mort est largement prisé par les auteurs d'anecdotes oniriques, et façonne un substrat culturel commun dans lequel puiseront pendant des siècles les histoires de rêves.

a) *Hun, po* et déplacements oniriques

Toute histoire chinoise de rêve impliquant un déplacement spatial, c'est-à-dire une majeure partie de récits oniriques, est influencée par la théorie du *hun* 魂 et du *po* 魄, laquelle est également celle présidant à l'imaginaire de la mort. *Hun* et *po* correspondent aux corps subtils de différentes natures qui quittent le corps en certaines occasions que je développerai ci-dessous. Si l'on décide de traduire ces termes en français, il est d'usage d'employer le mot « âme(s) », car il reflète dans notre imaginaire ce corps subtil distinct du corps charnel ; ce choix de traduction ne prend naturellement pas en compte l'énorme héritage philosophique et religieux européen, et « âme » est ici à entendre dans son sens le plus vulgaire, impliquant simplement la part impalpable et spirituelle d'un être, et pouvant, dans l'imaginaire, subsister après la mort du corps physique. Habituellement, le mot « esprit » est davantage destiné à la traduction du terme *shen* 神, car il véhicule par rapport à « âme » une élévation que ce dernier n'implique pas – et en cela ces choix de traduction s'avèrent plutôt justifiés puisque, nous le verrons, le *shen* correspond au *hun* lorsqu'il est passé de l'état d'âme à celui d'ancêtre, dont la supériorité par rapport au premier peut s'entrevoir par la polysémie de *shen* qui désigne également les divinités.

D'après Yü Ying-Shih, le terme de *po*, qui désigne à l'origine la blancheur et la brillance, aurait d'abord été employé seul : il a été retrouvé sur des inscriptions oraculaires sur os du XI^e siècle avant J.-C., où les phases de nouvelle et de pleine lune étaient décrites comme la naissance et la mort du *po* de la lune. Par métaphore, le terme fut ensuite employé pour faire référence à la vie et à la mort d'un homme¹.

Ce n'est qu'au VI^e siècle avant notre ère que le terme de *hun* est généralisé au même titre que celui de *po*. Il est en effet traditionnellement admis que les termes de *hun* et *po* apparaissent ensemble pour leur occurrence la plus ancienne dans une anecdote du *Chunqiu zuozhuan* 春秋左傳, *Printemps et Automnes dans le commentaire de Sieur Zuo*. Cette dernière rapporte que durant la période des Printemps et Automnes [VIII^e au V^e siècle avant J.-C.], durant la septième année du Duc Zhao 昭 [-534] un noble du pays de Zheng 鄭, Boyou 伯有, est déchu, exilé puis assassiné dans une lutte de clans. Apparaissant en rêve aux gens du pays de Zheng, Boyou déclare qu'il tuera Sidai 駟帶 au jour

¹ YÜ (1987), p. 370.

renzi 壬子 et qu'il tuera Gonsun Duan 公孫段 au jour *renyin* 壬寅¹ de l'année suivante. Comme ces deux ennemis de Boyou meurent en effet aux jours prédits, les gens prennent peur. Le ministre de Zheng, Zichan 子產, réhabilite le fils de Boyou afin que celui-ci puisse offrir des sacrifices à son père² : c'est que « lorsque les fantômes ont un lieu où se rendre, ils ne représentent plus de danger (*gui yousuo gui, nai bu wei li* 鬼有所歸，乃不為厲)³ ». Par la suite, Zichan se rend au pays de Jin 晉, où le dirigeant du pays de Zhao, Zhao Jingzi 趙景子, lui demande si Boyou peut devenir un fantôme (*gui* 鬼⁴). Zichan donne à Zhao Jingzi la réponse suivante :

能。人生始化曰魄，既生魄，陽曰魂，用物精多，則魂魄強，是以有精爽，至於神明，匹夫匹婦強死，其魂魄猶能馮依於人，以為淫厲。

Il le peut. Lorsqu'un homme naît, au commencement se forme ce que l'on nomme *po*. Lorsqu'est né le *po*, le *yang*⁵ se nomme *hun* ; quand on emploie les choses, l'essence vitale se multiple, et *hun* et *po* deviennent forts, c'est pourquoi ils possèdent vitalité et brillance, au point d'atteindre une lumière divine. Lorsqu'un homme ou une femme ordinaire meurt de mort violente, ses *hun* et *po* peuvent encore s'attarder auprès des gens, et représenter un grand danger.⁶

Dans son sous-commentaire de ce passage, Kong Yingda 孔穎達 [574-648] nous offre une lecture plus détaillée des origines du *hun* et du *po* :

人之生也，始變化為形，形之靈者名之曰魄也。既生魄矣，魄內自有陽氣。氣之神者，名之曰魂也。魂魄神靈之名，本從形氣而有。形氣既殊，魂魄亦異。附形之靈為魄，附氣之神為魂也。

La vie d'un homme donne au commencement une transformation en forme, et l'on nomme *po* le *ling*⁷ de la forme. Lorsque naît le *po*, il possède en lui-même du souffle

¹ Les jours sont là désignés par le système sexagésimal chinois qui sert également à numéroter les années, les mois et les heures. Chaque unité de temps est désignée par la combinaison d'une tige céleste (*tiangan* 天干) et d'un rameau terrestre (*dizhi* 地支), donnant lieu à un total de soixante combinaisons.

² Sacrifices auxquels il ne pouvait prétendre en raison de la perte de son titre officiel.

³ ZUO & DU & KONG & LI (1999), p. 1247.

⁴ Le terme de *gui* 鬼 recouvre en chinois plusieurs types de créatures d'outre-tombe : il peut non seulement s'agir de fantômes (des humains qui ont perdu la vie) mais également de monstres aux formes multiples qui peuplent l'autre monde (et correspondent ainsi plutôt aux « démons » occidentaux). Un caractère précédant le terme *gui* peut parfois apparaître pour décrire la nature du *gui* en question : un *yigui* 縊鬼 est ainsi un « fantôme de mort par pendaison », un *changui* 產鬼 un « fantôme mort en couches », un *haigui* 海鬼 un « monstre de mer », etc. Sur la polysémie du terme *gui*, cf. DURAND-DASTES et LAUREILLARD (2017), p. 6-7.

⁵ Le *yang* 陽 forme avec le *yin* 陰 le grand principe de dualité de la pensée chinoise. C'est par leur alternance que se construit l'ordre des choses : « Le couple Yang-Yin, ainsi devenu prototype de toute dualité, peut servir de paradigme à tous les couples [...]. Bien que de natures contraires, Yin et Yang sont en même temps solidaires et complémentaires [...]. En cela, la dualité du Yin et du Yang est la caractéristique par excellence de la pensée chinoise qui conçoit volontairement les contraires comme complémentaires et non comme exclusifs l'un de l'autre. » (CHENG (1997), p. 255.) Habituellement, le *yang* est associé dans l'imaginaire chinois à la chaleur et à la force (soleil, masculin, vie...) tandis que le *yin* est associé au froid et au déclin (lune, féminin, fantôme...).

⁶ ZUO & DU & KONG & LI, *op. cit.*, p. 1248-1249.

⁷ *ling* 灵 : le terme désigne la part spirituelle animant un corps (humain, représentation de divinité ou rituel en lui-même). Il correspond à une essence opérante, comme en témoigne son sens subsidiaire, qui désigne une force surnaturelle dotée d'une efficacité magique.

yang. On nomme *hun* le *shen*¹ du souffle. Les appellations de *hun* et *po*, de *shen* et de *ling*, ont pour origine la forme et le souffle. Forme et souffle sont distincts, *hun* et *po* sont également différents. Le *ling* qui est attaché à la forme est le *po*, le *shen* qui est attaché au souffle est le *hun*.²

Il apparaît, à la lecture de ce sous-commentaire, que le *hun* naît de la part insubstantielle, le souffle, tandis que le *po* naît de la forme, c'est-à-dire du corps charnel.

Si la présentation de Zichan semble établir une chronologie dans l'apparition du *hun* et du *po* (ce dernier apparaissant en premier), Kong Yingda aplanit toute éventuelle hiérarchie :

劉炫云：“人之受生，形必有氣，氣形相合，義無先後。而此云‘始化曰魄’，‘陽曰魂’，是則先形而後氣，先魄而後魂。”魂魄之生，有先後者，以形有質而氣無質。靈形以知氣，故先魄而後魂。其實並生，無先後也。

Liu Xuan a écrit : “ Lorsqu'un homme reçoit la vie, sa forme doit être pourvue du souffle, et, unis, souffle et forme ne doivent pas connaître d'apparition chronologique. Mais il est écrit ici [dans le *Zuozhuan*] que “ au commencement se forme ce que l'on nomme *po* ”, et que “ le *yang* se nomme *hun* ”, ce qui implique que la forme apparaisse en premier et que le souffle apparaisse en second, que le *po* apparaisse en premier et que le *hun* apparaisse en second. ” Que la naissance du *hun* et du *po* soit marquée par un ordre d'apparition est basé sur ceci que la forme a une substance tandis que le souffle n'en a pas. Le *ling* et la forme engendrent la connaissance et le souffle, c'est pourquoi l'on dit que le *po* apparaît en premier et le *hun* en second. En réalité, lorsqu'il y a naissance, il n'y a pas de premier ni de second.³

Cette anecdote du *Zuozhuan* a servi de base à toute la pensée orthodoxe, et notamment confucéenne, du *hun* et du *po*. Néanmoins, Yü Ying-Shih met en garde contre son importance culturelle : elle ne reflète pas, selon lui, la pensée générale des Chinois au sujet du *hun* et du *po*, mais plutôt l'opinion personnelle de Zichan⁴. C'est que l'importance accordée au *hun* et au *po* n'a pas été la même selon les régions de ce qui constitue la Chine actuelle : il semblerait que le *hun* ait été une notion native du sud de la Chine, se diffusant vers le nord au VI^e siècle avant notre ère. Ce n'est que vers le II^e siècle avant J.-C. que les notions de *hun* et de *po* auraient été stabilisées⁵.

Il s'agit, pour notre étude, de retenir cette dualité de la composition de l'homme : sa part corporelle est gérée par le *po* tandis que sa part spirituelle est présidée par le *hun* :

Ancient Chinese generally believed that the individual human life consists of a bodily part as well as a spiritual part. The physical body relies for its existence on food and drink produced by the earth. The spirit depends for its existence on the invisible life force called *ch'i* [qi], which comes into the body from heaven. In other words, breathing and eating are the two basic activities by which a man continually maintains

¹ *shen* 神 : terme désignant le divin ou le spirituel et, pour ce qui concerne l'être humain, faisant référence à l'esprit, c'est-à-dire l'entité insubstantielle liée à la forme corporelle qui anime cette dernière. Le *shen* est la quintessence de la part spirituelle, et se trouve en ceci souvent associé au terme de *ling* (cf. note ci-dessus).

² ZUO & DU & KONG & LI, *op. cit.*, p. 1248.

³ *Id.*, p. 1249.

⁴ YÜ, *op. cit.*, p. 372.

⁵ *Id.*, p. 374.

his life. But the body and the spirit are each governed by a soul, namely, the p'o and the hun.¹

Originellement le couple *hun/po* n'était pas associé au principe également dual du *yang* et du *yin*². On remarque par exemple dans les explications de Zichan que si le *hun* est associé au *yang*, le *po* n'est pas lié au *yin*. Ce n'est que sous les Han que les deux systèmes duaux furent combinés, le *hun* était associé au *yang*, et le *po* au *yin*³.

Il est apparu que les *hun* et *po* pouvaient exister chacun en nombre multiple (généralement trois *hun* et sept *po*). Mais selon les termes de Roberto Ong, « it is not clear to me whether each of the three *hun* or of the seven *p'o* was assigned a specific function⁴ ». La composition exacte des *hun* et *po* a fait l'objet de biens des considérations⁵. La manifestation la plus évidente d'une éventuelle croyance avérée en trois *hun* distincts est le rituel mortuaire considérant séparément la tablette du défunt, le cercueil (ou la tombe) et un lieu où se serait rendu le *hun* après la mort (ou le lieu de prière domestique)⁶. Mais les chercheurs finissent par s'en tenir à une opposition duale *hun/po*, car, ainsi que le souligne Stevan Harrell, les *hun* et *po*, quel que soit leur nombre, ont chacun de leur côté la même fonction. Aussi peut-on estimer que les croyances populaires chinoises considèrent un unique couple *hun/po*⁷.

Certains ouvrages médicaux ont présenté la possibilité que *hun* et *po* pouvaient se situer en des parts précises du corps humain, mais les emplacements peuvent être contradictoires selon les théories. Roberto Ong a néanmoins relevé que dans l'ouvrage *Suwen* 素問, *Questions basiques* composant en partie le *Huangdi neijing* 黃帝內經, *Classique interne de l'Empereur Jaune*, le *hun* occupe le foie tandis que le *po* occupe les poumons⁸. Ong remarque qu'une telle théorie se retrouve dans un ouvrage des Ming, le *Shujuzi* 叔苴子, *Le Cueilleur de chanvre* de Zhuang Yuanchen 莊元臣 [1560-1609], qui décrit de façon plus détaillée ces localisations respectives : durant le jour, le *hun* se situerait dans les yeux et la langue, et le *po* dans les oreilles, le nez et la bouche ; durant la nuit, le *po* s'en retournerait vers les poumons et les reins, tandis que le *hun* reviendrait vers le foie et le cœur. Ces éléments théoriques sur les emplacements du *hun* et du *po* présentent un intérêt anecdotique, mais ils n'ont pas eu, à ma connaissance, de conséquence significative sur la littérature de l'imaginaire impliquant ces deux « âmes ».

¹ *Ibid.*

² Cf. note 5 p. 49.

³ YÜ, *op. cit.*, p. 375.

⁴ ONG, *op. cit.*, p. 25.

⁵ HARRELL (1979), p. 521-523.

⁶ *Id.*, p. 522. et WATSON & RAWSKI (1988), p. 8-9.

⁷ HARRELL, *op. cit.*, p. 522-523.

⁸ ONG, *op. cit.*, p. 26.

L'importance du *hun* et du *po* comme parts constituantes d'un vivant se mesure à la conséquence de leur disparition : une mort immédiate. Plus loin dans le *Zuozhuan*, en la vingt-cinquième année du Duc Zhao [-516], Yue Qi 樂祁, membre de la cour de l'Etat de Song 宋 [XI^e siècle à -286], voit pleurer, durant un banquet pourtant festif, le Duc de Song 宋公 et son invité Shu Sun 叔孫 du pays de Lu 魯. Il s'exprime alors en ces termes :

“今茲君與叔孫其皆死乎！吾聞之：‘哀樂而樂哀皆喪心也。’心之精爽，是謂魂魄。魂魄走之，何以能久？”

« Cette année notre seigneur et Shu Sun mourrons tous deux ! J'ai entendu dire que “ joie dans la peine et peine dans la joie font toutes deux mourir le cœur ”. La vitalité et la brillance du cœur sont ce que l'on nomme *hun* et *po*. Lorsque *hun* et *po* nous quittent, comment peut-on durer ? »¹

Les propos de Yue Qi sous-entendent que *hun* et *po* conditionnent la vie humaine, et que leur disparition entraîne la mort. Mais que se passe-t-il à leur niveau lors de la mort ? Kong Yingda nous en offre une description dans son sous-commentaire de l'anecdote concernant Zichan au sujet de Boyou.

人之生也，魄盛魂強。及其死也，形消氣滅。《郊特牲》曰：“魂氣歸於天，形魄歸於地。”以魂本附氣，氣必上浮，故言“魂氣歸於天”；魄本歸形，形既入土，故言“形魄歸於地”。聖王緣生事死，制其祭祀；存亡既異，別為作名。改生之魂曰神，改生之魄曰鬼。

La vie d'un homme est faite d'un *po* vigoureux et d'un *hun* robuste. Lorsqu'elle atteint la mort, la forme disparaît et le souffle est détruit. Le chapitre « Grand sacrifice de la frontière » [du *Liji* 禮記, *Le Livre des Rites*] indique : “ Le souffle *hun* revient au ciel, la forme *po* entre dans la terre ”. C'est parce que le *hun* est originellement attaché au souffle, et que le souffle doit flotter vers le haut, que l'on dit que “ le souffle *hun* revient au ciel ” ; le *po* revient initialement à la forme, et la forme entre dans la terre, c'est la raison pour laquelle on dit que “ la forme *po* entre dans la terre ”. Le roi saint sert les morts pour les vivants, et régit les sacrifices ; l'existence et la mort étant distincts, on use d'autres appellations. Le *hun* dont la vie a été altérée se nomme *shen*, et le *po* dont la vie a été altérée se nomme *gui*.²

Ainsi ces deux « âmes », de natures respectivement éthérée et terrestre, connaissent-elles après la mort des destinées distinctes : initialement défini comme une essence légère car liée au souffle, le *hun* est associé à une mobilité aérienne et initie un mouvement ascendant lors de la mort. En revanche, attaché au corps de chair, le *po* connaît une liberté de mouvement moindre, et se trouve voué à rester prisonnier de l'enveloppe corporelle jusqu'au retour de celle-ci dans la terre.³

¹ ZUO & DU & KONG & LI, *op. cit.*, p. 1446.

² *Id.*, p. 1248.

³ YÜ, *op. cit.*, p. 375.

La croyance, dès l'Antiquité, en ce *hun* quittant le corps au moment de la mort a donné lieu à des pratiques rituelles consistant à tenter de le rappeler auprès du corps, probablement par désir d'exprimer le souhait que la mort du défunt n'eût pas lieu. L'une de ces pratiques est décrite dans le *Yili* 儀禮, *Le Cérémonial et les bienséances* :

士喪禮。死於適室，撫用斂衾。復者一人，一爵弁服，簪裳於衣，左何之，扱領於帶。升自東榮，中屋，北面招以衣，曰：“皋某復！”三。降衣於前。受用篋，升自阼階，以衣屍。復者降自後西榮。

Mort d'un fonctionnaire. Lorsqu'il meurt dans la chambre principale, il est recouvert d'un linceul. Un homme chargé du « retour » prend l'habit cérémoniel¹ et coud la jupe à la veste, puis le met sur son épaule gauche, avant de prendre le col et la ceinture. Il monte par le rebord oriental du toit, rejoint le centre de la demeure, et fait face au nord pour invoquer avec le vêtement : « Ô, un tel, revient ! » Trois fois. Il jette l'habit en bas devant lui. On le récupère avec une corbeille, et on le fait revenir par les marches de l'est, pour en vêtir le corps. Celui qui est chargé du « retour » descend par l'extrémité du rebord occidental.²

Faisant référence à la description de ce rituel pour interpréter l'iconographie présente sur une toile de soie découverte en 1972 dans une tombe des Han de l'Est [190-168 avant J.-C.] sur le site archéologique de Mawangdui 馬王堆 (Hunan)³, Yü Ying-Shih remarque que selon le commentateur du *Yili* Zheng Xuan 鄭玄 [127-200], ce rituel a pour objectif d'« invoquer le *hun* pour qu'il rejoigne le *po* (*zhaohun fupo* 招魂復魄)⁴ », expression que Jia Gongyan 賈公彥 (des Tang) glose ainsi :

云“招魂復魄也”者，出人之氣謂之魂，耳目聰明謂之魄，死者魂神去，離於魄，今欲招取魂來復歸於魄，故云招魂復魄也。

Si l'on parle d'« invoquer le *hun* pour qu'il rejoigne le *po* », c'est parce que le souffle qui provient de l'homme est appelé *hun*, et que l'ouïe fine des oreilles et la vue perçante des yeux sont appelées *po*. Le *hun* et le *shen* du mort le quittent, et se séparent du *po*. Dans le cas présent, on veut invoquer et saisir le *hun* pour qu'il s'en revienne auprès du *po*, c'est pourquoi l'on parle d'« invoquer le *hun* pour qu'il rejoigne le *po* ».⁵

En littérature, l'appel de l'âme apparaît dans deux poèmes présents dans le recueil des *Chuci* 楚辭, *Chants des Chu* [IV^e-III^e siècles avant J.-C.] : « *Zhaohun* 招魂 » (« L'invocation du *hun* ») et « *Dazhao* 大招 » (« La Grande invocation »)⁶. L'un et l'autre poèmes font allusion au rituel du rappel

¹ *juebianfu* 爵弁服 : ensemble de la tenue du fonctionnaire Han, comportant pour principales pièces un couvre-chef surmonté d'un rectangle horizontal, une veste longue à longues manches se refermant en cache-cœur sur le devant et une jupe apparaissant sous la longue veste.

² ZHENG & LI (1999), p. 656-660.

³ Le site fut notamment connu pour avoir abrité, outre cette peinture sur soie d'une représentation de l'au-delà de la mort, les momies du marquis de Dai 軼侯, de son fils et de son épouse, cette dernière étant particulièrement bien conservée.

⁴ *Id.*, p. 658.

⁵ *Ibid.*.

⁶ ZHU (1979), p. 144-152.

de l'âme, notamment par la scansion répétée des expressions *hun xi guilai* 魂兮歸來 ou bien *hun hu guilai* 魂乎歸徠, signifiant toutes deux « âme *hun*, reviens ! ». Le thème consiste en une exhortation de l'âme du mort à ne pas s'en aller de par le monde – dont les vers décrivent les dangers – et à préférer les délices du pays de Chu, dont les multiples bienfaits sont loués. « Dazhao » reprend la notion de direction cardinale qui se trouvait déjà dans la description du rituel dans le *Yili* : l'expression « âme, ne va pas à [suivie d'une direction cardinale] » est reprise pour chaque direction : *hun hu wu dong* 魂乎無東, « âme, ne va pas à l'Est ! », *hun hu wu nan* 魂乎無南, « âme, ne va pas au Sud ! », etc. Dans « Dazhao » encore, le *po* est lui-même impliqué : *hunpo guilai* 魂魄歸徠, « Âmes *hun* et *po*, revenez ! » apparaît au début du poème.

On retrouve également des allusions à ce rituel mortuaire dans la littérature de fiction des Qing. A titre d'exemple, lorsque, pétri d'amour, le personnage masculin de *Abao* 阿寶 (Lz 70) voit son *hun* s'échapper de lui pour suivre la belle qui occupe ses pensées, sa famille, inquiète, fait appel à un chaman (*wu* 巫) pour « invoquer son *hun* chez lui (招魂期家) »¹.

La conception de ce que deviennent *hun* et *po* lors du trépas a conditionné la croyance populaire en la possibilité pour les morts de faire naître un fantôme, le *gui* 鬼, lorsque le *po* ne reçoit pas les soins nécessaires. Cette croyance fait écho aux propos de Zichan, selon lequel, après une mort violente, *hun* et *po* pouvaient s'attarder et constituer un danger. Dans cette problématique, le rituel tient une place fondamentale. S'interrogeant, dans le contexte occidental, sur l'utilité des rituels mortuaires, Louis-Vincent Thomas perçoit qu'« il s'agit [par les rituels] de la [la mort] sublimer, de l'intégrer, en facilitant l'insertion du défunt dans le monde des ancêtres [...] »². Sa définition rejoint tout à fait ce que les sinologues ont déterminé de la culture populaire chinoise : cette insertion du mort dans la catégorie des ancêtres est centrale, et donne lieu aux rituels mortuaires qu'ont étudiés des chercheurs tels que James L. Watson et Evelyn S. Rawski³ pour la période prémoderne et moderne ou des ethnologues tels que Emily M. Ahern⁴ pour la période moderne à Taiwan. Mais en Chine, le risque qu'un *gui* apparaisse à la suite de rituels insuffisants est constant : si le mort est devenu un ancêtre, une mauvaise gestion de son culte peut le ramener du côté des *gui* :

Le culte des ancêtres consiste [...] à « réincorporer », dans le grand corps social dont l'unité est la famille, ces âmes-*hun* [...] Cependant, le sort des *hun* dépend toujours de la constance des offrandes qui leur sont accordées. En cas d'interruption ou de négligence, l'ancêtre peut redescendre dans la catégorie des *gui*, âmes errantes privées du culte de la réintégration. Etant lui aussi l'âme d'un mort, l'ancêtre reste très proche

¹ PU & ZHANG (1978), p. 235.

² THOMAS (2010), p. 65.

³ WATSON & RAWSKI, *op. cit.*.

⁴ AHERN (1973).

du *gui* et n'est jamais à l'abri de redevenir un *gui*. Alors que les ancêtres deviennent en quelque sorte des « vivants de l'au-delà », les *gui* sont des demi-morts qui ont conservé un lien avec le monde des vivants.¹

D'où il appert que la figure du mort est éminemment ambivalente, dépendant du traitement des vivants envers lui, ce que l'on pourra vérifier dans un certain nombre d'histoires de la littérature de fiction².

Cette digression sur les destinées de *hun* et *po* lors de la mort était nécessaire pour comprendre la conception chinoise du rêve, car en effet cette dernière fonctionne sur les mêmes principes : l'idée est que durant le sommeil, une part impalpable du dormeur, le *hun* (de par sa nature aérienne), s'échappe du corps pour vagabonder en d'autres lieux, revenant intégrer l'enveloppe charnelle au moment du réveil.

Reprenant la théorie du *hun* et du *po* et de leur destinée au moment de la mort, Berthold Laufer rapproche cette croyance de la théorie onirologique :

The Chinese theory of dreams is as follows: a double soul is distinguished in every individual – a material or animal soul called *p'o*, which regulates the functions of life, is indissolubly attached to the body and goes down to earth with it after death; and a spiritual soul, called *hun*, which governs the functions of reason, is able to leave the body and at death goes to heaven, carrying with it an appearance of physical form. A dream arises when the connection of the body with the spiritual soul is interrupted. The body lives as long as the material soul dwells in it, but is doomed to die as soon as it escapes. The spiritual soul, however, may leave the body without endangering its life. This is the case in swoons, trances, and dreams. The soul separates from the body and enters into communication with spirits; it may freely interview the souls of the departed or have speech with the gods. At the end of the dream the soul returns to the body.³

Ainsi dans le rêve comme dans la mort, le *hun* s'échapperait du corps, mais, dans ce cas-ci, sans mettre un terme à la vie. L'aspect de la définition de Laufer selon lequel le *hun* peut alors entrer en communication avec des entités spirituelles (morts ou divinités) est d'importance capitale : dans la

¹ CHENIVESSE (2001), p. 65.

² On ne pourrait énumérer le nombre de récits dans lesquels un mort, qui initialement apparaît de par sa nature comme un danger pour les vivants, demande de l'aide à ces derniers, et obtient finalement par leur action de reposer en paix. On peut citer à titre d'exemple le court récit *Guiku* 鬼哭, « Sanglots de spectres » (Lz 28), dans lequel un haut fonctionnaire fait procéder à une grande cérémonie dite « de l'eau et de la terre » (*shuilu daochang* 水陸道場) afin de rassasier par des offrandes les *gui* apparus après le massacre de nombreux bandits. Dès lors, les troubles inquiétants qu'ils provoquaient jusqu'en plein jour cessent. Un autre exemple est celui de *Shuimangcao* 水莽草, « Tripterygium wilfordii » (Lz 56). Son histoire est celle du fantôme d'une jeune fille qui, étant morte de la consommation d'une certaine plante, ne peut se libérer de sa condition de fantôme errant et se réincarner qu'en amenant un vivant à mourir de la même façon qu'elle. Comme elle empoisonne un homme, ce dernier, devenu à son tour un *gui*, empêche la jeune fille de se réincarner et en fait son épouse. L'histoire prend une tournure originale, puisque c'est en demeurant fantôme mais en se mariant que la jeune fille trouve la paix.

³ LAUFER, *op. cit.*, p. 210.

littérature chinoise de fiction, le schéma le plus classique du rêve sera précisément de relater ce type de rencontre, entre la part du rêveur qui vagabonde et les esprits de l'au-delà.

Du fait que mort et rêve partagent en commun cette théorie du *hun* volatile, ces deux états physiologiques sont fréquemment rapprochés, ainsi qu'en témoigne Guo Xiang 郭象 [252-312] dans son commentaire du *Zhuangzi* : « Vie et mort sont comme veille et rêve (*fu sisheng you mengjue er 夫死生猶覺夢耳*)¹ ». Rêve et veille comme métaphore de la vie et de la mort sont une image fréquemment employée dans le bouddhisme et le taoïsme, comme j'aurai l'occasion de l'exposer dans mon traitement du rêve « illusoire ». Sans entrer dans les considérations philosophiques qu'implique ce dernier, gardons pour l'instant en tête la similitude entre le dormeur et le mort, rapprochement qui peut également se constater dans d'autres aires culturelles que la Chine :

Bien que dans son lit terrestre, le dormeur en direction de l'autre monde lors de certains de ses rêves. Cet état n'est pas sans rapport avec l'agonie qui pose le mourant entre la vie et la mort.²

Tel est le constat de Sophie Jama, qui, dans son étude générale sur le rêve dans diverses aires culturelles, rappelle que dans la culture grecque antique, Hypnos, la divinité du sommeil, était le frère de Thanatos, la divinité de la mort – les deux étant les enfants de Nyx, la nuit³.

Dans la littérature de fiction des Qing, plusieurs récits oniriques présentent une grande similitude avec les récits de mort temporaire, au point qu'il est dans certains cas malaisé de déterminer lequel de la mort ou du rêve a frappé le personnage. Prenons l'exemple non isolé de ce récit du *Zibuyu*, *Xike yiding yinjian zhun sanfen yong* 錫鏢一錠陰間准三分用, « Un lingot de papier vaut trois centimes dans le monde des ombres » (ZBY 18:7), dans lequel le personnage principal, Gong Weiyuan 龔薇垣, « rêva alors qu'il était malade qu'il voyageait dans le monde des ténèbres (*bingzhong meng you yinfu* 病中夢遊陰府)⁴ ». Le vocabulaire indique bien au lecteur qu'il s'agit d'une expérience onirique (*meng* 夢), et, à l'issue de ses aventures dans le monde des morts que j'aurai l'occasion de décrire par la suite, le personnage « se réveille en sursaut (*yijing erxing* 一驚而醒)⁵ ». Ces indicateurs sémantiques déterminent donc le phénomène comme un rêve. Or, deux éléments caractérisent pourtant le sommeil de Gong comme une mort passagère. Le premier est le spectacle qui s'offre à lui lorsqu'il se réveille : les membres de sa famille l'entourent, tous en pleurs, ce qui sous-entend qu'ils

¹ GUO & CHENG & CAO et HUANG (2011), p. 151.

² JAMA (2009), p. 112.

³ *Id.*, p. 100.

⁴ YUAN & SHEN et GAN (2012), p. 231.

⁵ *Id.*, p. 232.

le prenaient pour mort. Ce motif est relativement commun dans les histoires du genre, et il arrive même souvent, bien que cela ne soit pas présentement le cas, que les membres de la famille révèlent au personnage qu'il est décédé quelques jours auparavant, mais que, la région de son cœur gardant une certaine tiédeur, ils n'ont pas osé le mettre en bière. Le second élément est la mention, au moment où débute la narration du rêve, de la maladie (*bing* 病) dont souffre Gong. Celle-ci est un motif précédant communément les récits de mort temporaire, et se retrouve donc dans les récits où le rêve présente une forte similitude le trépas. En raison de la présence d'indicateurs du rêve, mais également d'éléments conventionnels dans les histoires de mort temporaire, il est difficile de déterminer dans ce récit si Gong est mort ou s'il a rêvé. Du point de vue de la théorie onirologique que j'ai décrite ci-dessus, que l'une ou l'autre hypothèse prévalence, la croyance populaire chinoise lui attribue le même mécanisme : une part subtile de Gong, son *hun* (même s'il n'est pas désigné comme tel), s'est échappée de son corps, ce qui a permis son voyage (*you* 遊) dans l'autre monde. Sans doute est-ce précisément parce que cette part de mystère reste indescriptible (mort ou rêve ?), quelque chose d'« innommable » plutôt que d'« innommé » dans les termes de Roger Bozzetto¹, qu'elle confère au surnaturel de l'histoire un aspect moderne.

Il a résulté de la croyance en cette échappée du *hun* durant le sommeil l'idée double que le *hun* pouvait être *attiré* au-dehors du corps par des forces extérieures, et qu'il existait un risque qu'il ne puisse jamais rejoindre le dormeur, provoquant alors la mort². C'est en particulier dans les ouvrages de médecine que l'on trouve mention de ces états de déséquilibre physiologique ou d'invasion du corps par des forces néfastes presque caractérisées comme des démons. Michel Strickman évoque à titre d'exemple le propos principal du *Lingshujing* 靈樞經, *Classique du Pivot efficient* [II^e siècle avant J.-C.] selon lequel « when alien, pathogenic agents invade the body, they dislodge the souls (*hun* and *p'o*), causing them to flutter about. This experience causes pleasurable dreams.³ » Ces forces démoniaques sont désignées dans la littérature médicale comme la cause de rêve de possession, notamment par des incubes ou succubes ; on retrouvera régulièrement dans la littérature chinoise d'imagination des Qing des êtres relativement malfaisants (renardes...) qui opèrent lors de rêves érotiques pour absorber les substances vitales des hommes⁴. Contre les dangers de ces possessions, la littérature médicale des premiers siècles propose des techniques d'exorcisme à mi-chemin entre le traitement médical et le rituel religieux (« little if any distinction is made between "ordinary" material

¹ Cf. p. 44.

² CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 11.

³ BROWN, *op. cit.*, p. 29.

⁴ Citons à titre d'exemple le récit *Dongsheng* 董生, « L'Etudiant Dong » (Lz 44) dans lequel une renarde apparaît dans des rêves érotiques à celui qui refuse dans la veille son commerce amoureux. C'est par ce biais qu'elle l'épuise, au point de le faire mourir (PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 135.)

treatment and ritual operation¹ »), comme le fait par exemple Ge Hong 葛洪 [283-343] dans son *Zhouhou bei jifang* 肘後備急方, *Méthode de prescriptions rapides que l'on garde sous le coude*. Il s'agit de tenter par divers moyens de réveiller le rêveur sans provoquer la mort².

Il ne m'appartient pas de décrire ici l'ensemble du paysage de la littérature médicale touchant au rêve, tant celle-ci est vaste. On lira avec plus de profit les thèses de Rudy Vavril et Dimitri Drettas. Je ferai néanmoins référence à la littérature médicale traitant du rêve si se présentent des cas de similitude entre un récit de fiction et la théorie onirologique en médecine.

Mon propos est ici d'exposer que dans l'imaginaire chinois, le *hun* ayant quitté le corps durant un rêve ou une mort temporaire risque de se voir attaqué par des forces extérieures ou de ne jamais pouvoir revenir au corps, causant alors une mort définitive.

On trouve un exemple de ce cas de figure dans le *Zibuyu*. Dans *Meng qi'er zhu gou* 夢乞兒煮狗, « Il rêve de mendiants qui font bouillir un chien » (ZBY 9:4), un homme reçoit en rêve une convocation dans le monde infernal, où il doit paraître comme témoin dans une affaire d'outre-tombe. Sachant alors que pour se rendre dans l'autre monde, il doit mourir, il fait part à un parent de sa crainte que son « âme ne se perde (*yishi linghun mishi* 一時靈魂迷失)³ ». Il lui enjoint d'acheter un coq blanc, et se rendre, lorsque lui-même sera mort, au temple du dieu des murs et des fossés (*chenghuang* 城隍⁴) afin de l'appeler (*zhaohu* 招呼) – un rapprochement est sans doute ici à faire avec le rituel décrit dans le *Yili* – pour qu'« [il] ne se perde pas (*mian wo milu* 免我迷路)⁵ ». Par malheur, le jour où l'intéressé meurt comme prédit, une représentation a lieu dans le temple du *chenghuang*, et une estrade empêche d'accéder à la statue du dieu. Le parent du mort doit attendre jusqu'au soir pour pouvoir enfin « invoquer à grands cris le *hun* (*dahu zhaohun* 大呼招魂)⁶ » du mort. C'est sans compter sur la chaleur du mois de juin qui a déjà décomposé le corps ; le lecteur est invité à entendre qu'en raison de l'état de putréfaction déjà avancé du cadavre, le *hun* ne peut y retourner⁷.

¹ BROWN, *op. cit.*, p. 31.

² Michel Strickmann en donne quelques exemples traduits (BROWN, *op. cit.*, p. 30-31.)

³ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 116.

⁴ *chenghuang* 城隍 : le « dieu des murs et des fossés » est, comme son nom l'indique, le dieu qui veille sur la circonscription se trouvant à l'intérieur des murailles et des douves – en d'autres termes, sur une ville. Il s'agit donc d'un dieu local, donc la charge est remplie de même que n'importe quel poste de magistrat dans le monde des vivants. Les récits de la littérature prémoderne nous montrent régulièrement que la charge est transmissible, et que divers personnages se succèdent au poste. Le *chenghuang* rend la justice dans le monde invisible comme dans le monde visible. Ainsi les vivants peuvent-ils déposer des plaintes auprès du *chenghuang* en brûlant à son attention le papier sur lequel ils ont inscrit leurs doléances. Chaque ville possède son propre temple du *chenghuang*. A l'image des fonctionnaires de notre monde, le *chenghuang* peut être probe comme il peut être corrompu, et même tout simplement pragmatique sans souci particulier de justice.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*

⁷ La conservation de l'enveloppe charnelle est une thématique importante des histoires de retour à la vie. Assez régulières sont les histoires dans lesquelles un personnage peut ou ne peut pas retrouver la vie selon que son corps a été conservé en l'état ou non. On peut citer comme exemples les cas de *Dongsheng* 董生, « L'Étudiant Dong » (Lz 44), dans lequel une

Bien que ce récit présente non pas un cas de rêve, mais de mort temporaire, la logique est la même, conduite par la crainte que le *hun* échappé du corps ne se perde, ou ne puisse réintégrer un corps qui se sera décomposé durant le temps où l'âme vagabondait.

Mais avant que de parler plus encore de vagabondage de l'âme, il me faut présenter le plus connu des textes ayant contribué à la naissance d'un imaginaire du voyage onirique : le début du deuxième chapitre du *Liezi*, consacré à l'Empereur Jaune (Huangdi 黃帝)¹, qui effectue en rêve un « voyage de l'esprit » (*shenyou* 神遊). L'une des particularités philologiques du *Liezi* est le problème de sa datation : la version de l'œuvre qui nous est parvenue a été éditée au IV^e siècle de notre ère par Zhang Zhan 張湛 [327 ?-397 ?] (tandis que l'on estime sa production originelle au IV^e siècle avant J.-C.), aussi un débat est-il encore ouvert sur les éventuelles empreintes du bouddhisme, entré en Chine au I^{er} siècle de notre ère, sur l'édition de Zhang Zhan². De ce fait, il faut garder à l'esprit la possibilité que l'idée de *shenyou* ait été introduite de façon relativement tardive dans la littérature. Qu'elle date plutôt du IV^e siècle avant J.-C. ou du IV^e siècle de notre ère, elle serait en tout cas postérieure à celles du *hun* et du *po*.

Le *Liezi* relate que durant les quinze premières années de son règne, l'Empereur Jaune ne se souciait que de nourrir « sa nature et de son destin (*yang zhengming* 養正命) », au point que sa peau en était brûlée, noirâtre, et que « confus, ses cinq sentiments étaient abîmés et égarés (*hunran wuqing shuanghuo* 昏然五情爽惑) »³. Quinze années plus tard encore, inquiet de voir que l'ordre ne règne pas sous le Ciel, il ne s'occupe que de gouverner, mais sa peau demeure déséchée. Constatant alors son échec à nourrir sa propre personne tout autant que de gouverner, l'Empereur Jaune instaure un deuil sur sa vie politique et se retire durant trois mois, ne songeant plus alors aux affaires du gouvernement. C'est alors qu'est relatée son expérience onirique :

renarde ne peut réintégrer son corps qui a été écorché, et de *Tanggong* 湯公, « Sieur Tang » (Lz 95), dans lequel on objecte à un mort qui veut retrouver la vie que son corps est déjà gâté.

¹ Huangdi 黃帝 : l'Empereur Jaune est un personnage central de la mythologie chinoise. Fils de Shaodian 少典 et de Fubao 附寶, il figure, d'après le *Shiji* 史記, *Annales historiques de Sima Qian* 司馬遷 [-145 à -86], parmi les Cinq Augustes Empereurs – dont les identités diffèrent selon les sources. Il aurait vécu, selon la légende, entre -2698 et -2597. Son nom apparaît de manière régulière dans les textes de la période des Royaumes combattants (Zhanguo 戰國) [-403 à -221]. Il est généralement décrit comme un souverain aimant et pacifique, mais également comme un combattant ayant vaincu son demi-frère Yan Di 炎帝, unifiant sous son contrôle l'ensemble du monde et permettant la paix, et ayant également vaincu Chiyou 蚩尤, déité légendaire belliqueuse souvent représentée avec une tête animale. On prête également à Huangdi l'invention de nombreux objets liés aux débuts de la civilisation – vêtements, chapeau, chaudron, clepsydre, miroir, barque, monnaie, boussole... – et certains rituels – comme ceux du mariage ou encore de l'inhumation, lequel aurait été inventé après que Huangdi eût tué Chiyou. Huangdi fut tardivement intégré au panthéon taoïste. Il est aujourd'hui considéré comme le père de la civilisation chinoise, et se trouve repris par le gouvernement central en quête d'arguments justifiant le discours sur la sinité (YANG et AN (2005), p. 138-146.

² Sur ce débat, consulter par exemple les argumentations de Jean Levi (LIE & ZHANG & LEVI (2014), p. 157-178.), qui se positionne à l'encontre de la thèse de l'influence bouddhiste, et de Angus C. Graham (GRAHAM (1990).), qui soutient l'argument inverse.

³ LIE & YANG (1979), p. 39.

晝寢而夢，遊於華胥氏之國。華胥氏之國在弇州之西，台州之北，不知斯齊國幾千萬里；蓋非舟車足力之所及，神游而已。

Il rêva, alors qu'il dormait en plein jour, qu'il voyageait vers le pays de Dame Huaxu¹. Le pays de Dame Huaxu se situe à l'ouest de Yanzhou et au nord de Taizhou². L'on ne sait à combien de dizaines de milliers de *li* il se trouve des provinces centrales ; en effet ce n'est ni par bateau, ni par char, ni à pied que l'on peut y accéder, mais seulement par un voyage du *shen*.³

Le *shen* n'est certes pas le *hun*, mais l'observation de la théorie onirologique ci-dessus nous a permis de voir qu'il lui était fortement associé (ou inversement), en raison de leur nature éthérée. Par ailleurs, le *Liezi* semble attribuer au *shen*, « esprit », la même capacité de déplacement qu'au *hun* dans les croyances antiques : « (神遇為夢，形接為事。故晝想夜夢，神形所遇。故神凝者想夢自消。) ⁴ ».

D'après cet extrait du *Liezi*, le rêve (*meng* 夢) permettrait d'effectuer un déplacement géographique (usage de *you* 遊 avec la clef *chuo* 辵, « la marche ») impliquant des distances extrêmement étendues (des dizaines de milliers de *li*), et permettant même d'atteindre des lieux que seul l'esprit (*shen* 神) peut visiter. On perçoit ainsi déjà dans ce texte l'imaginaire de rêves permettant de se déplacer tout aussi bien dans des contrées connues que dans d'autres mondes. Il est d'ailleurs notable que la graphie du caractère *you* dans l'expression évoquant le « voyage de l'esprit » (*shenyou* 神游), emploie, elle, la clef de l'eau, *shui* 氵, sous-entendant un « flottement » – peut-être aérien ? – caractérisant le voyage. Et si l'on considère le sens figuré de notre mot français de « flottement », celui-ci rejoint l'aspect erratique que peut induire le caractère *you* 游 – ce qui pourrait nous permettre de traduire *shenyou* par « errance(s) de l'esprit ».

Le pays de Dame Huaxu est décrit comme un lieu dépourvu de toute forme de possession (matérielle ou mentale) : il n'a pas de dirigeant, et ses gens ne connaissent ni désir ni crainte. Il n'y existe ni notion de plaisir, ni notion de douleur. Beauté et laideur n'y sont pas des concepts. Et la description s'achève sur ceci que « montagnes et vallées n'entravent jamais les pas, car on ne peut y marcher que par l'esprit (*shangu bu zhi qi bu, shenxing eryi* 山谷不躡其步，神行而已)⁵ ». Le *you* disparaît ici au profit du *xing* 行 pour évoquer le déplacement, et revêt par là la conception d'un déplacement plus physique – bien qu'il ne s'agisse que d'une marche de l'esprit ! Cette ambivalence

¹ Personnage légendaire, mère de Fuxi 伏羲.

² Le *Huainanzi* 淮南子 décrit précisément Yanzhou comme se situant à l'ouest, et Taizhou au nord-ouest (LIE & MATHIEU (2012), p. 88 [notes].) Il faut donc imaginer que le pays de Dame Huaxu se situe au-delà des limites du monde connu.

³ LIE & YANG, *op. cit.*, p. 41.

⁴ *Id.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

entre l'idée qu'il ne s'agisse que d'un corps impalpable qui se déplace et l'usage de termes qui auraient convenu au déplacement d'un corps concret se retrouve dans les histoires d'imagination, dans lesquelles un homme qui rêve, et ne devrait donc se déplacer que par son esprit, expérimente les douleurs et plaisirs que seul son corps physique pourrait théoriquement lui procurer.

Tel est le texte – supposément le plus ancien – auquel font référence les chercheurs lorsqu'il s'agit d'établir les origines de l'imaginaire du voyage onirique. Naturellement, il s'agit là d'une peinture littéraire, et l'on ne peut faire du « voyage de l'esprit » (*shenyou* 神游) une conception oniologique qui aurait été acceptée par tous¹. S'y opposent notamment les théories oniologiques fondées sur la conception du rêve comme images isolées, présages de l'avenir, ou celles reposant sur des hypothèses physiologiques.

Le terme de *shenyou* apparaît plus loin dans le *Liezi*, dans la première anecdote du troisième chapitre. L'histoire est celle du roi Mu des Zhou 周穆王 qui reçoit à sa Cour un homme doté de pouvoirs magiques (un *huaren* 化人, c'est-à-dire un homme capables de métamorphoses sur sa propre personne et ce qui l'entoure) et le comble de bienfaits. Malgré les présents du roi, le magicien n'est pas satisfait, car les richesses du roi Mu lui semblent faibles. Un jour, il invite le roi à « voyager ensemble (*tongyou* 同游) ». On retrouve dans cette expression le *you* évoquant le voyage erratique qui se trouvait dans *shenyou*. Rémi Mathieu traduit d'ailleurs *tongyou* par « divaguer »², ce qui éloigne de l'idée de voyage mais restitue assez fidèlement la notion de vagabondage présente dans *you*. Il n'est pas mention, dans le texte, d'un endormissement du roi avant ses errances oniriques. Le caractère qui certifie le plus assurément de la nature onirique des faits, *meng* 夢, est par ailleurs absent. Mais les aventures du roi dans un monde fait de la matière des rêves se closent sur le réveil (*wu* 寤) du monarque, ce qui garantit que c'est bien dans le sommeil qu'il a effectué ces déplacements de l'esprit. Dans son errance, le roi visite le palais du magicien, sublime et qui flotte en plein cieux, et y vit même plusieurs dizaines d'années – ce qui constitue une distorsion temporelle, puisqu'à son réveil, le vin qu'il buvait avant son rêve n'est pas encore refroidi³. Il lui est donné de vivre des choses que ses cinq sens humains ne lui offraient pas dans le monde des hommes. Il voit depuis le ciel son propre royaume, et, toujours avec le magicien, il atteint des lieux pleins de lumière et d'où il n'aperçoit plus rien. Comme ses os et ses organes se disloquent alors, il prie le magicien de pouvoir s'en retourner. Ce dernier le pousse, et le roi a l'impression de chuter dans le néant. C'est alors qu'il se réveille, entouré de ses gens, qui l'informent, sur sa demande, qu'il est resté en silence (*mocun* 默存) – comme dans un état méditatif. Déssemparé, le roi mettra trois mois à s'en remettre, période à l'issue de laquelle

¹ DRETTAS, *op. cit.* (2010), p. 565.

² LIE & MATHIEU (2012), p. 153.

³ On retrouvera à peu près le même motif dans le *chuanqi* des Tang *Nanke taishou zhuan* 南柯太守傳, « Histoire du préfet de Rameau-Sud » de Li Gongzuo 李公佐 [770 ?-848 ?].

il interroge le magicien sur leur voyage. Ce dernier lui donne une réponse mettant en valeur la similarité qu'il existe entre le monde du roi et celui de leur voyage, arguant de l'impossibilité de mesurer l'étendue de la puissance des métamorphoses. C'est au début de cette réponse du magicien qu'apparaît, pour la seconde fois dans le *Liezi*, le terme de *shenyou* 神游, « voyage de l'esprit », par lequel le magicien qualifie l'expérience qu'il a partagée avec le roi¹. Si le rêve de l'Empereur Jaune l'avait amené en un lieu fort différent de par son aspect utopique, celui du roi Mu des Zhou transporte résolument en un lieu céleste et merveilleux (le palais flottant du magicien) et même aux confins du ciel, d'où le roi ne peut même plus voir la terre qu'il apercevait jusque là depuis les airs.

S'il demeure une thématique relativement rare dans la littérature de fiction des Qing, le voyage onirique vers un palais céleste est tout de même présent. On peut mentionner à titre d'exemples *Bai Yuyu* 白于玉 (Lz 99) et *Lu furen* 陸夫人, « La Dame Lu » (ZBY 13:17), deux récits dans lesquels un rêveur atteint un palais situé dans les cieux. La littérature, naturellement, n'est plus la même pour le *Liaozhai zhiyi* et le *Zibuyu* qu'au moment où le *Liezi* fut composé, et les personnages vivent des aventures bien plus complexes dans ces palais accessibles par le rêve. Il demeure néanmoins qu'aussi anciennes soient-elles, ces deux anecdotes du *Liezi* ont servi de modèle littéraire aux histoires d'errances oniriques. La plupart de ces dernières, cependant, mèneront moins souvent dans la littérature de fiction vers les strates aériennes que vers la direction opposée : celle des enfers souterrains.

b) Enfers et jugement

Eût-il eu connaissance de la littérature chinoise décrivant les enfers, Dante Alighieri aurait été fasciné par la richesse d'imagination des Chinois pour les lieux souterrains qui attendent les morts. Cet imaginaire a été très largement alimenté par le bouddhisme, dont les textes promettaient un jugement *post mortem* qui rétribuerait les actions de la vie passée. Par ailleurs, ce jugement devait se tenir dans un lieu haut en couleurs, puisqu'il avait lieu dans les enfers – au pluriel car, à l'instar de l'imaginaire dantesque, le lieu était supposément constitué de plusieurs strates accueillant les condamnés selon leurs crimes. Le nombre d'enfers a varié selon les sources, mais l'on retrouve fréquemment la mention de dix cours infernales, chacune régentée par un roi – le plus connu dans la littérature de fiction étant le roi Yama (Yanluo wang 閻羅王)². Le nombre de dix-huit cours apparaît

¹ LIE & YANG, *op. cit.*, p. 34.

² Les autres rois sont ordinairement Qinguang wang 秦廣王, le « Vaste roi de Qin », Chujiang wang 初江王, le « roi de l'entrée du fleuve », Songdi wang 宋帝王, le « roi impérial des Song », Wuguan wang 五官王, le « roi des cinq fonctions officielles », Biancheng wang 變成王, le « roi des transformations », Taishan wang 泰山王, le « roi du mont Tai », Pingdeng wang 平等王, le « roi de l'équité », Dushi 都市王, le « roi de la capitale » et Wudao zhuanlun wang 五道轉輪王, le roi « de la roue qui tourne [celle de la réincarnation] sur les cinq chemins » (TEISER (2007), p. 433-434.)

également souvent, comme nous le verrons dans certains exemples, avec parfois une division entre neuf enfers glacés et neuf enfers brûlants. Chaque cour est vouée à des tortures spécifiques, ce qui a donné lieu à un foisonnant imaginaire traduit dans l'art pictural par des fresques très colorées (notamment dans les temples bouddhistes) et dans la littérature par des descriptions détaillées des supplices infligés aux morts. La torture n'est pas une peine éternelle : les morts ne restent aux enfers que pour un temps limité, avant d'être poussés vers la roue de la réincarnation.

Les enfers apparaissent le plus fréquemment, pour ce qui concerne la littérature de fiction, dans les histoires impliquant une mort – ou une mort temporaire –, puisque le trépas amène naturellement les personnages vers le lieu que les croyances populaires définissent comme celui du jugement *post mortem*. Mais le rêve, lui, n'implique pas que le personnage doive être jugé. Pourtant, les enfers demeurent une destination privilégiée des récits oniriques – bien qu'ils apparaissent logiquement moins souvent que dans les histoires de mort –, car s'ils ne font pas eux-mêmes l'objet d'un jugement, les rêveurs peuvent être appelés par les autorités infernales à témoigner dans un procès ou à servir de conseiller. Je reviendrai plus tard sur cette dimension judiciaire.

La description des enfers n'est absolument pas, aux XVII^e et XVIII^e siècles, un élément littéraire novateur. Dans la littérature bouddhique, une très fameuse histoire offre de riches descriptions des enfers : le périple de Mulian 目連 (« Maudgalyayana ») traversant les cours infernales à la recherche de sa mère. Le récit a pour origine un texte indien du III^e siècle, le soutra *Yulanpen* 盂蘭盆 (« Ullambana », nom d'une fête bouddhiste dédiée aux morts se tenant le quinzième jour du septième mois lunaire et consistant en la présentation d'offrandes permettant la salvation des morts). Dans ce texte sont condensés le thème de la piété filiale, chère aux Chinois, et l'importance pour le bouddhisme de prodiguer des offrandes aux morts. Il fut ensuite adapté en de nombreuses versions textuelles qui servaient de support aux prêches bouddhiques. Plusieurs rouleaux de ces versions, notamment sous la forme de *bianwen*¹ des Tang, furent retrouvées sur le site de Dunhuang², chacune présentant un développement narratif quelque peu différent des autres³. Malgré les variantes, l'histoire conte sensiblement ceci que la mère de Mulian était une grande pécheresse, ayant promis à son fils d'employer leur argent à soigner les indigents, tandis qu'en réalité elle rabrouait ces derniers et ridiculisait les bonzes. Pour ses fautes, elle tombe dans l'enfer Avici, le plus profond et le plus terrible de tous les enfers brûlants. Son fils, mû d'une fiété filiale sans pareille, se rend lui-même dans les enfers, où il traversera chaque cour à la recherche de sa mère. Son passage dans chaque strate

¹ Cf. p. 199.

² Cf. note 7 p. 12.

³ PLAKS (1987), p. 62. On compte parmi les traductions de l'histoire en langue occidentale la traduction qu'Arthur Waley a produite (WALEY (1960), p. 216-235.) à partir du rouleau Stein 2614, conservé au British Museum, et la traduction Yau Woon Ma et Joseph S. M. Lau (MA & LAU (1978), p. 443-455.) à partir du rouleau Pelliot 2319, conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

infernale est l'occasion de descriptions des lieux, qui rapporte quels supplices y sont pratiqués et en rétribution de quels types de péchés. Mulian finira par retrouver sa mère, et à pratiquer pour elle un rituel – qui serait à l'origine de l'Ullambana – permettant de la sauver (dans certaines versions, elle est déjà réincarnée en chien, avatar le plus immonde qui soit). Cette histoire extrêmement populaire a par la suite été adaptée en de très nombreuses versions, notamment dans l'art de la scène – un exemple connu est le *Xinke chuxiang yinzhu quanshan Mulian jiumu xingxiao xiwen* 新刻出像音註勸善目連救母行孝戲文, *Pièce encourageant au bien de Mulian sauvant sa mère par piété filiale : nouvelle version avec illustrations et notes sur les effets sonores* du dramaturge des Ming Zheng Zhizhen 鄭之珍 [1518-1595]. De par ses multiples adaptations, l'histoire a largement contribué à l'imaginaire chinois du monde infernal.

Un autre voyage infernal fort connu est celui qu'effectue l'empereur des Tang Taizong [600-649] au dixième chapitre du *Xiyou ji* 西遊記, *Le Voyage vers l'Ouest* attribué à Wu Cheng'en 吳承恩 [1500-1582]. Sommé de se rendre dans l'autre monde parce qu'il est accusé de n'avoir pu, malgré lui, tenir une promesse, Taizong meurt ; il s'agit donc d'un voyage dans le monde infernal permis par une mort, qui s'avère finalement temporaire, et non par un rêve. Le voyage onirique est cependant présent dans le *Xiyou ji*, comme en témoigne l'exemple du rêve menant Sun Wukong 孫悟空 dans le monde des ténèbres au premier chapitre de l'œuvre. La description des enfers y est cependant moins développée que dans le cas du voyage de Taizong. Ce dernier, comme le singe au premier chapitre, en vient à rencontrer les dix rois infernaux¹ et à obtenir une modification sur le moment de sa mort. Tandis que le roi-singe avait rayé son propre nom et ceux de ses sujets des registres de vie et de mort (*shengsi bu* 生死簿), accédant ainsi une vie éternelle, Taizong obtient de vivre vingt années de plus que les registres ne l'indiquaient initialement : un ancien ministre de son père, chargé d'apporter le registre, y modifie discrètement le caractère *yi* 一, « un » en caractère *san* 三, « trois », allongeant ainsi la durée de vie de Taizong de treize ans (*yishi san* 一十三) à trente-trois (*sanshi san* 三十三) après le début de son règne. Taizong échappe de cette manière à la mort à laquelle il était normalement destiné : les rois le font escorter et raccompagner vers la sortie des enfers. Or, dans ce monde de ténèbres, s'il y a bien un chemin d'arrivée, il n'y a pas de chemin de retour. Taizong est donc obligé de parcourir les dix-huit enfers, que son guide lui énumère comme suit : le *diaojin yu* 吊筋獄, « l'Enfer où l'on pend par les tendons », le *youwang yu* 幽枉獄, « l'Enfer de la sombre calomnie », le *huokang yu* 火坑獄, « l'Enfer du fossé de feu », le *Fengdu yu* 豐都獄, « l'Enfer de Fengdu », le *bashe yu* 拔舌獄, « l'Enfer où l'on arrache les langues », le *bopi yu* 剝皮獄, « l'Enfer où l'on écorche la peau », le *motui yu* 磨推獄, « l'Enfer où l'on use et perce », le *duidaoyu* 碓搗獄, « l'Enfer où l'on

¹ Cf. note 2 p. 62.

pilonne », le *chebeng yu* 車崩獄, « l'Enfer de la roue qui démembre », le *hanbing yu* 寒冰獄, « l'Enfer de la glace hivernale », le *tuoke yu* 脫壳獄, « l'Enfer où l'on enlève les croûtes », le *tuochang yu* 抽腸獄, « l'Enfer où l'on tire sur les entrailles », le *youguo yu* 油鍋獄, « l'Enfer du chaudron d'huile », le *hei'an yu* 黑暗獄, « l'Enfer de l'obscurité », le *daoshan yu* 刀山獄, « l'Enfer du Mont des Couteaux », le *xuechi yu* 血池獄, « l'Enfer de l'étang de sang », le *Abi yu* 阿鼻獄, « L'Enfer Avîci » et enfin le *chenggan yu* 秤杆獄, « l'Enfer de la balance ». La description inclut également le type de péché commis par les suppliciés de chaque enfer. Cette division des lieux infernaux en dix-huit sections reprend l'imaginaire que l'on trouvait dans l'histoire de Mulian. Taizong passe également par le pont de la rivière Sans-Recours (*Naihe qiao* 奈河橋)¹, qui traverse un cours d'eau dans laquelle périssent sans fin les âmes en peine et vivent des monstres marins. Le motif de la rivière infernale sera repris dans des œuvres ultérieures : dans un récit du *Liaozhai zhiyi*², un faux-saunier est condamné à désengorger la rivière Sans-Recours et se trouve témoin des mauvais traitements infligés aux condamnés aux travaux forcés ; dans le rêve de Baoyu au chapitre 5 du *Honglou meng*, le jeune garçon en vient à marcher aux bords d'une rivière infestée de monstres, dans laquelle il finira par être happé. A l'issue de son périple, Taizong est assailli par quantités d'âmes en peine affamées, autant de corps humains mutilés qui lui réclament de la nourriture car personne ne les fournit en offrandes. Traumatisé par l'expérience, Taizong procédera, une fois revenu à la vie, à une « grande cérémonie par l'eau et la terre » (*shuilu dahui* 水陸大會), afin de nourrir tous ces morts affamés, et c'est de cette volonté de salvation de tous que procédera la mission vers l'Ouest visant à ramener les saintes écritures du pays de Bouddha – c'est-à-dire l'Inde.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le voyage imaginaire dans les enfers est donc un thème très commun en littérature. Mais bien que soient présents les lieux, dépeints avec minutie dans la littérature morale et didactique qu'engendra le bouddhisme, où résonnent cris de suppliciés et où sont manipulés chaudrons bouillants et instruments de torture, c'est surtout dans leurs aspects administratif et judiciaire qu'apparaissent les enfers. De fait, le monde des morts apparaît souvent comme une réplique de celui des vivants : on y rend la justice dans des *yamen* 衙門, petits centres administratifs comportant également les appartements privés du magistrat et une grande salle où ce dernier tient audience. Ce sont des cours de justice locales où l'on peut porter plainte en public et où se tiennent les jugements. Deux tendances caractérisent la description du système judiciaire dans l'autre monde : ce dernier peut être exemplaire, bien plus rigoureux que dans notre monde, ou être au contraire tout

¹ Le nom de la rivière joue sur l'homophonie et la ressemblance graphique entre le caractère du cours d'eau, *he* 河, et le caractère *he* 何 de l'expression *naihe* 奈何 qui évoque l'impuissance.

² Wang shi 王十, « Wang le Dixième » (Lz 446).

aussi corrompu – auquel cas la description de ses manquements tient lieu de peinture satirique des pratiques judiciaires dénoncées par les auteurs. Dans les deux cas, il s’agit souvent d’un miroir déformant qui invite à une prise de distance critique sur le système judiciaire que le lecteur connaît.

Omniprésent, l’aspect judiciaire du monde des morts se manifeste en ceci que les personnages visitant ce dernier parcourent très souvent cours présidées par un magistrat et bureaux abritant les archives de l’administration infernale. Au sujet de celle-ci, il faut bien comprendre que la prérogative des instances judiciaires de l’autre monde ne se limite pas aux enfers : c’est en ce lieu invisible que sont décidés les jugements pouvant affecter, avec effet immédiat, les vivants – maladies, mort immédiate... – et que sont archivées les destinées passées et futures de tous : le cheminement de leur carrière, le moment de leur mort, leurs anciennes et leurs prochaines incarnations, etc. Aussi y a-t-il toujours un intérêt pour un vivant de faire un passage dans l’administration infernale : il pourra y apprendre bien des secrets sur sa propre vie. En somme, le monde infernal, et en particulier son monde judiciaire, n’est pas bien différent de celui des vivants ; il est seulement plus spectaculaire : les moyens de torture y sont bien plus atroces, les gardiens sont des démons, les juges sont affublés de visages terrifiants...

Observons à titre d’exemple le récit *Shencheng* 神秤, « Balance divine » (ZBY 17:27) issu du *Zibuyu*. Le voyage dans l’autre monde s’y produit en deux étapes : une première fois durant une mort temporaire, et la seconde durant un rêve.

L’histoire est celle d’un certain Zhang Yuqi 張玉奇, copiste au département des finances (*hufang shushi* 戶房書吏) de la sous-préfecture de Wujin 武進 (Jiangsu), chargé d’un convoi de biens et d’argent jusqu’à Suzhou. Comme il passe par Henglin 橫林, il tombe soudainement à terre, et, lorsqu’il se réveille au soir, il raconte qu’un homme cuirassé d’or (*jinjia ren* 金甲人) – personnage anonyme mais apparaissant de façon récurrente dans les récits du genre – est venu le saisir pour l’amener jusqu’à une grande salle d’audience (*dayuan* 大院). Là, assis sur une chaire se tient un personnage au visage noir et aux dents saillantes (*qingmian liaoya* 青面獠牙), qui se fait appeler « Grand Maître » (*dashifu* 大師父 [sic]) par l’homme à la cuirasse d’or. Ce dernier annonce, désignant Zhang, que l’homme vile (*e’ren* 惡人) est arrivé. Il arrive régulièrement que, sans que les personnages n’aient commis, à la connaissance du lecteur, de faute singulière, ils soient désignés par ceux qui peuplent l’autre monde par des termes les catégorisant comme des pécheurs, des condamnés, des prisonniers... Cet état de fait témoigne de ce que les hommes ne se retrouvent dans le monde infernal que pour y être jugés. L’homme au visage noir, qui tient manifestement le rôle de juge, ordonne qu’on jette Zhang en prison. Mais l’homme cuirassé d’or fait remarquer que ce dernier est actuellement en mission officielle, et qu’il conviendrait mieux qu’ils le laissent escorter le convoi

jusqu'à bon port avant de le retenir. L'homme au visage noir y agrée, et Zhang revient à la vie (*suihuo* 遂活). Alors qu'il a déposé sa cargaison à Suzhou et se trouve sur le chemin du retour, il passe une nuit à Henglin. Il rêve alors que l'homme à la cuirasse d'or vient à nouveau l'arrêter ; cette fois-ci, le « Grand Maître » demande à ce qu'on dépose sur une balance les registres de ses bonnes et mauvaises actions (*shengping gongguo bu* 生平功過簿). Le mode de jugement n'est pas sans rappeler les croyances antiques égyptiennes, mais son occurrence dans ce récit constitue, à ma connaissance, un cas unique. Les registres des mauvaises actions, étiquetés de noir, surpassent en poids les registres des bonnes actions, étiquetés de rouge, ce qui inquiète fortement Zhang. Mais un gros volume étiqueté de rouge finit par être déposé, faisant pencher la balance en sa faveur. Le juge s'exclame alors qu'il a accompli des actions de grandes vertus, et lui accorde pour récompense un laps de temps de douze années de vie supplémentaires. Zhang se réveille en sursaut, et raconte son rêve à son entourage, proposant, par rapport à son passé, une hypothèse sur le contenu du registre étiqueté de rouge qui finit par faire pencher la balance du bon côté.

Mis à part le motif de la balance, dont j'ai indiqué qu'il était une exception – les juges infernaux sont généralement déjà au fait de la tendance, bonne ou mauvaise, qui caractérise les actions d'un prévenu –, ce récit présente tous les éléments les plus classiques d'un rêve menant vers un jugement dans le monde infernal : le personnage est tout d'abord arrêté par un ou plusieurs sbires, puis comparaît devant un magistrat aux allures souvent inquiétantes, et au terme de son jugement reçoit une peine ou une récompense. Ce schéma, qui se retrouvera dans de nombreux récits, est alimenté dans chaque cas particulier par des éléments originaux : s'ils reprennent dans les grandes lignes les narrations les plus classiques de l'imaginaire onirologique, les auteurs de la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles se privent rarement d'ajouter des motifs littéraires de leur propre invention, contribuant ainsi à diversifier des histoires dans le fond similaires.

Zhang Ziyi 張子儀 (Yw 12:23), présente exactement le même schéma du voyage dans l'autre monde en deux temps que dans *Shencheng* : tout d'abord du fait d'une mort temporaire, puis à l'occasion d'un rêve. Le personnage éponyme, un cinquantenaire, est un adepte de la boisson, qui meurt un jour de froid. Alors qu'on prépare sa toilette funéraire, il revient soudain à la vie (*su* 蘇) et raconte qu'il s'est rendu dans le monde des ténèbres (*mingosi* 冥司), où il a vu trois énormes jarres sur lesquelles était inscrit son nom. L'une d'elles contenait encore la moitié de son liquide. Le rêveur comprend qu'il arrivera au terme de sa vie lorsque les jarres seront totalement vides. De fait, il se remet de son état, et vit vingt années de plus. Un jour, cependant, il annonce à ses proches qu'il n'en a plus pour longtemps : la veille, il a rêvé qu'il se rendait à nouveau dans l'autre monde, et que les trois jarres étaient vides. Il meurt en effet quelques jours plus tard, sans avoir été malade. Le récit est marqué par l'absence d'un juge infernal décidant du sort du personnage, se démarquant en ceci du

modèle classique. Mais il joue sur un motif présent dans un grand nombre de récits, que l'on trouvait également dans *Shencheng* : la durée de vie allouée, extensible ou contractile selon les actions de l'intéressé.

Régulièrement, dans la littérature d'imagination, est-il rappelé que le nombre d'années de vie des hommes est fixé (*dingshu* 定數) ; c'est ce que symbolise dans *Zhang Ziyi* l'image des jarres dont le contenant diminue en même temps que le lot de vie existant. Dans *Shencheng*, le juge accorde une durée de vie supplémentaire, exprimée en cycle de douze ans (*ji* 紀), ce qui arrive régulièrement dans les histoires du genre. Si l'idée d'une durée de vie initialement fixée par le destin est ancienne, le fait de considérer le lot de vie comme une somme modifiable selon les actions est apparentée à une certaine pratique de la morale qui eut cours sous les Ming. C'est durant cette dynastie que fleurirent de nombreux « livres de perfectionnement » (*shanshu* 善書), formant une vaste littérature morale. Ces livres dépeignaient en détails les supplices qui attendaient les pécheurs selon les actes qu'ils commettaient, mais proposaient également, de la manière la plus pratique qui soit, des lignes de conduite permettant de s'améliorer sur le plan moral : la morale était appréciée comme un capital à grossir par des actions vertueuses, mais que l'on risquait de diminuer par les actions répréhensibles. L'aspect pratique de ces ouvrages allait jusqu'à proposer des « registres des mérites et démérites » (*gongguo ge* 功過格) qui étaient des listes préétablies d'actions morales et immorales, auxquelles correspondait un système de points¹. L'utilisateur devait régulièrement faire le décompte de la somme de ses actions, et constater son positionnement moral – le but étant naturellement de tenir sa morale en créance. Cette pratique de la morale faisait écho à la philosophie de Li Zhi 李贄 [1527-1602], adversaire de la pensée néo-confucéenne, selon lequel le bien commun découlait de l'accomplissement des désirs individuels ; ces derniers étaient pour Li Zhi à la base de l'action morale². Les « registres des mérites et démérites » connurent leur âge d'or en même temps que ce moment de l'histoire de la pensée chinoise durant lequel se démocratisa l'idée que l'homme pouvait être lui-même acteur de son sort – tendance intellectuelle qui eut son influence dans la littérature d'imagination³.

On trouve dans le *Yuewei caotang biji* un exemple particulièrement révélateur de cette influence d'une philosophie mettant en avant l'acte individuel : dans *Wenxin* 問心, « Interroger sa conscience » (Yw 11:38), un homme rencontre deux individus, dont l'un possède la capacité de voir les fantômes, et l'autre celle de se rendre dans l'autre monde par le biais du rêve. Il interroge ses compagnons : le

¹ Cynthia Brokaw présente le système des « registres de mérites et démérites » de Yuan Huang 袁黃 [1533-1606] et en propose une traduction (BROKAW (1987), p. 137-195.)

² EPSTEIN (2001), p. 78.

³ HEGEL (1994), p. 147-166.

monde des ténèbres dirige-t-il les enfers selon les théories confucéennes ou bouddhistes ? Celui qui se rend régulièrement dans le monde d'outre-tombe répond alors :

“君無須問此，只問己心。問心無愧，即陰律所謂善；問心有愧，即陰律所謂惡。公是公非，幽明一理，何分儒與佛乎？”

« Point besoin pour vous de demander cela, interrogez seulement votre cœur. Si, après interrogation de votre cœur, vous n'éprouvez pas de remords, c'est qu'il s'agit de ce que les lois des ténèbres nomment “ bien ” ; si, après interrogation de votre cœur, vous éprouvez des remords, c'est qu'il s'agit de ce que les lois des ténèbres nomment “ mal ”. Il est accepté par tous que le monde des vivants et le monde des ténèbres suivent un unique principe. Pour quelle raison distinguer les choses avec confucianisme et bouddhisme ? »¹

On reconnaît dans un tel discours l'aversion de Ji Yun pour toute forme de doctrine², et l'importance qu'il accordait à la vertu des actes individuels, le libre arbitre devant être l'objet par lequel améliorer sa personne et par lequel juger une personne. Sous le pinceau de cet auteur du XVIII^e siècle, un idéal apparaît : la loi ne devrait plus être rigide et imposée à tous comme une force coercitive, mais exister de par la volonté individuelle de bien agir. Ce mode de pensée constitue un terrain fertile pour le développement subjectif.

L'aspect judiciaire de l'autre monde se traduit souvent par une thématique qui lui est connexe : celle de l'administration. Si le lieu le plus récurrent des enfers est la grande salle où justice est rendue, apparaissent également en de régulières occurrences les bureaux où sont rangées les innombrables archives renfermant toutes les informations dont les autorités de l'au-delà se font gardiennes. On verra ainsi des paysages oniriques consistant en de simples bureaux de fonctionnaires. L'une des appellations de l'autre monde, *mingsi* 冥司, est à cet égard fort révélateur puisqu'il désigne littéralement « le bureau des ténèbres » – façon on ne peut plus évidente de mettre en valeur tout l'appareil administratif qui coordonne l'autre monde... et le nôtre.

Le récit décrit plus haut, *Shencheng*, laissait deviner une organisation administrative rigoureuse, à travers le motif des étiquettes de couleur des registres qui variaient selon que les actions commises par un homme étaient bonnes ou mauvaises. Un récit du *Yuewei caotang biji* laisse également entrevoir un imaginaire de l'administration infernale organisée avec rectitude : dans *Mingsi jiji zhanmo zhe* 冥司籍記戰歿者, « L'administration de l'outre-monde répertorie ceux tombés au champ

¹ JI & YAN (2006), p. 977.

² « Sa bête noire est le néo-confucianisme [...] Ji Yun réagit en racontant des faits-divers qui, mieux que tout discours, étalent au grand jour l'abjection, le pharisaïsme, le jésuitisme des néo-confucianistes et les souffrances qu'ils ont entraînées. Il s'insurge au nom de l'humanisme, de l'ouverture d'esprit, de l'agnosticisme qui constituent un élément capital de la sagesse traditionnelle chinoise. Il a la même attitude que Flaubert, qui ne pouvait supporter ni ceux qui prétendaient que Dieu existe, ni ceux qui prétendaient qu'il n'existe pas. » (JI & PIMPANEAU (1995), p. 8-9.)

d'honneur » (Yw 10:3), un commandant militaire provincial (*tidu* 提督) rêve un jour, alors qu'il suit des troupes en voyage, qu'il se retrouve en un lieu où se tiennent six ou sept tentes militaires. Ce dernier motif, en accord avec le contexte global de l'anecdote, sert relativement peu souvent de décor onirique ; il est néanmoins assez présent chez Ji Yun qui vécut à Urumqi, et dont les histoires inspirées de son exil là-bas ont souvent pour fond un lien avec l'armée. Le commandant rencontre une ancienne connaissance, un général (*tongling* 統領) décédé depuis longtemps. Ce dernier lui explique qu'en raison de la vie simple et pleine de droiture qu'il a menée, il a obtenu un poste administratif dans le monde des ténèbres : il est chargé de répertorier tous les noms des soldats morts au combat.

見其几上諸冊，有黃色、紅色、紫色、黑色數種。問：“此以旗分耶？”微哂曰：“安有紫旗、黑旗（按：舊制本有黑旗，以黑色夜中難辨，乃改為藍旗。此公蓋偶未知也）？此別甲乙之次第耳。”問：“次第安在？”曰：“赤心為國，奮不顧身者，登黃冊。恪遵軍令，寧死不撓者，登紅冊。隨眾驅馳，轉戰而殞者，登紫冊。倉皇奔潰，無路求生，蹂踐裂屍，追殲斷脰者，登黑冊。”

Il [le commandant] vit sur sa table toutes sortes de registres : des jaunes, des rouges, des pourpres et des noirs. Il l'interrogea : « Les classez-vous par bannière¹ ? » L'autre répondit avec un faible sourire : « Existe-t-il des bannières pourpre et noire [il appert qu'il y avait originellement dans l'ancien système une bannière noire, mais qu'elle était difficile à distinguer dans la nuit, c'est pourquoi on la changea en bannière bleue ; de fait, ce seigneur ne devait pas le savoir] ? Ce n'est pas avec cet ordonnancement que l'on les classe. » Le commandant lui demanda : « Alors dans quel ordre ? » L'autre répondit : « Ceux qui étaient fidèles à leur pays, et se battaient sans égard pour leur propre personne, sont enregistrés dans les cahiers jaunes. Ceux qui suivaient scrupuleusement les ordres militaires, et qui, inflexibles, préféraient mourir, sont enregistrés dans les cahiers rouges. Ceux qui galopèrent en suivant les autres, qui allaient d'un terrain de bataille à un autre pour finir par mourir, sont enregistrés dans les cahiers pourpres. Ceux qui se précipitaient en courant vers la déroute, qui cherchaient à tout prix à garder la vie, foulant aux pieds les corps démembrés, et que l'on a poursuivis pour leur ouvrir le ventre, sont enregistrés dans les cahiers noirs.²

On constate à travers cet exposé une précision faisant écho à la rigueur des Chinois pour la chose administrative³, ainsi que l'exactitude et l'impartialité dont Ji Yun rappelle souvent que les enfers les mettent en œuvre bien mieux que le système judiciaire de notre monde⁴. Le discours est agrémenté d'une tournure morale, rattachant le thème militaire à celui du jugement *post mortem*. Le passage n'est cependant pas dénué d'un recul critique et légèrement railleur de la part de Ji Yun : lorsqu'il

¹ Les huit bannières (*baqi* 八旗) qui constituaient, à la manière de castes, l'armée mais aussi la société mandchoue.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 814-815.

³ Les récits courts des œuvres de mon corpus reflètent pour beaucoup une tradition ancienne de la précision administrative : à l'image des annales dynastiques, les anecdotes commencent souvent par la mention du lieu où se produisirent les événements, de la date exacte de ces derniers, sans oublier les noms de ceux qui furent impliqués et de ceux qui en témoignèrent.

⁴ L'argument apparaît en filigrane dans l'ensemble des récits du *Yuewei caotang biji*, mais plus particulièrement et de façon explicite dans *Weiguan wugong ji youzui* 為官無功即有罪, « Quand on est fonctionnaire, ne pas avoir de mérite est une faute » (Yw 1:10), ainsi que dans *Cuimou* 崔某, « Un certain Cui » (Yw 10:39), et dans une moindre mesure dans *Xiangsi wulun pinfu* 饗祀無論貧富, « Les offrandes et les sacrifices font fi de la richesse ou de la pauvreté » (Yw 11:3). L'idée globale ressortant de ces récits est que les autorités infernales distinguent les actes des hommes avec plus de subtilité et de justesse que les autorités de notre monde, et les rétribuent avec plus d'impartialité.

insère, en tant qu'auteur, une remarque à dimension historique pointant les connaissances limitées du général, il insinue que même dans l'administration de l'autre monde, les fonctionnaires n'ont pas une connaissance – et donc un pouvoir – illimité, renvoyant par là une image critique des fonctionnaires de notre propre monde.

Mais les autorités infernales demeurent malgré tout efficaces, comme cela est montré dans la suite de cette anecdote : alors que le commandant demande au général comment, avec tous les morts qu'il y a, il peut ne jamais se tromper dans son classement, son interlocuteur répond :

“此惟冥官能辨矣。大抵人亡魂在。精氣如生。應登黃冊者，其精氣如烈火熾騰，蓬蓬勃勃。應登紅冊者，其精氣如烽煙直上，風不能搖。應登紫冊者，其精氣如雲漏電光，往來閃爍。此三等中，最上者為明神，最下者亦歸善道。至應登黑冊者，其精氣瑟縮摧頹，如死灰無焰。在朝廷褒崇忠義，自一例哀榮；陰曹則以常鬼視之，不復齒數矣。”

« Cela, seuls les fonctionnaires du monde des ténèbres peuvent en faire la distinction. Généralement, lorsque les hommes meurent, leur *hun* subsiste, et leur souffle primordial est tel qu'il était durant la vie. Le souffle primordial de ceux qui doivent être enregistrés dans les cahiers jaunes est tel un feu ardent galopant avec fougue, animé d'une flamme sémillante. Le souffle primordial de ceux devant être enregistrés dans les cahiers rouges est tel une fumée s'élevant toute droite, que le vent ne pourrait agiter. Le souffle primordial de ceux qui doivent être enregistrés dans les cahiers pourpres est comme un éclair perçant un nuage, qui étincèle de toutes parts. De ces trois catégories, ceux qui appartiennent à la plus élevée sont des esprits lumineux, et ceux qui appartiennent à la plus basse s'en retournent également sur la voie du bien. Quant au souffle primordial de ceux qui doivent être enregistrés dans les cahiers noirs, il est tel des cendres mortes ayant perdu leur flamme. Le trône honore leur loyauté et leur droiture, faisant par leur funérailles des exemples de gloire ; mais les enfers ne les considèrent que comme de simples fantômes, et en font peu de cas. »

On retrouve là le motif traditionnel du *hun* subsistant après la mort, à ceci près que Ji Yun ajoute des éléments théoriques de son propre cru, enrichissant un imaginaire vieux de plus de deux millénaires. La visée est morale, montrant que là où l'administration humaine fait l'amalgame entre soldats héroïques et soldats sans valeur, celle des enfers est clairvoyante et distingue tout un chacun selon ses actions.

Cette anecdote témoigne de l'importance, dans les enfers, de la tenue des registres – lesquels sont souvent demandés par les juges infernaux pour vérifier une information, et convoités par les mortels, venus en rêve dans l'autre monde, pour les secrets qu'ils renferment sur leur passé et surtout leur futur. Elle met également en valeur une dimension fortement moralisante.

Comme je l'énonçais plus haut, les lieux dans lesquels se retrouvent les rêveurs visitant l'autre monde sont, dans les récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles, et en particulier chez Yuan Mei et Ji Yun, de simples bureaux de l'administration infernale. Leur description est généralement sobre. Observons dans deux anecdotes du *Yuwei caotang biji* l'arrivée d'un rêveur dans les bureaux de l'administration de l'autre monde :

病夢中至大官署，察其形狀，知為冥司。

Malade, il rêva qu'il arrivait au siège d'une administration. Examinant son aspect, il sut qu'il s'agissait des bureaux du monde des ténèbres.¹

La description des lieux est pour le moins lapidaire, mais l'essentiel y est : les enfers sont des bureaux, et cet état de fait est si reconnu que celui qui s'y retrouve pour la première fois ne peut se tromper sur la nature des lieux.

一夕，夢到一公廨，榜額曰：“文儀”。班內十許人治案牘[。 。 。]

Un soir, il rêva qu'il arrivait dans des bureaux administratifs, dont la plaque de frontispice indiquait : « Bureau des Lettres et des Cérémonies ». Dans la salle, dix personnes environ étaient occupées à traiter des documents [...]²

La description des enfers comme lieu de la gestion administrative est ici plus complète, retranscrite par le nom donné au bureau en question, ainsi que la présence d'un certain nombre d'employés et la mention du travail de traitement administratif qu'ils effectuent.

Dans les récits courts de fiction, les descriptions sont généralement brèves, comme le montrent les deux exemples ci-dessus. Mais dans un roman, à la forme narrative longue et plus développée, plus de place est laissée à la description des lieux. Or, l'autre monde imaginé comme un grand bâtiment administratif tient lieu de décor principal dans l'un des plus connus des récits oniriques de la littérature classique : le rêve de Baoyu au chapitre 5 du *Honglou meng*.

Dans le rêve qui le mène pour la première fois au Taixu huanjing, 太虛幻境, « Le Domaine illusoire du Vide Suprême », nom que revêt l'autre monde dans le roman, et juste après rencontré l'immortelle qui y régent les affaires amoureuses, Baoyu est conduit dans un palais qui renferme quantités de bureaux protégeant des registres. Chaque bureau est doté d'un nom ; il est écrit que Baoyu ne parvient pas à tous les lire, mais réussit tout de même à noter la présence d'un « Bureau des amours obsessionnelles » (*chiqingsi* 癡情司), d'un « Bureau des amours amères » (*jiyuanis* 結怨司), d'un « Bureau des sanglots de l'aurore » (*chaotisi* 朝啼司), d'un « Bureau de pleurs vespéraux » (*mukusi* 幕哭司), d'un « Bureau des émotions printanières » (*chungansi* 春感司), et enfin d'un « Bureau des tristesses automnales » (*qiubeisi* 秋悲司). On retrouve dans cette énumération le goût chinois pour la classification administrative que l'on trouvait par exemple dans le motif des étiquettes de registres colorées selon la valeur des soldats dans *Mingsi jiji zhanmo zhe*. Comme dans le récit du *Yuewei* que j'ai cité ci-dessus, apparaît le motif du bureau portant une dénomination, mais il est ici

¹ *Jian shilu* 減食祿, « Diminution de l'allocation de nourriture » (Yw 9:55) (JI & YAN, *op. cit.*, p. 784.)

² *Wenyi ban* 文儀班, « Le Bureau des Lettres et des Cérémonies » (Yw 6:28) (*Id.*, p. 465).

plus riche, avec la présence de nombreux bureaux. La suite du rêve de Baoyu nous mène plus en avant dans ce décor, car l'enfant demande à aller s'amuser dans ces bureaux. Y rechignant d'abord, l'immortelle finit par le laisser entrer, et c'est là que Baoyu découvrira, en ouvrant armoires et tiroirs, de multiples feuillets révélant, sans qu'il le comprenne, le futur de nombre de ses compagnes. J'aurai plus avant l'occasion de mentionner à nouveau et plus en profondeur ce récit de rêve, dont la richesse justifie les innombrables études qui l'ont pris pour objet. Je retiens pour l'heure l'usage que fait Cao Xueqin de l'imaginaire de l'autre monde perçu comme un grand centre administratif : il en fait usage, comme il le fait de nombreux aspects de l'imaginaire de la littérature chinoise classique, tout en le réinvestissant d'une complexité à un degré supérieur. Comme dans les récits courts qui l'ont inspiré, le récit du rêve de Baoyu présente l'administration infernale comme un lieu où les vivants peuvent aller récupérer ou vérifier une information sur le passé ou le futur. Mais cette scène prend dans le *Honglou meng* une importance plus centrale encore : en tant que lieu administratif, l'autre monde renferme l'intégralité des documents prédisant les destinées des personnages féminins du roman. Les bureaux de l'autre monde tiennent ainsi lieu de décor au rêve, mais remplissent également une fonction symbolique supplémentaire : ils sont la représentation d'un lieu imaginaire qui renfermerait toute la narration à venir du récit – comme une métaphore du siège de la créativité de l'auteur, lequel travaille lui-même dans un bureau à l'écriture de son roman.

Pour en terminer avec l'aspect administratif des lieux de l'autre monde, il faut noter que les personnages s'y retrouvent parfois parce que les autorités d'outre-tombe veulent faire d'eux des agents administratifs, mais qu'il arrive que ces personnages refusent le poste qui leur est offert. Tel est par exemple le cas dans *Guozu zuoyong zhi bao* 裹足作俑之報, « Puntition à l'encontre de l'inventeur des pieds bandés » (ZBY 9:17) : lorsque Lu Tixia 陸梯霞 [1619 ?-1701 ?] est convoqué en rêve par le *chenghuang*¹ – qui est alors incarné par Yang Jisheng 楊繼盛 [1516-1555]² –, lequel, ayant été promu, espère faire de son hôte son successeur, le rêveur proteste : comment pourrait-il, lui qui n'a jamais voulu dans le monde des vivants occuper un poste officiel, préférant vivre de façon retirée, remplir cette charge dans l'autre monde ? Son refus suscite l'admiration de son interlocuteur qui, non sans avoir profité de sa présence pour lui demander conseil, ne l'importunera plus.

Mais tous les personnages presentis par les autorités infernales pour remplir une charge dans l'autre monde, et ce contre leur volonté, n'ont pas la chance de voir leur vœu ainsi respecté. Dans *Jiang taishi* 蔣太史, « L'Académicien Jiang » (ZBY 9:19), Jiang Shiquan 蔣仕銓 [1725-1785]³ se

¹ Cf. note 4 p. 58.

² De son nom de plume (*hao* 號) Jiaoshan 椒山, il fut un haut fonctionnaire loyal des courageux des Ming.

³ Dramaturge et poète, ami intime de Yuan Mei, il forma avec ce dernier et Zhao Yi 趙翼 [1727-1814] le cercle des « Trois Maîtres de la période Qianlong » (Qianlong san dajia 乾隆三大家) ou « Trois Maîtres de la rive droite du fleuve » (Jiangyou san dajia 江右三大家).

retrouve en rêve dans un palais céleste où un roi administrant la justice envoie les gens en enfer (*diyu* 地獄) ou au paradis (*tiantang* 天堂). Le roi fait savoir à Jiang que son propre mandat touche à sa fin, et qu'il le prie de le remplacer. Comme cela arrive régulièrement, l'intéressé argue de son devoir de s'occuper de sa vieille mère et de son jeune fils pour échapper à la prise de poste. Le roi s'en trouve profondément irrité, et se fâche au point de faire pivoter sa chaise pour tourner le dos à Jiang. Ce dernier s'emporte également contre ce qu'il considère comme une injustice. Il finit par se réveiller. Or, plus tard dans la nuit, Jiang se rendort, et se retrouve à nouveau en ce purgatoire. Mais cette fois-ci, il avise cinq chaises, dont quatre sont occupées, ainsi qu'une montagne de dossiers (*an ji ru shan* 案積如山) ; on lui présente la place vacante comme la sienne. Il reconnaît alors parmi le personnel son ancien examinateur, lequel s'écrie qu'il est heureux de voir Jiang venir les aider, tant le traitement des registres leur prend du temps. Jiang proteste encore, et éveille la nostalgie de son examinateur qui révèle qu'il avait encore une femme et un fils lorsqu'il commença à remplir sa charge, alors qu'il n'aurait pas dû venir (*fei kelai zhi ren* 非可來之人). Compréhensif, l'ancien examinateur laisse Jiang partir, puisque ce dernier ne doit de toute façon pas commencer le travail avant cinq jours. Réveillé, Jiang prend ses dispositions, faisant ses adieux à tous. Mais un ami lui conseille d'honorer la Grande Ourse (Dou 斗) et de réciter *l'Incantation de la Grande Compassion* (Dabeizhou 大悲咒)¹. Cinq jours plus tard, un palanquin apparut de nulle part, accompagné de nombreux serviteurs et bannières, descend du ciel à la rencontre de Jiang. La voyant approcher, ce dernier récite l'incantation. Plus le palanquin approche, plus il devient transparent, jusqu'à ce qu'il disparaisse complètement. Jiang est reçu académicien trois ans plus tard.

Cette anecdote offre une représentation inversée du système de sélection des fonctionnaires : tandis que dans la Chine des Qing, seul le concours permet d'obtenir un poste officiel, ces récits présentent la sélection des fonctionnaires de l'autre monde comme un processus arbitraire et parfois trop autoritaire. Ainsi, si le système de sélection par concours présente de multiples défauts que les auteurs de fiction se plaisent à décrier, ce système par nomination ne semble pas souhaitable non plus. De par cette peinture d'un extrême opposé, Yuan Mei offre à ses lecteurs la possibilité d'une prise de distance critique.

Si le siège d'une administration est la forme sous laquelle se présente le plus souvent le monde infernal chinois, les auteurs de la littérature de fiction des Qing font parfois évoluer les personnages dans des lieux de l'autre monde qui s'écartent du modèle que j'ai décrit ci-dessus.

Il est extrêmement rare que les enfers soient décrits comme un lieu d'apparence complètement étrangère ; bien au contraire, les auteurs de fiction préfèrent entretenir cet imaginaire-ci que l'autre

¹ Incantation bouddhiste liée au culte de Avalokitesvara (Guanyin 觀音).

monde est totalement semblable au nôtre. Ainsi en témoigne cette description ouvrant un voyage onirique dans un récit du *Zibuyu* que j'ai déjà mentionné plus haut, *Xike yiding yinjian zhun sanfen yong* (ZBY 18:7) :

病中夢遊陰府，街巷店鋪，與陽間無異，惟黃沙迷漫，不見日月。

Malade, il rêva qu'il voyageait dans le monde des ténèbres ; les rues et venelles, ainsi que les boutiques et les échoppes, ne différaient guère du monde des vivants, à ceci près que du sable jaune recouvrait tout, et qu'on ne voyait ni le soleil ni la lune.¹

A quelques détails près, c'est donc dans une ville des plus ordinaires que se promène le personnage. Telle similitude n'est pas sans rappeler une conversation entre une femme fantôme et un vivant que l'on trouve dans un récit du *Liaozhai zhiyi*, *Wu Qiuyue* 伍秋月 (Lz 194) :

問女：“冥中亦有城郭否？”答曰：“等耳。冥間城府，不在此處，去此三四里。但以夜為晝。”問：“生人能見之否？”答云：“亦可。”

Il demanda à la fille : « Le monde des ténèbres possède-t-il également villes et faubourgs ? » Elle répondit : « Oui, de la même sorte. Mais la ville du monde obscur ne se trouve pas ici, mais à trois ou qu'à *li* du lieu où nous sommes. Cependant, il y fait jour durant la nuit. » Il demanda : « Est-ce que les vivants peuvent la voir ? » Elle répondit : « Oui, ils le peuvent également. »²

On trouve là la même idée d'une grande similitude entre les deux mondes.

Pour en revenir au récit du *Zibuyu*, le motif du sable jaune comme caractéristique du monde des ténèbres se retrouve ailleurs dans le *Zibuyu* (ZBY 18:28), mais n'est pas nouveau. Plus loin dans le récit, le personnage se rend dans un palais royal (*wangfu* 王府) afin de tenter d'y obtenir une information ; on retrouve ainsi le motif d'un grand bâtiment administratif centralisant toutes les connaissances. Il est très rare que les décors oniriques ne mènent pas tôt ou tard en un lieu symbolisant l'autorité (administrative ou religieuse), car c'est de cette dernière que les personnages peuvent obtenir une information, une autorisation ou une intervention en leur faveur.

Dans un autre récit du *Zibuyu*, *Wenxin wang* 文信王, « Le Roi Wenxin » (ZBY 5:2), le personnage principal se voit arriver en rêve en un lieu assez inhabituel pour être mentionné : une cour dans laquelle poussent d'épais bambous, et où se trouvent un lit et une table, au-dessus de laquelle est disposé un miroir. Plus loin dans le récit, l'endroit est qualifié de « cabinet de lecture caché dans les bambous » (*zhumi shuzhai* 竹密書齋), bien qu'il ne soit jamais question qu'il y ait des livres. Dans le miroir, le personnage peut se voir lui-même sous les traits des avatars de ses vies antérieures. Ce pouvoir magique du miroir confère au lieu où il se trouve une aura atypique, car il est rare qu'un

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 231.

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 669.

lieu aussi neutre, où n'habite pas un dieu ou un autre personnage doté d'efficace surnaturelle, permette d'acquiescer une telle connaissance. Mais le récit rejoint finalement le schéma traditionnel : pour défendre sa cause dans une affaire de justice à laquelle il est lié de par une vie antérieure, le personnage doit se rendre au palais d'une divinité, le roi Wenxin 文信 – inventé par l'auteur.

Si l'exemple ci-dessus amenait le personnage en un lieu de résidence d'une divinité issue de l'imaginaire de Yuan Mei, il arrive plus fréquemment que les personnages visitant l'au-delà en rêve se retrouvent dans les palais de divinités de la culture populaire chinoise. Ainsi apparaissent dans les récits oniriques des dieux tels que Wenchang 文昌 (ZBY 11:14), le dieu des lettres, et Dizang 地藏¹ (ZBY 18:12), divinité du bouddhisme, sans oublier de multiples *bodhisattva* (*pusa* 菩薩) (Lz 84, Yw 3:46). Apparaissent parfois, notamment dans le *Zibuyu*, des personnages historiques élevés par la culture populaire au rang de divinités, comme c'est le cas de Zhang Fei 張飛² (ZBY 12:24 et 22:32). Plus souvent, les dieux rencontrés en rêve ont des rangs inférieurs : les *chenghuang* sont ceux qui apparaissent le plus fréquemment pour échanger avec les personnages venus dans l'autre monde. De ce fait le temple du *chenghuang*, qui existe aussi bien dans le monde des vivants que dans celui des morts – je reviendrai sur ce point en évoquant le caractère topologique des lieux – est-il un endroit où les rêveurs se rendent communément (Yw 4:34, ZBY 5:1, 9:11, 17:28, 18:37 et 21:6). Il en va de même pour le temple du dieu du sol (*tudi gong* 土地公)³, qui est présent dans l'un comme dans l'autre monde (ZBY 9:4).

¹ Dizang 地藏 : appellation chinoise de Ksitigarbha, divinité du bouddhisme. D'après des sutras apocryphes composés sous les Tang, il aurait fait le vœu de sauver tous les êtres jusqu'à l'arrivée du Bouddha du futur, Maitreya, notamment en habillant, nourrissant et soignant les trépassés. Il œuvre, dans l'imaginaire chinois, aux enfers (dont il fait partie de l'imaginaire), où il défend les morts contre les peines infernales. Il est généralement représenté comme un homme de religion tenant une canne d'étain, et il est célébré chaque 30^e jour du 7^e mois lunaire (MAGNIN (2003), p. 401-402.)

² Zhang Fei 張飛 [167 ?-221] : général de la fin des Han [-206 à 220] et du début de la période des Trois Royaumes [220-280]. Il fut popularisé par le roman *Sanguo zhi yanyi* 三國志演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫中 [1330 ?-1400], et fut par la suite intégré au panthéon des divinités populaires chinoises. Ancien boucher, frère juré du fondateur du royaume de Shu 蜀, Liu Bei 劉備 [121-223], et du général Guan Yu 關羽 [162-219], il est décrit comme un guerrier rustre mais loyal. Son tempérament colérique et ses problèmes d'alcoolisme, couplés à sa grande droiture, font de lui un personnage immodéré. Il est généralement représenté avec un visage noir et des moustaches semblables à celles d'un tigre.

³ A la fin de la l'Antiquité, le dieu du sol (*tudi gong* 土地公), qui faisait auparavant l'objet d'un culte de la part de l'empereur, devient un dieu « subalterne et populaire », mais omniprésent puisque, si l'on parle de lui au singulier, on compte en réalité autant de dieux du sol que de localités : « Le dieu du Sol, le plus bas dans la hiérarchie du panthéon, est en même temps une des divinités les plus répandues et les plus familières. » Le plus souvent représenté comme un vieillard à la barbe blanche, il a, comme le *chenghuang*, le devoir de protéger les habitants du lieu. De même, il revêt dans certaines villes l'identité de personnages historiques : Yue Fei 岳飛 [1103-1142] pour Lin'an 臨安 (actuelle Hangzhou), Han Yu 韓愈 [768-824] pour Chongqing, Wen Tianxiang 文天祥 [1236-1282] pour Pékin sous les Ming... D'une manière générale, cependant, son identité n'est pas définie. Son autel est souvent placé à même le sol, ce qui serait expliqué par une anecdote liée au fondateur de la dynastie Ming, Zhu Yuanzhang 朱元璋 [1328-1398] : entrant un jour incognito dans une maison de thé, ce dernier, ne trouvant pas de place où s'asseoir, aurait enlevé d'une table les offrandes dédiées au dieu du sol pour s'y installer (PIMPANEAU (1999), p. 132-135.)

Ce serait un exercice long et à l'intérêt limité que de considérer la liste exhaustive des dieux de la culture populaire qui apparaissent aux rêveurs dans les récits de fiction des œuvres de mon corpus. Je pense que les nombreux exemples que je mentionnerai dans cette étude rendront quelque peu compte de l'usage perpétuel que la littérature d'imagination fait de ces très diverses figures religieuses. Cet usage n'est pas sans rappeler l'argument de Mark Meulenbeld, selon lequel la littérature de fiction, notamment les grands romans des Ming, a elle-même façonné la représentation de certaines figures religieuses¹. Cependant, malgré leur succès, les récits courts du *Liaozhai*, du *Yuewei* et du *Zibuyu* furent certainement moins lus que les romans des Ming tels que le *Sanguo yanyi* 三國演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫中 [1330 ?-1400 ?] ; aussi serait-il difficile d'évaluer à quel degré la littérature de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles a pu avoir un impact sur les représentations de figures religieuses.

Avant de clore cette sous-partie sur les lieux les plus caractéristiques du monde des morts, je souhaiterais noter que j'ai tenté là de dépeindre le paysage général de l'autre monde dans l'imaginaire chinois, mais qu'il existe bien évidemment des récits faisant exceptions, dont les décors n'entrent pas dans les catégories que j'ai pu citer ci-dessus. Un bel exemple est *Jie suyin* 解夙因, « L'explication des causes karmiques » (Yw 5:5), dans lequel on trouve cette jolie description :

忽夢至一山，花放水流，風日清曠，覺神思開朗，壘塊頓消。沿溪散步，得一茅舍。

Soudain il rêva qu'il arrivait en un lieu montagneux, où les fleurs étaient écloses et où l'eau serpentait, où le vent était pur et le soleil brillant. Il en avait l'esprit exalté, et ses soucis avaient subitement disparu. Il se promena le long du cours d'eau, et atteignit une chaumière.²

Malgré l'absence de tout palais ou de toute administration, le personnage se voit tout de même révéler des informations sur sa vie antérieure, par un vieil homme anonyme. Que les lieux soient aussi emprunts d'ordinaire et que le personnage qui dispense le savoir demeure non identifié, sont des faits beaucoup plus présents chez Ji Yun. Ils consistent en un véritable affranchissement des motifs littéraires classiques, et témoigne, il me semble, d'un renouveau dans l'imaginaire de l'autre monde. Cet aspect novateur du décor du monde des ténèbres n'implique cependant pas nécessairement que les péripéties oniriques qui s'y dérouleront seront particulièrement originales : loin de correspondre à un processus général et progressif, la nouveauté dans l'imagination s'exprime souvent par certains aspects du récit seulement, et se mêle constamment à des éléments plus classiques.

¹ MEULENBELD (2015).

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 343.

B - Voyages dans le monde des vivants

Si le voyage dans le monde des morts occupe statistiquement la place la plus importante dans les récits oniriques, les rêves chinois peuvent également mener en des lieux appartenant à celui que nous connaissons. Néanmoins, lorsque tel est le cas, notre monde est distordu, légèrement différent de celui que nous connaissons. Il peut également être vu à une autre échelle, notamment microcosmique.

Le *Liaozhai zhiyi*, le *Zibuyu* et le *Yuewei caotang biji* foisonnent d'exemples de voyages en rêve menant en des lieux qui appartiennent au monde des vivants.

Dans *Chengxian* 成仙, « Devenir immortel » (Lz 33), un certain Zhou est poussé depuis des années par son ami d'enfance, Cheng, à suivre le chemin de l'immortalité, que ce dernier a déjà embrassé. De multiples événements conduisent Zhou à se retrouver dans le lieu de retraite de Cheng, dans un lieu reculé du mont du Labeur (Laoshan 勞山). Son ami l'enjoint de rester se reposer.

甫交睫，聞成呼曰：“行裝已具矣。”遂起從之。所行殊非舊途。覺無幾時，里居已在望中。

A peine eut-il fermé les yeux qu'il entendit Cheng crier : « Les bagages sont déjà prêts. » Aussi se leva-t-il pour le suivre. Ils ne prirent pas la route qu'il avait primitivement empruntée. En peu de temps, son lieu d'habitation leur apparut déjà sous les yeux.¹

Rendu ainsi chez lui, Zhou surprend sa femme en galante compagnie. La situation tourne alors au massacre : tandis que Cheng coupe le bras de l'amant, Zhou étripé son épouse. Puis il se réveille en sursaut, encore couché chez son ami. Il s'étonne alors de la violence de son rêve, ce à quoi Cheng répond qu'il « prend le rêve pour la réalité et la réalité pour le rêve (*mengzhe xiong yiwei zhen, zhenzhe nai yiwei meng* 夢者兄以為真，真者乃以為夢)² », faisant référence à la longue tradition chinoise des rêves illusoire jouant de l'incertitude entre rêve et sommeil – que je traiterai par la suite. Comme Zhou ne comprend pas ces paroles, Cheng lui montre une lame portant encore des traces de sang : sans doute est-ce celle qui servit à pourfendre l'amant. Et lorsque Zhou retourne finalement chez lui, il trouve porte close, et apprend de son frère que des bandits sont venus et ont étripé la maîtresse de maison. Zhou comprend alors que les actes qu'ils a commis en rêve ont véritablement eu lieu : durant le sommeil dont il profitait dans les hauteurs du mont du Labeur, il est effectivement redescendu vers chez lui et a effectivement tué sa femme adultère. Tel est cet exemple de voyage onirique menant en des lieux du monde des vivants.

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 92.

² *Id.*

Shanxi chake 陝西茶客, « Le Marchand de thé du Shanxi » (ZBY 18:1) nous offre un exemple de songe ne menant nulle part ailleurs que dans le lieu même où dort le rêveur. Le récit relate comment un marchand de thé originaire du Shanxi, décidant de passer la nuit dans une auberge du Henan, dîne avec deux marchands de tissus du Shandong. Après avoir mangé, les trois hommes se retirent respectivement dans leur chambre. Durant la nuit, le marchand de thé rêve qu'une créature étrange (*guaiwu* 怪物), « aux cheveux épars, à la barbe courte et rouge, et au visage creux (*pifa, chiduanxu aomian* 披髮, 赤短鬚凹面)¹ », enfonce les portes de l'auberge et s'empare de lui, ainsi que des deux autres marchands, pour les attacher à un arbre devant l'auberge, tandis que lui-même se dirige vers une autre auberge. Par chance, les chaînes qui retiennent le marchand de thé prisonnier sont assez lâches, aussi parvient-il à se libérer. Il se réveille alors en sursaut, et comprend qu'il ne s'agissait que d'un rêve. Il le raconte au propriétaire de l'auberge, sans prendre vraiment la chose au sérieux. Mais le lendemain, ce dernier pousse de grands cris : il a retrouvé les deux marchands de tissus morts dans leur chambre. On apprend que non loin de là, un palefrenier travaillant dans un autre établissement est mort aussi.

Jouant sur le mode de l'horifique, cette anecdote du *Zibuyu* nous expose ceci que les rêves peuvent mener en des lieux connus des personnages – il n'y a même, dans ce récit, aucun déplacement géographique –, mais que la dimension onirique fait que des créatures de l'autre monde peuvent également accéder à l'espace du monde des vivants. De la sorte, ce dernier n'est plus un lieu de sécurité : tous les monstres et dangers de l'autre monde peuvent se manifester dans les lieux du quotidien. Ce récit montre à quel point les deux mondes, visible et invisible, se fondent l'un dans l'autre, et comment le rêve permet de percevoir les deux dimensions.

Si *Shanxi chake* nous donne l'exemple d'un rêveur n'allant pas plus loin que l'auberge où il dort, il est des récits dans lesquels la dimension onirique permet au contraire de parcourir de grandes distances, tout en restant dans le monde des vivants. *Shen wuniang* 沈五娘, « La Cinquième Dame Shen » (Yw 12:12) est un hommage rendu par Ji Yun à l'une de ses concubines, Shen Minggan 沈明玕. L'auteur commence par faire l'éloge de Dame Shen, soulignant l'humilité dont elle avait durant sa vie fait preuve en ne souhaitant jamais devenir une épouse en titre, car elle préfèrerait rester une concubine. Cette concubine, ajoute-t-il, désirait mourir jeune, afin de n'être jamais un fardeau pour sa famille. De fait, elle mourut de maladie l'année de ses trente ans. L'anecdote relate par ailleurs comment, peu avant la disparition de Dame Shen, Ji Yun s'était rendu à Haidian 海淀, où il logeait dans sa vieille demeure du Sophora de l'Ouest (Huaixi laowu 槐西老屋), dans le cadre de son travail au Yuanmingyuan 圓明園. Un soir, raconte Ji Yun, il rêva confusément de Dame Shen à deux reprises

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 229.

(*yixi, huanghu liang meng zhi* 一夕，恍惚兩夢之¹). Il pensa que ses rêves étaient dus à ses préoccupations pour la maladie de Dame Shen. Or, il apprit plus tard que cette nuit-là, elle s'était évanouie quatre heures durant, et qu'au réveil, elle avait raconté s'être en rêve rendue à Haidian, avant d'être réveillée par un coup de tonnerre. Ji Yun se souvient que ce soir-là, un pichet de cuivre était tombé car sa cordelette s'était rompue. Il comprend ainsi que le *hun* encore vivant (*shenghun* 生魂) de Dame Shen était venu jusqu'à lui, et compose deux poèmes pour commémorer l'événement.

Comme à plusieurs reprises dans l'ensemble du *Yuwei caotang biji*, le récit prend pour personnages l'entourage véritable de Ji Yun, créant une confusion entre l'anecdote biographique et la fiction de l'auteur. Le récit a ceci de singulier qu'il prend le contre-pied du discours onirologique tenu en d'autres endroits du *Yuwei* : si Ji Yun produit plusieurs récits soulignant l'importance des pensées du rêveur vis-à-vis du contenu onirique², ce récit-là rejoint la théorie traditionnelle du rêve dû à un déplacement du *hun*. L'imaginaire véhiculé par *Shen wuniang* est celui d'une dimension onirique permettant de se déplacer sur une longue distance en un temps distordu. Les éléments de cette dimension onirique sont amplifiés : le bruit d'un pichet tombant à terre devient celui du tonnerre. Que des éléments de la vie diurne prennent un aspect plus terrifiant dans le rêve n'est pas sans rappeler une autre anecdote du *Yuwei caotang biji* (Yw 8:27), dans laquelle une jeune fille, malade, se promène en rêve dans sa résidence. Comme des domestiques l'aperçoivent (du moins voient-ils son *shenghun*) et croient qu'il s'agit d'une renarde, ils envoient un chien après elle. Elle finit par se réveiller, déclarant qu'elle a rêvé être allée dans le cabinet de travail (où elle a été aperçue par les domestiques) pour y observer la lune, mais que soudain un tigre est apparu pour lui courir après. Chien devenant tigre et bruit de pichet devenant celui du tonnerre, tels sont les distorsions imaginaires auxquelles donne lieu le rêve.

Que le *hun* puisse se déplacer dans notre monde est un élément central de l'imaginaire onirique chinois. Les récits de fiction des Qing jouent de cette caractéristique pour donner lieu à des motifs plus originaux. *Guangxi guishi* 廣西鬼師, « Les Maîtres démonifuges du Guangxi » (ZBY 17:12) nous raconte par exemple que des experts peuvent parvenir à invoquer les *hun* des vivants – reprenant et modifiant le motif ancien de l'invocation du *hun* après le trépas. Dans cette anecdote, les « maîtres démonifuges (*guishi* 鬼師) » Chen 陳 et Lai 賴 sont capables de sauver des gens malades et proches de la mort par un procédé magique : ils invoquent au hasard le *hun* d'une personne endormie, et lui tendent une flamme. C'est alors la personne endormie qui mourra à la place du malade. Un jour, Chen appelle un *hun* (*huhun* 呼魂), et c'est sa propre fille qui se présente. Chen en fait tomber la lampe, et frappe de sa main huileuse le dos de son enfant. Il rentre ensuite chez lui, et retrouve sa fille qui vient

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1060.

² Tel est notamment le cas dans Yw 3:14, 4:48 et 14:16, dont j'offre l'analyse dans mon étude du mécanisme des résidus diurnes, dans la partie de cette étude dédiée au désir comme racine du rêve (Cf. p. 495)

de se réveiller en sursaut. Elle lui raconte l'avoir en rêve entendu l'appeler, et être allée vers lui. Elle porte dans le dos la trace huileuse laissée par son père, preuve du caractère véridique de son déplacement. Ce récit de Yuan Mei reprend cet aspect des croyances populaires selon lequel le *hun* d'une personne endormie puisse être attiré quelque part durant ses pérégrinations oniriques, et courir un danger. Et ce danger sévit dans notre monde même.

Certains récits alimentent plus encore l'imaginaire du *hun* en proposant des histoires dans lesquelles ce dernier peut être temporairement « emprunté » : dans *Jiehun baoyuan* 借魂報冤, « Il emprunte une âme pour se faire justice » (Yw 5:43), un commandant de brigade (*youji* 游擊) rêve du serviteur qu'il a envoyé dans les montagnes pour lui trouver des « lotus de neige (*xuelian* 雪蓮) » (*saussurea involucrata*), et qui s'y est perdu. Le serviteur informe son maître qu'il a été assassiné par des bandits pour être mangé, et que ses restes se trouvent à tel endroit. Le commandant envoie des hommes sur place, lesquels découvrent en effet un lieu couvert de sang. Mais les restes ne sont pas ceux d'un humain, mais d'un mouton. On pense qu'il s'agit là d'un acte commis par des bandits ayant volé un mouton aux autorités locales. Le commandant de brigade continue à penser que son serviteur a été assassiné ailleurs, mais ce dernier finit par réapparaître, guidé par des chasseurs. On déduit de l'affaire que le mouton, mort, a emprunté (*jia* 假) le *hun* du serviteur pour dénoncer le crime dont il a été victime. Comme dans certaines histoires le corps de quelqu'un peut être possédé par quelqu'un d'autre¹, l'imaginaire de Ji Yun veut que le *hun* puisse également être un véhicule que peuvent emprunter des entités étrangères, humaines ou animales. De la même façon que les « maîtres démonifuges » manipulent chez Yuan Mei le *hun* de vivants, le mouton joue de sa fausse identité permise par l'emprunt du *hun* d'un autre pour dénoncer sa propre situation.

Les multiples exemples que j'ai décrits ci-dessus sont tous des récits dans lesquels un rêveur voit son *hun* se déplacer durant le sommeil, et se rendre en des lieux de notre monde. Mais ces derniers sont souvent tout aussi familiers qu'étranges, de par les distorsions qui les font percevoir sous un jour différent. Ainsi que l'écrit Judith Zeitlin : « it seems almost as if a transformative membrane hangs between the dreams world and the waking world. Something may take one shape in a dream and another in reality life, but still be considered two facets of the same reality.² »

Une catégorie un peu particulière de déplacement onirique dans un lieu appartenant au monde des vivants existe encore : celle des histoires dans lesquelles un rêveur se retrouve en songe dans un lieu de petite taille, dans lequel il n'aurait jamais pu entrer étant donné sa taille réelle. Dans ces récits, le personnage est donc comme miniaturisé, au point de voir à grande échelle un monde microscopique.

¹ C'est notamment le cas chez Yuan Mei : voir par exemple ZBY 3:23, 7:17, 8:26 et 14:10.

² ZEITLIN, *op. cit.*, p. 153.

N'en déplaise à Yue Guang¹, selon qui l'on n'avait « jamais rêvé de conduire un char pour entrer dans un trou à rat (*weichang meng chengche ru shuxue* 未嘗夢乘車入鼠穴)² », les Chinois ne se sont pas privés d'imaginer des rêves introduisant un personnage dans des mondes miniatures existant bel et bien, tel qu'une fourmilière dans *Nanke taishou zhuan* de Li Gongzuo – récit que j'analyserai en détails dans ma partie sur le rêve illusoire et qui, nous le verrons, avait des origines antérieures. Parmi les récits oniriques des œuvres de mon corpus, une histoire du *Liaozhai zhiyi* reprend du *Nanke taishou zhuan* cette thématique onirique du voyage dans un monde miniature : *Lianhua gongzhu* 蓮花公主, « La Princesse Lianhua » (Lz 195) comment un homme se retrouve en rêve dans la ruche d'abeilles qui se trouve dans le jardin de son voisin. Par rapport au *Nanke Taishou zhuan*, *Lianhua gongzhu* est dénué de la dimension condamnant la vanité de la gloire et des titres.

L'histoire raconte qu'un certain Dou Xu 竇旭 s'étend un jour pour faire la sieste, et voit venir à lui un homme déclarant que son maître convoque Dou. Ni Dou, ni le lecteur, ne savent alors que le rêve a déjà commencé. Dou suit le domestique qui le conduit « dans le voisinage (*lingjing* 鄰境) », en un endroit où « se serraient comme en de multiples plis des pavillons à plusieurs étages, dont les lattes soutenant les tuiles se touchaient entre elles, et où ils devaient circuler de façon sinueuse (*diege chonglou, wanchuan xiangjie, quzhe er wing* 疊閣重樓，萬椽相接，曲折而行)³ ». Pour le lecteur connaissant la nature véritable des lieux – une ruche d'abeilles – il est amusant de constater par quel imaginaire Pu Songling restitue la promiscuité et l'aspect labyrinthique des milliers de recoins d'une ruche. Comme dans les récits que j'ai mentionnés ci-dessus, l'aspect véritable du lieu est distordu : les anfractuosités de la ruche deviennent des pavillons, mais afin de conserver la caractéristique des cellules de la ruche, l'auteur les imagine accolés les uns aux autres. Et pour laisser deviner que cette ville fourmillante ne correspond pas tout à fait à notre monde humain, Pu ajoute qu'« il semblait que ces milliers de vantaux et de portes étaient bien loin d'appartenir au monde des humains (*jue wanhu qianmen, jiong fei renshi* 覺萬戶千門，迥非人世)⁴ ».

Accueilli en grande pompe au palais du roi, Dou assiste à un banquet. La musique reflète elle aussi la nature véritable des lieux : « chants d'orgues à bouche se succédaient, sans que ne se fasse entendre le son de gongs ou de tambours ; les sonorités étaient fines et délicates (*shengge zuo yuxia, zhenggu buming, yinsheng youxi* 笙歌作於下，鉦鼓不鳴，音聲幽細)⁵ ». Que les résonances

¹ Cf. p. 37.

² Ni de « battre et broyer un pilon de fer avant de le manger (*daoji dan tiechu* 搗齏啖铁杵) », car l'on n'a jamais eu de pensées (*xiang* 想) et il n'y a jamais eu de causes (*yin* 因) pour l'une et l'autre actions (LIU & ZHU et SHEN, *op. cit.*, p. 78.)

³ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 673.

⁴ *Id.*.

⁵ *Ibid.*, p. 673-674.

musicales ne comportent pas de sons dus à des instruments à percussions mais uniquement d'instruments à vent rappelle le bruit du vol de abeilles.

Le roi propose à ses convives le début d'une paire de sentences parallèles, que Dou réussit le premier à compléter, en y intégrant le mot *lianhua* 蓮花, « fleur de lotus ». Le souverain s'en amuse, car Lianhua est précisément le prénom de sa fille. Il décide alors de la présenter à ses invités. Dou tombe immédiatement sous le charme, au point de perdre ses moyens : alors que le roi fait justement allusion au mariage de sa fille, en demandant son avis à Dou, celui-ci, complètement hébété, s'excuse de devoir se retirer. Il rentre chez lui, raccompagné par un officier qui lui demande la raison de son mutisme face à la proposition du roi. Rongé par le remord, il arrive dans sa maison, et se réveille en sursaut, alors que faiblit le jour. Il tente de retrouver (*fuxun* 復尋) son rêve, mais « la route de Handan¹ a disparu (*Handan lu miao* 邯鄲路渺)² ».

Un soir, cependant, alors qu'il partage sa couche avec un ami, il voit un officier du palais venir vers lui. C'est tout enchanté qu'il le suit jusqu'au roi, lequel lui offre sa fille en mariage. L'union est célébrée, et les nouveaux époux se retrouvent dans la chambre nuptiale. Dou fait alors part de ses doutes à la princesse : il craint que leur rencontre ne soit qu'un rêve (*kong jinri zhi zao, naishi meng er* 恐今日之遭，乃是夢耳). La princesse répond : « Je suis de toute évidence avec vous, comment cela pourrait-il être un rêve ? (明明妾與君，那得是夢？)³ ». Facétie de la part de Pu Songling que de jouer ouvertement sur l'incertitude entre la veille et le sommeil, quand le lecteur sait qu'il s'agit encore probablement d'un rêve. Affirmer avec force que l'illusion est bien réalité fait partie des ressorts thématiques de l'auteur. Dans *Humeng* 狐夢, « Rêve de renardes » (Lz 178), par exemple, Bi Yi'an 畢怡庵, l'ami de Pu Songling⁴, passe une soirée arrosée en compagnie de renardes. Il se réveille et comprend que leur rencontre n'était qu'un rêve. Mais lorsqu'il revoit l'une de ces compagnes et lui demande de lui confirmer la nature onirique des faits, celle-ci répond que, de peur qu'il ne fasse du bruit autour de leur réunion, ses sœurs ont fait passer la soirée pour un rêve, quand en réalité ça n'en était pas un (*gu tuo zhi meng, shi feimeng ye* 故託之夢，實非夢也⁵) ». Dans *Lianhua gongzhu*, Pu Songling continue sur ce thème : comme il craint de se réveiller à nouveau de

¹ Allusion au *Zhenzhong ji* 枕中記, « Histoire du dedans de l'oreiller » de Shen Jiji 沈既濟 [740 ?-799], *chuanqi* des Tang similaire au *Nanke taishou zhuan* de par sa morale sur la vanité de la carrière et des richesses. Dans le *Zhenzhong ji*, c'est sur la route de Handan que l'étudiant Lu fait le rêve qui lui fera vivre une carrière entière, faite de gloire et de fastes, mais dont la chute lui fera percevoir la futilité d'une telle vie. J'étudierai en détails le *Zhenzhong ji* dans la partie consacrée au rêve illusoire.

² *Ibid.*, p. 674.

³ *Ibid.*, p. 675.

⁴ On trouve là chez Pu Songling le même plaisir que Yuan Mei et surtout Ji Yun prendront à faire de leurs amis les personnages de leurs histoires, lesquels font des rencontres surnaturelles.

⁵ *Ibid.*, p. 621.

ce rêve, Dou s’amuse à mesurer le pied et la taille de la princesse, en lui expliquant que si tout ceci n’est qu’un songe, il veut s’assurer de se rappeler d’elle avec précision.

Soudain, le couple reçoit une alerte : on annonce qu’un monstre (*yao* 妖) a envahi le palais. Dou rejoint le roi, lequel lui fait lire une missive relatant comment un serpent géant a envahi la ville, dévorant au passage plus de dix mille sujets. En larmes, le roi demande à Dou de prendre soin de sa fille. Ce dernier s’excuse auprès de la princesse pour sa modeste condition : il ne possède qu’une chaumière, mais du moins son épouse pourra s’y réfugier temporairement. Lianhua accepte, et suit Dou jusqu’à chez lui. Alors qu’ils arrivent, la princesse demande à Dou de construire un autre abri, afin que ses parents et son peuple puissent également trouver un refuge. Comme Dou fait quelques difficultés, la princesse se plaint de son incapacité, et se jette sur le lit pour sangloter. C’est alors que Dou se réveille, et se rend compte qu’il s’agissait encore d’un rêve. Le bruit des pleurs de la princesse continue à bourdonner dans ses oreilles ; mais en écoutant plus attentivement, il se rend compte qu’il ne s’agit pas d’un bruit de pleurs, mais de deux ou trois abeilles qui volent à côté de lui. Il raconte alors son rêve à l’ami avec lequel il dormait. Tous deux observent les insectes, qui refusent de partir même lorsqu’on les chasse. Sur les conseils de son ami, Dou construit une ruche ; dès lors qu’elle est terminée, cette dernière est immédiatement investie par un essaim d’abeilles. Remontant la piste du lieu d’où elles viennent, Dou découvre, dans le jardin de son voisin, une vieille ruche qui semble avoir plus de trente ans. L’histoire de ce qui était arrivé à Dou se répand, et on va la raconter au voisin ; ce dernier abat une paroi de la ruche, qui est devenue silencieuse. Il trouve à l’intérieur un serpent long de plus d’une toise, qu’il tue. Dou comprend alors que le monstre qui attaqua le royaume n’était autre que cet animal.

Ce passage final de la découverte du serpent n’est pas sans rappeler la fin du *Nanke taishou zhuan*, dans lequel le personnage découvre dans son jardin un arbre abritant une fourmilière – la capitale du royaume où il a en rêve passé des années –, ainsi que des lieux secondaires habités par des fourmis correspondant aux endroits qu’il a parcourus durant sa vie onirique. Ces éléments narratifs tiennent lieu de preuves de ce que les faits vécus dans le songe étaient bien véritables. Ils permettent également de mettre en lumière la distorsion d’échelle induite par le rêve : une ruche ou une fourmilière deviennent des capitales, tandis que leurs habitants, abeilles et fourmis, deviennent humains. Le serpent géant menaçant le royaume n’était autre qu’un serpent de grande taille, mais tout à fait commun.

S’il est, dans son genre, unique parmi les récits oniriques des œuvres de mon corpus, *Lianhua gongzhu* est beau récit portant une attention particulière à ces quelques rêves de la littérature d’imagination qui mènent le rêveur en un lieu appartenant à notre monde, tout proche de là où il dort, opérant par ailleurs une distorsion d’échelle qui permet de percevoir ce lieu à taille humaine plutôt qu’avec un angle microcosmique.

J'ai ci-dessus exposé diverses facettes des récits oniriques dont le contenu consistait en un déplacement dans notre propre monde, avec les modalités et les distorsions que la dimension du rêve pouvait impliquer. A travers les exemples que j'ai relevés, j'ai pu noter comment le monde de la veille et le monde onirique, bien qu'ils soient constitués des mêmes lieux, présentaient des différences notables, lesquelles différences conservaient cependant toujours des caractéristiques communes – ce qui m'a amenée à employer le terme de « distorsion ». Un élément du monde éveillé peut être amplifié – bruit de pichet transformé en éclat du tonnerre –, ou revêtir un caractère plus inquiétant – chien devenant tigre, serpent décrit comme un monstre géant... Mais ces distorsions conservent toujours une correspondance entre les éléments, au point qu'une unité entre les deux mondes est conservée. Je souhaiterais dans la sous-partie à venir étudier de plus près ce phénomène de proximité, de similitude et de logique entre les deux mondes.

C - Un espace topologique

La sous-partie que j'ai ci-dessus consacrée aux récits onirologiques permettant un déplacement du rêveur dans le monde des vivants a permis de discerner ceci que l'invisible était constamment présent dans notre monde même. En rêve, les personnages parcourent les mêmes endroits que dans la vie éveillée, mais leur perception onirique leur fait voir le décor sous un autre jour : des éléments – bruits, objets, personnages – sont perçus selon une nature différente. Il s'agit là de distorsions, dont le lecteur ne peut finalement pas déterminer quelle est la forme véritable. Quelle qu'elle soit, la dimension onirique fait apparaître la réalité comme double, toujours présente sous une autre forme, que le phénomène spécifique du rêve peut nous faire voir.

Cet imaginaire de l'invisible constamment présent au plus près des personnages contraste avec l'imaginaire d'un *ailleurs* inquiétant tel que les enfers : l'étranger et ses dangers ne se situent plus dans un lieu autre qui ne serait accessible que dans des situations extrêmes comme la mort. Bien au contraire, cet *ailleurs* est précisément *ici*, et un état aussi banal que le rêve peut nous le révéler. Cette proximité, ou plutôt même cette superposition de l'invisible avec le visible, est plus angoissant, car la géographie ne permet plus d'échapper aux dangers de l'autre monde.

Il faut noter que cette présence du monde invisible dans notre propre monde a bien évidemment connu des équivalents dans d'autres aires culturelles, mais aussi et surtout qu'il s'agit là d'une part de l'imaginaire qui suscite encore l'engouement dans notre culture populaire actuelle. Il est naturellement toujours hasardeux de tirer des comparaisons aussi éloignées dans le temps et l'espace, mais l'on pourrait difficilement ne pas être frappé par les similitudes entre cet imaginaire chinois du monde invisible et la représentation d'un monde similaire au nôtre – et appartenant pourtant à une

autre dimension – dans la série télévisée américaine de 2016 *Stranger Things*. Cette série, inspirée de l'univers de Stephen King, se fonde sur l'existence d'un monde invisible qui ne serait qu'une réplique du nôtre, mais dans une version bien plus inquiétante – l'esthétique du décor joue sur les formes tentaculaires et leur matière organique, l'absence de lumière, une poussière flottant dans l'atmosphère... Ce monde invisible est dans l'imaginaire de la série parfaitement fondu dans la géographie des lieux connus des personnages : on y retrouve les mêmes maisons, on peut s'y déplacer de la même manière. Ainsi, une mère ayant perdu son fils place chez elle des guirlandes électriques en espérant que son enfant pourra communiquer avec elle par ce biais. Et de fait, son fils se trouve précisément dans leur maison, mais dans l'autre dimension – que la série nomme l'« upside down » – et peut se servir des guirlandes électriques pour faire passer un message à sa mère. Plus loin dans l'histoire, plusieurs personnages se rendent dans l'« upside down », et la série adopte alors une position spécifique : tandis que les personnages s'avancent dans l'autre dimension, la caméra effectue une rotation à 180°, de manière à suggérer que cette autre dimension possède une orientation gravitationnelle inversée par rapport à celle du monde ordinaire. Si ce dernier élément est absent de l'imaginaire chinois, on peut néanmoins soutenir que l'idée d'un monde plus dangereux, identique au nôtre et fondu en lui, n'a absolument rien de nouveau au XXI^e siècle, puisqu'elle constituait déjà dans la littérature d'imagination chinoise prémoderne la conception générale de l'invisible.

Le monde étranger possédant la même géographie que le monde que nous connaissons est une conception de l'imaginaire à rapprocher de l'*unheimliche* décrit par Freud. Son antonyme, le terme *heimlich*, désigne ce qui appartient à la maison, ce qui est familier, apprivoisé. Il possède également une définition désignant ce qui est caché, dissimulé, dont on ne veut pas qu'il se voit ou qu'il se sache. Freud note ceci de particulièrement intéressant que le terme prend parfois une nuance spécifique, laquelle désigne l'exact opposé de la définition commune du mot ; il coïncide alors dans ce cas avec l'antonyme de *heimlich*, *unheimlich*, qui désigne ce qui est étranger, non familier¹. *Unheimliche* possède donc cette équivocité de l'endroit familier qui est également inquiétant, parce qu'une dimension étrangère l'habite – la métaphore de la maison, reprise par Freud, conforte mon propos : la maison de la mère ayant perdu son enfant dans *Stranger Things* est à la fois le lieu de sécurité parce qu'il est le domicile familial, et à la fois le lieu du danger, parce que l'enfant, dans l'autre dimension, s'y cache pour échapper à un monstre.

De manière générale, la maison peut n'être qu'une métaphore pour désigner le psychisme d'un individu. Freud explique l'ambivalence du *heimliche* par le fait qu'un élément de la vie psychique, familier parce qu'il a toujours été présent, puisse avoir été « caché » par l'action du refoulement, et devienne ainsi étranger – tout en déroutant de part son aspect familier². L'inquiétant est alors

¹ FREUD & CAMBON (2001), p. 37-47.

² *Id.*, p. 99.

provoqué par ceci que ce qui était refoulé aurait dû rester caché, alors qu'il fait irruption. Ainsi toute représentation du surnaturel faisant intervenir une part d'étrange dans les aspects ordinaires de la vie pourrait être une métaphore de notre psychisme en proie à un retour du refoulé. Je reviendrai par la suite sur cette idée que les représentations d'un autre monde puissent illustrer ceci que quelque chose appartenant à notre psychisme nous ait échappé par le refoulement, et adopte un aspect angoissant lorsqu'il revient.

Il y a, dans un *Stranger Things*, un élément qui m'a particulièrement interpellée vis-à-vis de cette problématique de deux mondes coexistants et communicants, et de l'éclairage que la topologie peut amener à cet imaginaire. Dans un passage du cinquième épisode de la série télévisée¹, les jeunes camarades de l'enfant disparu dans l'« upside down », tentant de comprendre ce qu'il est arrivé à leur ami et commençant à deviner qu'il pourrait se trouver dans une dimension parallèle, interrogent leur professeur de sciences physiques sur les dimensions alternatives. Les avertissant qu'il ne s'agit là que de théorie, le professeur leur figure la chose en prenant une assiette en carton qu'il courbe en deux, au point d'obtenir un demi-cercle. Puis il prend un crayon et perce d'un mouvement l'assiette, créant un trou en deux endroits de cette surface unique. Or, cette démonstration, habituellement effectuée avec une feuille de papier, est une métaphore communément employée par les physiciens pour tenter d'expliquer les théories de distorsions de l'espace-temps – notamment celles des trous de ver. En recourant à ce symbole de la surface courbée et percée, *Stranger Things* place son imaginaire dans une dimension topologique.

Branche des mathématiques, la topologie est l'étude des espaces non euclidiens, c'est-à-dire ceux n'étant pas en trois dimensions. Elle observe les déformations spatiales continues – c'est-à-dire qui n'impliquent aucune coupure ou recollage. De ce fait, elle ne s'interroge pas sur le temps qui permet de joindre dans un espace donné un point A à un point B, mais sur la possibilité ou non de joindre ces deux points. En topologie, le point le plus éloigné peut donc également paraître le plus proche. Par ailleurs, un même point peut se situer en deux endroits différents, sans que cela ne soit paradoxal. L'intérieur peut également être l'extérieur. Les représentations visuelles topologiques sont aujourd'hui facilitées par les logiciels informatiques, mais demeurent difficiles à cerner dans leur ensemble, car si elles imitent la réalité en trois dimensions, elles demeurent figées sur un écran en deux dimensions. Par ailleurs, la topologie ne se limitant pas aux trois dimensions, les représentations visuelles sont encore insuffisantes. Ce qui peut au mieux s'approcher de la topologie, sans pouvoir toutefois la représenter de façon véridique, est une représentation par des objets que l'on façonne,

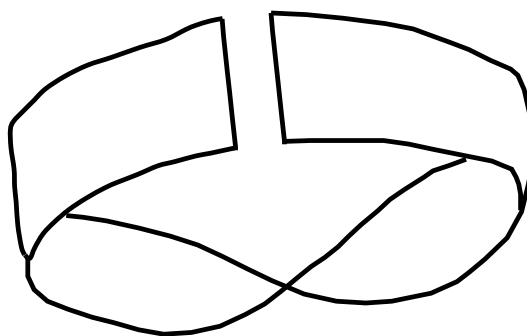
¹ DUFFER & DUFFER (2016), 18:57-21:13.

tord, étire. C'est ce que Lacan tenta de faire en faisant usage de cordons et autres morceaux de plastiques déformables pour y parvenir.

La topologie est donc un champ théorique s'intéressant aux distorsions de l'espace et du temps. Elle demeure théorique, mais donne lieu dans l'imaginaire à des représentations fascinantes parce que tout en représentant des objets physiquement impossibles, ces objets demeurent logiques. Tel est par exemple le cas de l'escalier de Penrose : formé de quatre segments et de quatre virages à angle droit, l'escalier ne cesse de monter, mais revient à son point de départ – qui devrait logiquement se situer plus bas ! Certains artistes se sont inspirés de ces objets mathématiques impossibles, comme Maurits Cornelis Escher [1898-1972], dont les dessins donnent à voir des paysages à la fois logiques et impossibles en termes de spatialité.

Si ce détour théorique par la topologie m'a semblé nécessaire, c'est que mon hypothèse est que la représentation de l'autre monde dans la littérature prémoderne de fiction chinoise, empreignant de toutes parts le monde ordinaire et étant discernable à travers la vision onirique, possède des propriétés topologiques. Si tel est le cas, des figures mathématiques du champ topologique peuvent aider à figurer la logique des espaces et du temps dans les rêves de la littérature chinoise de fiction.

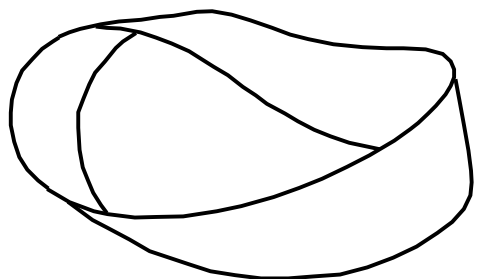
L'une des figures topologiques les plus simples à comprendre, et qui illustre efficacement ce que je tente de montrer du lien entre les deux mondes dans les récits de fiction, est la bande de Möbius (ou Möbius). Cette bande est un ruban fermé sur lui-même – et qui d'un point de vue euclidien forme donc un cercle –, ayant subi un nombre impair de torsions. Ainsi peut-on manuellement créer une bande de Möbius en prenant un ruban que l'on tordra une, trois, cinq fois, puis que l'on fermera en collant ensemble les deux extrémités.



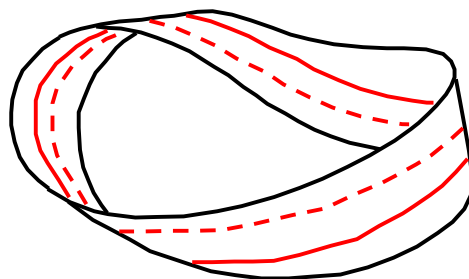
Formation manuelle de la bande de Möbius par torsion en nombre impair d'un ruban

La propriété de cette bande est de donner l'illusion de posséder plusieurs surfaces quand, en réalité, elle n'en a qu'une seule. En effet, si l'on prenait un crayon pour tracer une ligne tout le long de la bande, on pourrait recouvrir d'un trait toute la surface de la bande et rejoindre le point de départ

sans lever une seule fois le crayon de la surface. Cet exercice démontre que quand bien même la bande donne l'illusion optique d'avoir une surface intérieure et une surface extérieure, elle ne présente de fait qu'une unique surface.



Bande de Möbius



Tracé en un trait unique sur la bande de Möbius

Je considère la bande de Möbius comme une figuration de la façon dont existent, dans la littérature de fiction chinoise, deux mondes différents et pourtant constamment empreignés l'un de l'autre : si en apparence le monde des vivants semble distinct du monde invisible, il se situe en réalité sur le même plan, et les deux dimensions ne forment qu'une seule surface. Un fait ayant une conséquence dans le monde invisible verra cette même conséquence se réaliser dans le monde ordinaire.

La confusion entre les deux dimensions, mondes visible et invisible, est habilement restituée dans la narration de *Hanba* 旱魃, « Le Démon de la sécheresse » (ZBY 18:33). L'histoire raconte comment un coursier chargé de livrer une dépêche marche dans un endroit désert, lorsque se lève un vent noir qui éteint sa chandelle. Souhaitant éviter la pluie, il se réfugie dans un relais de poste. Là, il est servi par une jolie jeune fille, qui lui propose de passer la nuit avec lui. Ce n'est qu'à l'aube que la jeune fille s'éclipse, et le coursier se rendort dans un doux sommeil (*fu ganqin* 復酣寢¹). En rêve (*mengzhong* 夢中), nous rapporte le récit, il sent la rosée lui refroidir le nez et les herbes lui piquer la bouche. Alors que le ciel s'éclaircit, il se rend compte qu'il est couché sur un tertre funéraire à l'abandon. Effrayé, il reprend sa course.

Qu'une tombe apparaisse sous la forme d'un relais de poste n'est pas en soi particulièrement original. C'est un motif que l'on trouve dans d'autres récits, comme par exemple dans *Xue Weiniang* 薛慰娘 (Lz 467), ou encore dans cette anecdote racontant comment un homme, logeant dans un monastère, ne cesse de rêver d'une femme pleurant dans une chaumière délabrée, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il s'agit de l'occupante d'un cercueil pourri laissé à l'abandon dans les jardins du

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 241.

monastère (Yw 11:22). Ce que *Hanba* présente en revanche de singulier est une narration induisant le lecteur en erreur, au point d'inverser le cadre de référence et le cadre onirique. A la première lecture, l'emploi sémantique (*mengzhong*, « en rêve ») laisse penser que le coursier s'endort à l'aube et commence à rêver qu'il est couché dans l'herbe. Mais une lecture rétrospective fait comprendre que ce *mengzhong* indiquait bien au contraire le moment du réveil. C'est bien plutôt la nuit passée avec la jolie jeune fille qui était un rêve, ou qui du moins laissait à voir la réalité sous sa forme alternative, celle du monde invisible. En ceci, ce récit est fort inhabituel, car les récits oniriques chinois respectent généralement la sémantique conventionnelle indiquant l'entrée dans le rêve (*meng* 夢) et le moment du réveil (*xing* 醒) – comme le montrera mon étude de la sémantique onirique dans la partie de cette étude dédiée à la narration du rêve. *Hanba* se passe précisément de l'indication explicite du réveil, laissant au lecteur le soin de comprendre la tromperie introduite par la mention du rêve. Du fait de cette absence de la mention du réveil, le récit semble par ailleurs ne pas quitter la dimension onirique. Le récit est ainsi particulièrement original de par la confusion qu'il crée entre ses différents cadres. Pour reprendre la métaphore de la bande de Möbius et le tracé d'un crayon le long de la bande, le récit apparaît comme s'il parcourait dans la longueur la surface considérée comme représentant le monde invisible, et se retrouvait par son avancée continue sur la surface représentant le monde visible, quand bien il n'a jamais quitté l'une ou l'autre surface, puisqu'en réalité elles ne sont qu'une.

J'ai, dans mon exposition théorique de ce qu'était la topologie, expliqué que les déformations topologiques étaient telles que l'on ne s'intéressait pas, en ce champ de connaissances, au temps qu'il fallait pour joindre deux points, mais à la possibilité ou non de les joindre. De ce fait, les déformations topologiques apparaissent également comme une illustration des distorsions temporelles. Ces dernières, dans les récits oniriques des œuvres de mon corpus, sont extrêmement rares, mais il est un récit en particulier qui donne à voir une telle distorsion temporelle, non seulement parce que le rêve s'ancre dans le futur, mais également parce qu'il se rattache au présent dans le même temps.

Jie simian rulian 借絲綿入殮, « Prêt de bourre de soie pour une mise en bière » (ZBY 18:28) est l'histoire d'un préfet du nom de Zhao 趙. Ce dernier prend un jour froid et perd la vie, aussi sa famille prépare-t-elle la bourre de soie destinée à son cercueil. Mais comme la région de son cœur est encore tiède (*xinkou shang wen* 心口尚溫), ses proches ne se résolvent pas à le mettre en bière. Zhao rêve qu'il erre sur une grande étendue de sable jaune privée de soleil¹. Tandis qu'il traverse une rivière, le ciel se dégage un peu, et Zhao atteint un temple dédié à la déesse Guanyin 觀音. Pénétrant dans ce dernier, Zhao aperçoit un moine occupé à préparer des nouilles. Le délicieux parfum de la préparation lui parvient aux narines, et il quémante un peu de nourriture au moine. Ce dernier le rabroue, lui

¹ On trouvait déjà ces motifs du sable jaune et de l'absence de soleil comme caractéristiques du monde des morts dans ZBY 18:7.

déclarant qu’il ferait mieux de rentrer chez lui, puisque des nouilles l’y attendent. Zhao sort du temple, et tombe sur un voisin du nom de Wu – dont on comprend plus tard qu’il s’agit du voisin de ses parents, au pays natal. Ce dernier se met à remercier vivement Zhao, en lui déclarant que grâce à lui, il se trouve bien au chaud. Zhao ne comprend rien à cette effusion ni à ces paroles, et se réveille en sursaut de sa mort temporaire. Lui parvient alors aux narines la même odeur alléchante de nouilles que dans le temple de son rêve : c’est qu’en veillant sur lui, les membres de sa famille ont eu faim, et ont préparé à manger. Zhao réclame des nouilles, et se remet de son mal. Repensant à la façon dont Wu l’a remercié en rêve, mais ne parvenant pas à se l’expliquer, il finit par considérer la chose comme un rêve incohérent et sans fondement (*luanmeng wuzheng* 亂夢無徵), et n’en parle pas à sa famille. Deux ans plus tard, ses parents, qui étaient venus sur le lieu où il exerçait sa fonction, repartent dans leur pays natal, emportant avec eux la bourre de soie qui était initialement destinée au cercueil de leur fils. Or, leur voisin Wu meurt alors – on comprend qu’au moment du rêve de Zhao, Wu était encore vivant. Comme l’on se trouve en plein été, les Wu n’arrivent pas à trouver de la bourre de soie. Les parents de Zhao leur offrent donc celle originellement destinée à leur fils. Trois ans passent, et Zhao rentre chez ses parents. Comme ils discutent des événements récents, il apprend comment la bourre de soie dont il devait bénéficier s’est finalement retrouvée dans le cercueil de Wu. Ainsi comprend-t-il que le *hun* de Wu lorsqu’il était vivant (*shenghun* 生魂) était venu le remercier à l’avance (*zaolai xie yi* 早來謝矣)¹.

Le rêve faisant l’objet de ce récit est relativement exceptionnel de par la distorsion temporelle qu’il présente. Il est tout d’abord fondamentalement lié au présent, par le motif du parfum des nouilles : jouant sur la correspondance habituelle entre les deux mondes, le récit nous fait déduire de la double présence du parfum de cuisson – dans le temple du rêve et dans la maisonnée de Zhao – que le moment où le personnage rencontre le moine est également le moment où sa famille commence à cuisiner. Ceci fait écho aux théories oniologiques chinoises prenant en compte les facteurs physiologiques, non globalement réunies dans un ouvrage en particulier, mais présentes notamment dans les classifications oniologiques. Parmi les dix genres de rêves que distingue Wang Fu 王符 [90 ?-165 ?] dans son *Qianfulun* 潛夫論, *Propos d’un ermite*, figurent les rêves apparus en réponses à des stimuli externes (*gan* 感), notamment les éléments météorologiques². Dans l’ouvrage bouddhiste qu’est le *Shanjianlü piposha* (*Samantapāsādikā*) 善見律毘婆沙, *Commentaire du disciple qui voit le Bien*, encore, sont distingués les rêves dus à l’état physiologique et à l’expérience personnelle du rêveur des rêves prophétiques impliquant des divinités³. Ces rêves dus à des causes

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 239.

² CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 12 [introduction].

³ *Id.*, p. 14 [introduction].

physiologiques apparaissent régulièrement dans les récits de fiction, bien qu'ils ne constituent qu'une minorité. Dans *Jie simian rulian*, cette correspondance physiologique entre ce qui se passe autour du personnage endormi et dans son rêve définit la temporalité du rêve dans le présent.

Mais le contenu onirique appartient également à un temps postérieur aux événements entourant la mort temporaire de Zhao : le Wu qui en rêve le remercie tient pour temps présent celui où il est mort, et où il a bénéficié de la bourre de soie. Or, au moment où les nouilles de la famille Zhao cuisent, Wu n'est pas encore mort. En d'autres termes, si l'on considère comme temps présent le moment où cuisent les nouilles, le Wu apparaissant en rêve appartient au futur. Wu parlant au présent d'événements non encore advenus, on peut considérer que le temps du rêve est double : ancré dans le présent tout autant que dans le futur.

Si *Jie simian rulian* offre l'exemple d'un rêve dont le contenu prend pour fait présent un événement appartenant au futur, d'autres récits de la littérature de fiction des Qing opèrent le schéma inverse, en prenant pour éléments présents des choses appartenant au passé. Tel est par exemple le cas du rêve de Lin Daiyu au chapitre 82 du *Honglou meng*, dans lequel la jeune fille, qui a pourtant perdu son père depuis des années, rêve que ce dernier vient de recevoir une nouvelle charge et s'est remarié. Dans son sommeil, Daiyu ne tient pas pour impossible ces derniers éléments, et toute l'angoisse générée dans son rêve aura pour origine ceci que sa nouvelle belle-mère souhaite la marier à un veuf – un destin bien en deçà de ses espérances. Ainsi, dans le songe, Daiyu tient-elle pour présent un élément du passé – que son père est en vie –, ce qui situe le rêve dans une temporalité paradoxale.

Le *Yuewei caotang biji* présente également un rare exemple de distorsion temporelle, liée à la thématique de la composition poétique. Le récit *Mengzhong zuoshi* 夢中作詩, « Composition poétique en rêve » (Yw 2:18) relate comment un homme, à l'occasion d'un songe, compose un quatrain (*jueju* 絕句) décrivant un paysage du Jiangnan 江南¹. Or, le rêveur n'a jamais eu l'occasion de se rendre dans cette région, ce qui l'amène à s'interroger :

如夢非想，如何成詩？如夢是想，平生未到江南，何以落想至此？

Si le rêve n'est pas une pensée, comment cela est-il devenu un poème ? Si le rêve est une pensée, moi qui de ma vie ne suis jamais allé au Jiangnan, comment aurais-je pu en arriver à cela de par des pensées éparses ?²

Longtemps après avoir fait ce rêve, l'homme reçoit la visite d'un autre, qui vient précisément du Jiangnan. Le visiteur lui présente des gravures de poèmes qu'il a composés. Or, parmi ces poèmes,

¹ Jiangnan 江南 : région située au sud du Fleuve Jaune, sur la côte est de la Chine, correspondant au sud du Jiangsu et de l'Anhui, et au nord du Jiangxi et du Zhejiang.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 117.

figure justement celui que l'hôte avait composé en rêve sans être allé au Jiangnan. On interroge le visiteur, et l'on apprend que les compositions et gravures ont été réalisées un an après que l'hôte a composé son quatrain en rêve. Les faits ne laissent pas d'étonner les personnages, qui constatent qu'« il y a vraiment dans le monde des choses que l'on ne peut expliquer (*shijian zhenyou bu kejie shi* 世間真有不可解事)¹ ». Ainsi le contenu du rêve prenait-il pour « présent » – la composition onirique – un élément du futur – la composition poétique de l'homme venant du Jiangnan. La concordance de l'un et l'autre poème, normalement impossible puisqu'elle émane de deux personnages qui ne se connaissaient pas, place dans ce récit un point unique sur deux points temporels différents.

Ces distorsions temporelles pourraient être illustrées sur une bande de Möbius si l'on percevait en un point la bande : ce trou joindrait deux points distincts du ruban – ce qui apparaît comme, mais serait faussé d'appeler l'un et l'autre « côté » de la bande. Ces deux points, présents sur une même continuité de surface – comme ils sont présents dans une même continuité de logique temporelle –, correspondraient alors à un unique point, tout comme les rêves que j'ai mentionnés appartiennent paradoxalement à deux temporalités fondues en une seule.

J'ai plus haut évoqué la façon dont, selon la théorie freudienne de l'*unheimliche*, la représentation artistique d'un monde invisible inquiétant pouvait être une métaphore d'un espace nous appartenant mais dont certains aspects longtemps cachés – « refoulés », dit le père de la psychanalyse – faisaient irruption, créant une sensation de malaise. Freud prend l'exemple de la maison, qui figure commodément le psychisme humain, et explique la dualité de l'*unheimliche* par le fait que ce retour d'un élément refoulé est pris entre la familiarité du sujet pour lui – il l'a certes refoulé, mais il le *connaissait* – et le fait que le sujet le considère comme étranger – il l'a refoulé au point de ne plus en avoir *conscience*. J'ai par ailleurs largement montré la manière dont le monde invisible dans la littérature chinoise de fiction des Qing était présent auprès des personnages, au point de se révéler à tout moment, et qu'il présentait quelque chose de moderne en ce qu'il n'était plus un *ailleurs* – comme dans les représentations des enfers –, mais une dimension toujours présente là où se trouve les personnages.

Mon argument est que, de manière métaphorique, certains aspects du monde invisible sont inquiétants non pas tant parce qu'ils en appellent à un imaginaire horrifique, mais parce qu'ils correspondent à quelque chose qui aurait été refoulé et qui, sur le mode du surnaturel, fait irruption dans la réalité des personnages. Et cette réalité étant exprimée de manière privilégiée dans les rêves

¹ *Id.*

suraturels de la littérature de fiction, on peut supposer que certains récits de rêve présenteront les caractéristiques propres à la « familière étrangeté ».

Je prendrai pour exemple le récit *Mou shilang yimeng* 某侍郎異夢, « L'étrange rêve d'un vice-ministre » (ZBY 5:21). Alors qu'il est en mission d'inspection le long du Fleuve Jaune, un vice-ministre (*shilang* 侍郎)¹ décide de faire une ronde à la veille de la nouvelle année – ce qui témoigne de sa diligence (*suqin* 素勤). A cheval, accompagné de quatre hommes, il avance dans la boue glacée, parcourant, affligé (*qianran* 淒然), un triste paysage composé d'herbes jaunies et de roseaux blancs. Cette description plonge le personnage dans un état psychologique d'abattement. Au milieu de ce lieu désolé, il avise une tente à l'intérieur de laquelle brûle une bougie. Il appelle, et apprend qu'il s'agit d'un adjoint du magistrat du district (*zhubu* 主簿)². Il apprécie grandement son zèle – répétition du caractère *qin* 勤, traduisant l'assiduité – et le félicite. Voyant que le vice-ministre en est encore à travailler loin de chez lui par un temps froid et venteux, et en pleine nuit du nouvel an (il précise que la troisième veille a sonné, situant l'action entre vingt-trois heures et une heure du matin), l'adjoint lui propose quelques mets accompagnés de vin. Le vice-ministre accepte de bon cœur. A l'issue de cette petite griserie, il rentre chez lui.

倦，解衣臥，夢中依舊騎馬看河，覺所行處便非前境，最後黃沙茫茫。

Fatigué, il défit ses vêtements et s'allongea. En rêve, il chevauchait encore pour regarder le fleuve, mais il sentait que le lieu dans lequel il se déplaçait n'était pas celui d'avant. Il n'y avait plus que du sable jaune à perte de vue.³

Le rêve ramène donc le personnage en un lieu qu'il a parcouru juste avant de dormir. Un lieu, que l'on peut supposer mnésique, rattache l'expérience personnelle du rêveur au contenu de son rêve. Le lieu onirique est à la fois familier et altéré. Il est connu du vice-ministre parce qu'il s'agit des bords du fleuve qu'il est précisément en charge de contrôler, et qu'il s'y est rendu juste avant de dormir. Mais il est également *autre* au point que le rêveur le ressent (*jue* 覺) ; il est par ailleurs recouvert de sable jaune, dont on a vu dans l'imaginaire d'autres récits du *Zibuyu* qu'il s'agit d'une caractéristique du monde des morts. De par cette dualité, le lieu onirique rappelle la « familière étrangeté » décrite par Freud.

¹ Sous les Qing, poste exécutif de deuxième rang dans chacun des six ministères formant le gouvernement central (HUCKER (1985), 5278.)

² Poste de troisième rang dans l'administration d'une sous-préfecture (*xian* 縣), derrière le magistrat ou sous-préfet (*zhixian* 知縣) et un ou plusieurs vice-magistrats (*cheng* 丞). Le terme peut également désigner de manière assez large un archiviste. L'absence d'indice dans le récit nous empêche de déterminer avec certitude à quel poste l'histoire fait référence (*Id.*, 1413.)

³ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 70.

Le rêveur parcourt deux *li*, et, comme dans la veille, aperçoit un lieu habité – il s’agit cette fois-ci d’une chaumière, et non d’une tente. Une veille femme ouvre la porte ; il s’agit de la mère du vice-ministre, qui est décédée. Voyant son fils, elle lui demande sur un ton alarmé ce qu’il fait là, ce à quoi il répond qu’il a pour charge d’inspecter le fleuve. On remarque dans cette réponse la façon dont le récit fait à nouveau référence au travail du vice-ministre, rappelant le thème de son devoir professionnel. La mère du personnage déclare qu’ils ne se trouvent pas ici dans le monde des hommes (*ci fei renjian* 此非人間), et se demande comment il va repartir, à présent qu’il est venu. Le vice-ministre comprend alors que si sa mère est déjà morte, lui-même doit également être décédé, et il se met à pleurer. Sa mère déclare qu’à l’ouest du fleuve vit un vieux bonze, dont la force bouddhique (*fali* 法力) est grande ; elle y envoie son fils.

C’est dans un temple aussi majestueux qu’un palais que le vice-ministre rencontre le bonze, assis les yeux fermés. Le vice-ministre le salue à plusieurs reprises, mais le bonze ne lui rend pas la politesse. Le vice-ministre demande alors pour quelle raison il se trouve en ce lieu, lui qui a reçu mandat impérial pour contrôler les abords du fleuve. Comme le bonze ne réagit pas, le vice-ministre se met en colère, arguant de son statut de haut fonctionnaire impérial. Le bonze demande alors en riant à quoi bon s’interroger tant : c’est tout simplement que le vice-ministre a tué beaucoup de gens, et que sa charge prend à présent fin. Comme le vice-ministre se défend en soutenant que les gens qu’il a fait exécuter avaient tous enfreint les lois du pays, le bonze lui demande si, alors qu’il examinait ces affaires judiciaires, il n’avait en tête que les lois du pays, ou également l’envie de prévenir le désir de ses supérieurs pour avancer en grade. Apparaît ici un thème régulièrement traité par les auteurs des œuvres de mon corpus, qui est celui de la conscience du fonctionnaire : si ce dernier remplit sa charge en se contentant de faire le minimum, ou si en remplissant simplement sa charge il parvient à acquérir des avantages personnels, alors ce fonctionnaire n’est pas digne de son poste. On trouve par exemple ce discours dans *Weiguan wugong ji youzui* 為官無功即有罪, « Quand on est fonctionnaire, ne pas avoir de mérite est une faute » (Yw 1:10), que j’aurai plus avant l’occasion de décrire.

Face au vice-ministre, le bonze s’empare d’un sceptre avec lequel il point le cœur du vice-ministre. Ce dernier ressent alors un souffle froid le percer jusqu’aux cinq organes¹ ; son cœur bat la chamade et il transpire abondamment. Effrayé, il ne peut plus parler. Ce n’est qu’après un long moment qu’il reconnaît avoir fauté, et déclare vouloir s’amender. Le bonze réplique qu’il n’est pas homme à s’amender, même si ce jour ne marque pas le terme de sa vie. Il ordonne subséquemment à ses novices de le guider vers la sortie et de le laisser repartir. Ces derniers le raccompagnent le long du fleuve, où, comme ils ouvrent les paumes de leurs mains, des perles éclairent leur chemin. Le vice-ministre est accueilli par sa mère, qui lui apprend en pleurant qu’il doit repartir, mais que leur

¹ Le cœur, le foie, les poumons, la rate et les reins.

séparation ne sera pas longue. Il reprend le chemin par lequel il est venu, et se réveille alors qu'en rêve il descendait de cheval devant sa porte.

Il est alors déjà midi, en ce premier jour de l'année. Les gens se demandent pour quelle raison ce ministre si diligent – troisième répétition de *qin* 勤 – n'est pas encore levé. Le vice-ministre ne consent pas à donner d'explication. Au quatrième mois de l'année, il tombe malade au point de cracher du sang, et ne s'en relèvera pas.

On aura remarqué que dans ce récit, s'opposent la diligence du fonctionnaire et les avantages personnels qu'il acquiert. Mon hypothèse est que cet antagonisme fonde le malaise qui se dégage du récit, malaise semblable à l'*unheimliche* décrit par Freud.

Que le lieu du rêve – les abords du fleuve – soit le même que celui parcouru avant le sommeil est assez rare, et mérite que l'on tente de donner une explication à cette réapparition onirique du décor. Sans doute une raison précise, bien qu'implicite, et apparaissant alors que le personnage est encore éveillé, lie son expérience personnelle au contenu onirique. Que se passe-t-il avant que le vice-ministre ne rentre chez lui se coucher ? L'adjoint au magistrat le traite avec égards en lui offrant à boire et à manger. Il le considère comme un personnage important, et prévient ses désirs en lui proposant, alors que le paysage est froid et désert, de se sustenter. En somme, l'adjoint l'accueille de façon privilégiée, lui réservant un traitement spécifique. Cette invitation dont il bénéficie déclenche quelque chose chez le vice-ministre. M'avancé sur mon analyse, je dirais que lorsque le vice-ministre bénéficie des égards de l'adjoint au magistrat, quelque chose en lui fait retour : l'idée de faire l'objet d'un traitement favorable. Cet élément déclencheur est profondément lié au contenu du rêve.

Dans le rêve du vice-ministre, les abords du fleuve sont un lieu à la fois familier et inquiétant. La familiarité du lieu tient à ceci que le personnage s'y est déjà rendu durant la veille ; il s'agit donc d'un lieu qu'il connaît. Mais le lieu est également familier de par le fait que l'expérience du personnage est exactement la même que ce qu'il a précédemment vécu : ayant parcouru les abords du fleuve, il aperçoit un abri de petite taille où loge une personne. Quant à l'aspect inquiétant du lieu, il tient tout d'abord à cet élément que la mère du vice-ministre est en réalité déjà décédée, et que de cela, le personnage principal est bien conscient : cette pensée le fait immédiatement craindre d'être lui-même mort. En d'autres termes, le personnage pleure sur la disparition potentielle de son expérience subjective – exister en tant que sujet, avoir des désirs et tenter de les combler. L'autre élément inquiétant du rêve est que le bonze lui reproche d'avoir voulu, sous couvert de faire respecter les lois, améliorer sa propre situation, c'est-à-dire d'avoir comblé ses propres désirs par l'avancement de sa carrière. Cette accusation provoque dans le rêve une dimension inquiétante pour le personnage, qui se voit jugé pour quelque chose qu'il perçoit de prime abord comme infondé ; ne le reconnaissant pas comme vrai, il considère ce dont on l'accuse comme « étranger » à ce qu'il perçoit comme vérité.

Mais de fait, que le vice-ministre ait tiré avantage des décisions qu'il prenait dans le cadre apparemment objectif de sa fonction est bel et bien la vérité, puisqu'il finit par avouer ses motivations, avec une sincérité que prouve sa volonté de repentir. Ce qui apparaissait ainsi à première vue comme inquiétant, « étranger » à la vérité acceptée par le vice-ministre, était en réalité connu de lui et latent.

J'ai plus haut avancé ceci qu'au moment où le vice-ministre se voit offrir à boire et à manger par l'adjoint au magistrat, l'idée de se voir offrir un traitement spécial fait retour – dans ce qu'on pourrait imaginer être le psychisme du personnage. Lorsque le bonze accuse le vice-ministre d'avoir cherché à assurer sa position professionnelle, c'est-à-dire à être celui à qui l'on offre à boire et à manger, il pointe du doigt, ou plutôt de son sceptre, ce que le vice-ministre avait ignoré, au point de ne pas l'accepter lui-même comme vérité – il l'a « refoulé » dans son inconscient, en termes freudiens – et de s'afficher, comme pour corroborer son propre mensonge, comme quelqu'un de zélé, ainsi que nous le suggère le texte par le fait que le personnage travaille durant la nuit de nouvel an, et que lui-même apprécie la diligence des autres. Si l'accusation du bonze apparaît comme une attaque extérieure, l'idée d'avoir toujours assuré sa carrière provient donc de lui-même ; cette dernière a été déclenchée par sa rencontre avec l'adjoint au magistrat, et se traduit en rêve par une mise en accusation de sa personne. D'où il appert que ce qui semblait inquiétant provenait de sa propre intériorité. Si ce récit présente donc à première vue un rêve impliquant des forces supérieures, dont l'efficacité est prouvée par la mort du vice-ministre – ainsi que cela avait été annoncé en rêve –, l'analyse permet de montrer que le contenu onirique de l'anecdote résulte surtout de la subjectivité du personnage.

Dans ce récit, et ainsi que je l'avais plus haut suggéré, les mondes visible et invisible peuvent tenir lieu de métaphore au psychisme : ce dernier est composé d'une part de lucidité, et d'une part qui échappe à la conscience. Loin d'être distinctes, ces deux parts – ces deux mondes – constituent une même unité, et les liens auxquels elles obéissent sont d'ordre topologique : la logique de l'espace entre ces deux mondes peut connaître des paradoxes, des distorsions par rapport aux espaces euclidiens. Si le monde invisible peut figurer le « lieu » inaccessible à la conscience dans lequel ont été refoulés certains éléments, son aspect inquiétant s'explique précisément par sa « familière étrangeté » – familière parce que ses éléments proviennent initialement de la part consciente, et étrange parce que le sujet ne les reconnaît plus. De cet ordre topologique entre les deux mondes, se dégage une modernité due à ceci que l'étrange n'est plus un *ailleurs* inquiétant, mais une invasion constante de l'inquiétant dans l'*ici*, et qu'ainsi l'inquiétude provient de nous-mêmes.



J'ai jusqu'à présent étudié l'imaginaire du rêve chinois en abordant ce dernier sous l'angle de l'espace, car il apparaît que les récits oniriques sont presque toujours confrontés au problème de

l'agencement spatial : de savoir où se rendent le *hun* et le *po* après la mort – si ce n'est de se demander où ils naissent et où ils logent dans le corps –, à la question de savoir d'où proviennent les éléments surnaturels du monde invisible qui toujours font irruption dans le quotidien des vivants, en passant par l'imaginaire d'enfers soi-disant inaccessibles aux vivants mais dans lesquels ces derniers finissent souvent par se retrouver, tout l'imaginaire chinois du rêve pose la question du *lieu*, et, partant, de l'espace.

Or, mon étude a montré que si cet espace apparaît comme double, divisé entre le monde des vivants et le monde des morts, il ne forme jamais qu'une unité spatiale unique, se satisfaisant de distorsions et de paradoxes. J'ai montré en quoi l'imaginaire chinois de l'espace onirique présentait de fortes similarités avec la logique topologique, et notamment avec la bande de Möbius : si, d'aspect, deux mondes se distinguent, comme les deux « faces » que l'on croit voir sur la bande de Möbius, ils partagent en réalité une même surface, agencée dans la continuité.

J'ai par ailleurs rapproché la topologie du rêve de la description que la psychanalyse a faite du psychisme humain : le monde invisible de l'imaginaire chinois pourrait être la métaphore de cet « espace » inaccessible du psychisme – l'inconscient –, envisagé sous l'angle de la spatialité par commodité intellectuelle, mais qui de fait n'est pas un espace puisqu'il fait constamment irruption dans la part conscience de la psyché, entretenant avec cette dernière un lien topologique – présent et absent en même temps, permettant les distorsions temporelles, etc. Le traitement freudien de l'*unheimliche* m'a permis d'établir, en lien avec cette métaphore que le monde invisible de l'imaginaire chinois pouvait figurer un inconscient, le mode de fonctionnement de l'inquiétude que suscite le surnaturel dans ces récits oniriques prémodernes : l'inquiétant n'est plus issu d'un lieu distant – comme c'était le cas dans la représentation des enfers comme lieu de jugement et de torture –, mais du lieu même où le sujet se trouve. Ce qui était auparavant une menace extérieure est donc, dans les récits plus modernes, un péril interne. Mais ce danger est équivoque, car, provenant d'un lieu que le sujet considère comme extérieur alors qu'il lui est interne – telle est la caractéristique de l'inconscient – il porte le masque inquiétant de l'extériorité tout en étant issu du sujet. Ce retour de ce qui avait été refoulé dans l'inconscient prend ainsi l'apparence d'une « familière étrangeté », et constitue un traitement moderne de la littérature du surnaturel.

Ces premiers éléments de réflexion permettent de placer la subjectivité au centre de récits dont les apparences premières seraient plutôt celles d'un imaginaire faisant advenir des forces surnaturelles externes – des rêves dont le contenu n'appartient qu'aux entités supérieures qui décident, toujours à dessein, de partager ce dernier avec le rêveur.

Mais si j'ai montré dans cette première partie consacrée à l'imaginaire chinois du rêve que la subjectivité pouvait se manifester de manière dissimulée dans les récits oniriques des Qing, il existe

dans la tradition littéraire onirique un genre de récits à part qui prend le contre-pied d'un discours subjectif sur le rêve. Ce type de récit onirique vise au contraire à faire valoir la futilité de toute recherche liée à un désir. Ces songes de la littérature chinoise, que l'on nomme généralement « rêves illusoires » ont pour discours la vanité de la vie humaine, et revêtent une dimension didactique quant à l'aspect chimérique de notre condition.

2 - Le rêve illusoire

Il me serait impossible d'évoquer l'imaginaire chinois du rêve sans consacrer une large part de mes considérations aux récits oniriques dont le propos sert une idée importante de certains courants de la pensée chinoise : que le monde dans lequel nous vivons est futile voire illusoire, et que, partant, notre existence en tant que sujet est vaine. Le rêve illustre à merveille cette idée de vanité de l'existence, car l'expérience onirique est, dans la perspective humaine, ce qui se rapproche le plus de l'idée d'une vie illusoire, ne correspondant pas à ce que l'homme croit être la réalité. Les auteurs ont ainsi souvent fait usage du motif onirique dans cette perspective philosophique, donnant lieu à tout un pan de la littérature du rêve, que l'on nomme communément en sinologie « rêves illusoires ».

Dans les classiques du taoïsme, apparaît l'idée que l'homme est limité dans son entendement du monde par ses capacités de perception. Le rêve du papillon du *Zhuangzi*, figurant parmi les anecdotes les plus connues de toute la littérature chinoise, nous enseigne ainsi que l'homme ne bénéficie pas de la certitude intellectuelle quant à la nature de sa propre existence. Sur le modèle de ce texte fondateur, bien des récits de rêves illusoires ont joué du doute résultant d'une confusion entre le rêve et la réalité : comment peut-on déterminer avec assurance de l'un et de l'autre ? Cette impossibilité d'établir ce qui est réel et ce qui est illusoire est soulevée dans les récits oniriques afin de mener à une prise de conscience. Du fait de ce doute intellectuel constant, il arrive fréquemment que les rêveurs prennent leur rêve pour la réalité, et inversement : la fameuse anecdote du cerf dans le *Liezi* raconte comment un homme prend finalement pour un rêve ce qu'il a réellement vécu. Ce motif de confusion entre la veille et le rêve a longtemps été repris dans la littérature onirique chinoise, et les auteurs des œuvres de mon corpus l'ont réinvesti en en complexifiant les paramètres.

Une fois reconnu ceci qu'il est impossible de déterminer avec certitude la nature réelle ou onirique des faits, s'instaure l'idée que tout n'est finalement qu'une question de valeur accordée à la réalité et au rêve : si ce dernier, aussi illusoire soit-il, est perçu avec autant de considération que les faits de la veille, alors il est tout autant porteur de vérité. Cet enseignement, qui apparaît encore dans le *Liezi*, a été repris dans la littérature d'imagination par Feng Menglong, et jusqu'au XVIII^e siècle par Yuan Mei. Mais les récits de la littérature prémoderne qui reprennent cette idée sont naturellement

plus complexes, bénéficiant des techniques narratives et des particularités de l'imaginaire de leur temps.

En tant qu'objets littéraires, les récits de rêves illusoires peuvent également être une métaphore de la fiction littéraire : si, dans une perspective ontologique, il est impossible de déterminer où se situent réalité et illusion, la question littéraire est de s'interroger sur la frontière entre la réalité de l'auteur et la fiction qu'il produit. Tel peut être le questionnement qu'illustrent certains récits d'auteurs tels que Pu Songling.

A être mystifié par l'aspect illusoire de la vie humaine, peut-on sortir de ce qui ne serait qu'un rêve ? Le *Honglou meng* tient pour problématique centrale la nature illusoire de notre monde et de notre existence : comme dans le bouddhisme, le roman indique qu'il ne faut pas avoir de désir. Et pourtant, Baoyu, le personnage central du roman, n'est que l'expression la plus évidente du désir : plein d'attachement pour ce qui l'entoure dans notre monde, il ne peut, malgré les indices qui lui sont donnés, comprendre la réalité des choses.

Dans mon travail d'étude des aspects de la subjectivité dans les récits oniriques de fiction des Qing, l'attention portée aux rêves illusoires peut de primer abord paraître paradoxale puisque le discours tenu par ces récits est précisément que l'existence subjective est vaine. Néanmoins, le véhicule de ce discours, le récit littéraire, est un objet subjectif en lui-même, et les auteurs l'ont investi d'éléments qui, malgré la visée globale du discours philosophique, révèlent toujours quelque chose du sujet.

A - Les limites de la perception

a) Une perception humaine toute relative : l'incertitude de notre savoir

L'anecdote de Zhuangzi rêvant qu'il est papillon, plus que célèbre, est la plus connue des histoires mettant en valeur l'aspect illusoire de la vie humaine, et a donné lieu à une surabondance de littérature secondaire¹. A l'issue du chapitre « Qiwu lun 齊物論 », « Discours sur l'ordre des choses », Zhuangzi rêve qu'il est un papillon voletant avec naturel, ne sachant pas qu'il est Zhuangzi. A son réveil, Zhuangzi ne sait « s'il était Zhuangzhou [Zhuangzi] rêvant qu'il était papillon ou s'il est un papillon rêvant qu'il est Zhuangzhou (*buzhi Zhou zhimeng wei hudie yu, hudie zhimeng wei Zhou yu*

¹ On compte parmi les travaux les plus connus :

ALLINSON, Robert (1989). *Chuang-tzu for Spiritual Transformation: An Analysis of the Inner Chapters*. Albany, New-York : State University of New-York Press.

MÖLLER, Hans-Georg (1999). « Zhuangzi's "Dream of the Butterfly": A Daoist Interpretation », *Philosophy East and West*, vol. 49 (4), p. 439-450.

WU, Kuang-Ming (1990). *The Butterfly as Companion: Meditations on the First Three Chapters of the Chuang tzu*. Albany, New-York : State University of New-York Press.

HAN, Xiaoqiang (2009). « Interpreting the Butterfly Dream », *Asian Philosophy*, vol 19 (1), p. 1-9.

不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與)¹ ». Le rêve a là pour fonction d'amener à interroger la réalité (à se demander ce qui est « vrai »), mais surtout à mettre en doute les capacités de la perception humaine :

Il ne traite pas la réalité comme un pur produit de l'imagination, se contentant de douter que la raison analytique puisse nous montrer ce qu'est le monde et d'admettre sans discussion que nous n'avons qu'à le prendre tel qu'il est [...] Ici, le propos n'est pas de dire : qu'importent les choses puisque tout est rêve, et *non* réalité. Le problème, pour Zhuangzi, c'est qu'il n'y a justement pas moyen de savoir si celui qui parle est à l'état de veille *ou* de rêve, de même qu'il n'y a pas moyen de savoir si ce qu'on pense connaître est connaissance *ou* ignorance [...]²

Ce « rêve du papillon » n'est donc pas une métaphore visant à exprimer l'idée que notre monde n'est qu'illusion, comme cela sera plus tard le cas du bouddhisme, mais une métaphore dont le propos est de mettre en évidence les limites de notre entendement. Roberto Ong remarque également cette impossibilité de la perception humaine suggérée par Zhuangzi à englober les deux visions (réalité et illusion) : « He [Zhuangzi] cannot have it both ways at the same time. It's like looking at one of those optical illusions, of which the viewer can get only one picture at a time.³ » Cette comparaison rejoint ce que figure la bande de Möbius, dont il est impossible pour le regard de voir simultanément l'intégralité de la surface. En même temps qu'elle montre la fausse dualité des plans, la bande de Möbius révèle en effet également les limites de la perception humaine, laquelle tombe facilement dans le piège des apparences. Elle pourrait donc également figurer l'ambivalence de la perception dans le rêve du papillon.

Il faut également voir dans cette anecdote du *Zhuangzi* la possibilité offerte à l'homme d'accepter la précarité de son être et la « transformation des choses (*wu hua* 物化) » (ce que, dans cette anecdote du *Zhuangzi*, le rêve du papillon est déclaré comme étant), la transformation ultime étant la mort⁴.

L'emploi du rêve dans ces questionnements sur la perception humaine a donné lieu à tout un pan de la littérature de fiction, que je nomme « rêves illusoires »⁵. En effet, le songe et la prise de conscience d'avoir rêvé sont fréquemment employés comme métaphore du discernement que l'on

¹ CHEN (1999), p. 90.

² CHENG, *op. cit.*, p. 131-132.

³ ONG, *op. cit.*, p. 94.

⁴ Wai-ye Li analysant le rêve du papillon écrivait que « simultaneously real and illusory, the dream experience feeds both skepticism and the impetus for transcendence. For it is by accepting emotions, beliefs, and sense of self as transitory, insubstantial, and dreamlike that one may be reconciled with the ultimate transformation, death. » (LI (1999), p. 30.)

⁵ L'expression est calquée sur celle d'« illusory dreams », qui apparaît sporadiquement dans la littérature secondaire anglosaxonne. Elle est par exemple employée par Judith Zeitlin (ZEITLIN, *op. cit.*, p. 140.) Si elle semble relever du pléonasme, l'« illusoire » ne qualifie pas ici le rêve en lui-même, mais l'aspect de la veille qu'il vise à révéler. Par ailleurs, son emploi se justifie en ce que la majeure partie des rêves de fiction chinois n'ont pas pour objet de mettre en valeur la vanité de la vie, mais précisément de démontrer que le songe est porteur de vérité au même titre que la veille. Ainsi les rêves soulignant l'aspect illusoire de la veille constituent-ils une catégorie onirique à part.

peut faire entre réalité et illusion (ce qui serait « faux »). Ainsi Andrew Plaks écrivait-il dans son étude du *Honglou meng* que le rêve est ce qu'il y a de plus analogue, dans l'expérience humaine, à la façon dont réalité et illusion peuvent s'interpénétrer¹.

L'intention du récit de rêve illusoire est d'offrir une expérience de perception aboutissant à une prise de conscience, expérience qui serait une métaphore de la perception et prise de conscience de la vacuité de notre vie. Afin d'illustrer la ressemblance entre le rêve et la vie, les récits de rêve illusoire se plaisent à brouiller la frontière entre le songe et la vie éveillée. C'est ainsi que le rêve à effet de lecture rétrospective (un récit onirique dont ne se rend compte qu'il s'agissait d'un rêve qu'au moment du réveil ; j'étudierai les caractéristiques formelles de ce type particulier de récit dans la partie consacrée à la narration du rêve) est un terrain particulièrement fertile aux discours sur l'illusion de la vie humaine (parce que les personnages sont trompés par la nature du rêve de la même manière que nous serions trompés par celle de la vie). Néanmoins, cet effet de lecture rétrospective n'est pas une condition *sine qua non* au récit de rêve illusoire : les rêves dont la situation onirique est éclaircie dès le début de la narration peuvent également relever de ce type de rêve.

Jouer de la confusion, de l'équivalence, entre le cadre onirique et le cadre de référence est donc le fer de lance des rêves illusoires. L'effet en est de montrer la manière dont, croyant appartenir à une sphère de réalité et se retrouvant finalement dans l'illusion, les personnages n'appréhendent pas l'intégralité de leur être et échappent à eux-mêmes. Trompés par l'apparente réalité du rêve, ils se fourvoient dans la « valeur de vérité² » qu'ils attribuent au songe. Mais cette vérité est immanquablement rétablie aux yeux du lecteur. Le personnage, quant à lui, peut finalement percevoir la vacuité de ses aventures oniriques, ou y rester enfermé jusqu'à ce que, parfois, la mort vienne y mettre un terme.

Que toute expérience humaine est soumise à la perception et à la relativité, et que le rêve, métaphore de l'illusoire mettant en perspective la vie éveillée, permet de prendre conscience de cela, est illustré par Ji Yun dans *Kule wu jin jing* 苦樂無盡鏡, « Amertume et joie sont sans fin » (Yw 13:72). Dans cette anecdote, le bachelier (*mingjing* 明經³) Yu Nanming 于南溟 explique que « dans la vie humaine, malheur et joie sont sans fin (*rensheng kule, jie wu jin jing* 人生苦樂，皆無盡鏡) » et que « tristesse et félicité sont également sans mesure (*renxin youxi, yi wu dingcheng* 人心憂喜，

¹ PLAKS (1976), p. 223.

² GOLLUT, *op. cit.*, p. 81.

³ Le terme est une appellation non officielle, sous les Qing, des bacheliers par la voie du tribut (*gongsheng* 貢生). Jusqu'aux années 1440, ces derniers étaient des étudiants ayant été acceptés dans des écoles confucéennes locales (*ruxue* 儒學) et promis à une carrière administrative brillante. Mais avec la haute considération accordée par la suite aux docteurs (*jinshi* 進士), les bacheliers par la voie du tribut ne purent plus espérer une carrière brillante atteinte par voie détournée, et durent eux aussi passer les examens de la métropole (*huishi* 會試) donnant accès au titre de docteur (HUCKER (1985), 3467.)

亦無定程)¹ » : bonheur et malheur alternent sans cesse. Yu raconte que lorsqu'il était instructeur (*shezhang* 設帳) au village de Kangning 康寧 (dans le Hebei), il vivait dans une chambre où rien ne lui était agréable : elle était si basse qu'on pouvait à peine y lever la tête, il n'y avait pas de store à la porte ni de rideau au lit, et aucun arbre dans la cour. Dans la chaleur étouffante, lorsqu'il tentait de dormir, les mouches venaient l'importuner. Il en venait à qualifier l'endroit d'« enfer du feu inhumain (*menghuo diyu* 猛火地獄) ». Un jour, alors qu'il parvint à s'endormir, il rêva (*meng* 夢) qu'il se trouvait en mer à bord d'un bateau. Soudain le vent se leva violemment, à en briser le mât de l'embarcation et à couler cette dernière. Yu se sentait soulevé, puis rejeté sur un rivage. Il eut l'impression qu'on le ligotait et qu'on l'enfermait dans une cave sombre dans laquelle il ne voyait rien. Comme il pouvait difficilement respirer, il s' alarma jusqu'à degré indescriptible (*buke yanzhuang* 不可言狀). Il entendit brusquement qu'on l'appelait, et ouvrit soudain les yeux (*huoran mukai* 霍然目開). Allongé sur le lit en bois de sa chambre, il se sentait les quatre membres aux repos (*siti shushi* 四體舒適) et l'esprit ouvert (*xinshen kailang* 心神開朗), comme s'il habitait l'île Fangzhang 方丈 des monts Penglai 蓬萊².

Le récit de Ji Yun n'évoque pas l'idée de la perception, se contentant de mettre en valeur l'opposition entre une situation agréable et une situation déplaisante, qui sont deux états qui ne cesseront jamais d'alterner. Cependant, c'est bien de relativité due à la perception dont il est question : si Yu éprouve ultimement tant de bien-être à se trouver dans une chambre qui lui procure habituellement tant d'inconfort, c'est *par rapport* à la perception sensible qu'il a expérimenté dans le songe. L'emploi du rêve permet, dans ce récit, non seulement d'apposer dans une temporalité proche les deux situations que l'on souhaite comparer, mais également d'assimiler la perception sensible que l'on expérimente en rêve à celle de la vie éveillée : l'enseignement secondaire que l'on peut tirer du récit est que la perception humaine dans un songe est tout aussi marquante que celle de la veille puisqu'elle aura réussi, de par sa pénibilité, à faire considérer la perception de la vie éveillée comme plus agréable. Ainsi la perception sensible onirique se hisse-t-elle, dans cette histoire, à rang égal avec la perception du monde de la veille. Il en résulte que le rêve, bien qu'illusoire, permet de prendre conscience de certains aspects de la vie.

¹ JI et YAN, *op. cit.*, p. 1278.

² Monts insulaires supposément situés au large du Shandong et du Zhejiang, où devaient résider des immortels, dont Qin Shihuang 秦始皇 [-259 à -210], fondateur de la dynastie Qin [-221 à -206], envoyait l'élixir d'immortalité. Aussi cet empereur lança-t-il plusieurs expéditions à la recherche de l'île sur laquelle devaient se trouver les monts Penglai. Celle-ci était, selon le *Shanhai jing* 山海經, *Classique des monts et des mers*, située à l'est du territoire chinois, dans la mer (SHANHAI JING & ZHANG (2009), p. 224.) Les monts Penglai servent usuellement de métaphore au séjour utopique des immortels, à l'instar des îles Fangzhang 方丈 et Yingzhou 瀛洲.

b) Prendre le rêve pour la réalité et la réalité pour le rêve

Un rêve illusoire mettant en perspective la valeur de la vie peut acquérir cette propriété du fait d'être relativement indiscernable de la veille : prendre le rêve pour la réalité, ou la réalité pour le rêve est une confusion révélant à quel point l'un et l'autre sont chimériques.

Au chapitre « Zhou Mu wang 周穆王 », « Le roi Mu des Zhou » du *Liezi* figure une anecdote illustrant ce thème : celle du rêve du cerf. Wai-Yee Li fait remarquer que si elle reprend l'idée de la confusion, des rapports et des limites entre les états de veille et de rêve qui était déjà présente dans le rêve du papillon, cette anecdote présente la chose comme une situation dont il faut s'accommoder et sur laquelle il faut trancher, tandis que le *Zhuangzi* laissait cette opposition de la veille et du rêve dans les paradoxes de l'expérience humaine¹.

Dans cette histoire du *Liezi*, un bûcheron tombe un jour sur un cerf qu'il abat. De peur de se voir ravir le cerf, il cache celui-ci sous des feuilles de bananier. Mais alors qu'il désire récupérer la dépouille, il ne retrouve plus celle-ci, ayant oublié son emplacement. Il pense alors que tout ceci n'était qu'un rêve (*sui yi wei meng yan* 遂以為夢焉²), prenant ainsi la réalité pour un rêve. Il raconte la chose autour de lui. Parmi ceux qui entendent son histoire se trouve un homme qui use de son récit pour retrouver l'emplacement où le bûcheron avait caché le cerf. Content de sa découverte, cet homme rentre chez lui avec la dépouille et raconte à son épouse comment il en est venu à l'obtenir : pour qu'il puisse ainsi la récupérer, c'est que le bûcheron en avait vraiment rêvé. Cette dernière suscite alors le doute sur la réalité des faits en lui demandant si ce ne serait pas lui qui aurait rêvé du bûcheron tuant le cerf ; le bûcheron existe-t-il vraiment, après tout ? Le fait qu'il obtienne le cerf n'est-il pas une preuve que ce rêve qu'il aurait fait est vrai ? Le bûcheron rétorque : « J'ai obtenu le cerf, à quoi bon savoir si c'est lui qui en a rêvé, ou moi qui en ai rêvé ? (*wo jude lu, he yong zhi bi meng wo meng ye* 我據得鹿，何用知彼夢我夢 ?)³ » Le bûcheron, quant à lui, rêve de son côté du lieu où il a caché le cerf, et de celui qui a trouvé le cerf (seul élément surnaturel du récit). Il porte alors plainte. Le juge décide de diviser le cerf entre les deux parties. Si le bûcheron a vraiment attrapé le cerf, pourquoi avoir déclaré faussement avoir rêvé ? Et s'il a vraiment rêvé d'avoir attrapé le cerf, pourquoi prétendre que le cerf lui revient ? Quant à l'autre homme, qui a véritablement ramené chez lui le cerf et le dispute au bûcheron, son épouse a déclaré que dans son rêve, son mari a reconnu qu'il s'agissait du cerf d'un autre, et qu'aucun des deux hommes n'a obtenu le cerf. Le dirigeant de la localité, entendant le récit du jugement, s'exclame que le juge a peut-être rêvé de faire diviser le cerf en deux, commentaire qui ajoute un degré de plus au vertige dû aux multiples rapports avérés ou supposés

¹ LI, *op. cit.*, p. 37.

² LIE & YANG, *op. cit.*, p. 107.

³ *Id.*.

entre réalité et songe. Alors que l'on interroge un conseiller délégué (*guoxiang* 國相)¹ au sujet de cette affaire, ce dernier répond :

夢與不夢，臣所不能辨也。欲辨覺夢，唯黃帝孔丘。今亡黃帝孔丘，孰辨之哉？且恂士師之言可也。

Rêver ou ne point rêver, je ne saurais faire de distinction. Si l'on désirait différencier la veille du rêve, seuls l'Empereur Jaune et Confucius en seraient capables. Aujourd'hui, l'Empereur Jaune et Confucius ont disparu, alors comment pourrait-on faire une distinction ? Faisons confiance aux paroles du juge.²

Ce rêve du cerf a ceci de particulier qu'il interroge constamment la véracité des faits, qu'ils soient présentés par le récit comme faux ou réels. Soupçonner ce qui est vrai d'être illusion, prendre ainsi la réalité pour un rêve, est une interrogation qu'apprécient les penseurs s'intéressant à la perception de ce que l'homme conçoit comme réalité. Mettre en doute ce que la perception détermine comme réel sera l'objet de tout le discours bouddhiste sur l'illusion, que je décrirai plus en aval. Le lecteur occidental peut également songer à Descartes qui, au XVII^e siècle, remarquait l'importance du jugement qui s'impose entre ce nous voyons et ce que nous pensons, mettant en doute l'objectivité de notre perception³.

Ji Yun offre une réécriture de l'histoire du rêve du cerf dans le *Yuwei caotang biji*, et l'intitule précisément *Jiao lu zhi meng* 蕉鹿之夢, « Le rêve du cerf caché par les feuilles de bananiers » (Yw 13:77). Comme dans le *Liezi*, que Ji Yun commence par évoquer, une personne qui prit la réalité pour un rêve (*yi zhen wei meng* 以真為夢) : tandis que l'auteur, exilé, se trouvait dans un relais de poste militaire dans les territoires de l'Ouest (Xiyu 西域)⁴ en compagnie d'un général de second rang (*fujian* 副將)⁵, un dénommé Liang 梁, arriva en pleine nuit l'ordre de transmettre un document officiel. Comme tous les chevaux de poste sont partis, Ji Yun réveilla Liang afin que ce dernier enfourchât un cheval et rattrapât un courrier. Ayant parcouru une bonne dizaine de *li*, Liang transmit la missive et revint se coucher. Le lendemain, il raconta à Ji Yun qu'il avait dans la nuit rêvé que ce dernier l'avait envoyé porter un document, et qu'il en avait encore les muscles tout endoloris. L'anecdote suscita l'amusement des gens, et Ji Yun en composa un poème.

¹ Représentant du gouvernement central dans un royaume (*wanguo* 王國), des Han à la division Nord-Sud (HUCKER, *op. cit.*, 3514.)

² LIE & YANG, *op. cit.*, p. 107.

³ Roberto Ong dresse également ce rapprochement de la pensée taoïste avec Descartes au sujet de la perception du réel (ONG, *op. cit.*, p. 86-88.)

⁴ Territoires situés à l'ouest de Dunhuang 敦煌, dans la province du Gansu.

⁵ Le terme désigne de façon relativement vague un militaire dont le rang se situe en dessous de celui de général (*jiangjun* 將軍). Sous les Qing, il peut faire référence à un vice commandant de région (sous les ordres du commandant de région, *zongpingguan* 總兵官) ou à un adjudant (*zhongjun fujian* 中軍副將) (HUCKER, *op. cit.*, 2041.)

L'auteur poursuit son histoire avec une seconde anecdote présentant la situation inverse : contrairement à la première, celle-ci évoque comment un homme prit le rêve pour la réalité (*yi meng wei zhen* 以夢為真). Ji Cichen 紀次辰, cousin éloigné de Ji Yun, raconta un jour à ce dernier comment un homme de Jinghai 靜海¹, s'étant endormi dans la pièce voisine de celle où son épouse tissait, rêva que cette dernière se faisait enlever par des bandits. Se réveillant très agité et ne sachant pas qu'il avait rêvé (*bu zizhi qimeng ye* 不自知其夢也²), il se précipita au-dehors à l'assaut des bandits. Après avoir parcouru une bonne dizaine de *li* (similitude avec la première anecdote dans l'évocation de cette distance), il tomba effectivement sur des brigands qui s'apprêtaient à violer une femme. Il les fit fuir. La femme en question était justement l'épouse d'un voisin. Il la raccompagna chez elle, et s'aperçut en rentrant chez lui que sa propre femme était toujours assise à tisser.

Comme dans le *Liezi*, un personnage prend des faits réels pour une illusion onirique, et un autre considère son rêve comme des faits réels. Tandis que le bûcheron du *Liezi* rêve de faits réels (il rêve de l'autre homme, qui a effectivement trouvé et ramené chez lui le cerf), l'homme qui rêve de l'enlèvement de son épouse par des bandits fait un songe *a priori* illusoire, mais qui de fait trouve une certaine part de vérité dans la vie éveillée, puisqu'une autre femme est bel et bien en danger. Il est ainsi amusant de voir l'homme se laisser prendre au piège de l'illusion de l'enlèvement de son épouse, mais les faits deviennent sérieux lorsque l'on apprend qu'une personne est véritablement en danger. Ainsi cette vérité onirique « en demi-teinte » complexifie-t-elle le rêve relaté par Ji Yun et ne fait-elle qu'amplifier les rapports complexes entre la veille et le songe : si le rêve est trompeur du fait de l'identité de la personne enlevée, il reflète également la vérité quant au danger que cours dans le même temps une autre personne. Ce rêve relaté par Ji Yun dépasse donc les caractéristiques habituelles du rêve illusoire en ce qu'il n'est pas fondamentalement chimérique.

De cette thématique du rêve que l'on a fait et que l'on prend pour la réalité, ou du rêve que l'on pense avoir fait alors qu'il s'agissait bien de la veille, découle le motif narratif malicieux visant à faire usage de la fausse aventure onirique.

Dans le récit *Tiangong* 天宮, « Palais céleste » (Lz 382) du *Liaozhai*, Pu Songling use précisément de ce jeu de l'incertitude entre veille et rêve. Je précise ici que dans le cas précis de ce récit, ce que j'entends par « songe » n'est pas clairement établi comme tel (comme un *meng* 夢), mais débute et s'achève par le sommeil, et présente tous les codes de l'aventure onirique dans ce qu'elle a de plus fantasmagorique (rencontre avec une femme d'une immense beauté ayant fait venir le personnage pour s'unir sexuellement à lui, dans un cadre des plus exquis...).

¹ Sous-préfecture de la municipalité de Tianjin 天津.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 1287.

Un certain Guo 郭 est un très bel homme d'une vingtaine d'années. Un jour, sans aucune raison particulière, une vieille femme lui fait boire un breuvage qui le plonge dans une ivresse telle qu'il en perd connaissance. Lorsqu'il se réveille (*xing* 醒), il se trouve dans l'obscurité, allongé sur une couche, à côté d'une femme. Celle-ci se présente comme une immortelle, et s'offre à lui. Elle le garde ainsi auprès d'elle plusieurs jours durant, ne lui permettant jamais de la voir puisqu'elle le laisse perpétuellement dans le noir, et ce dans une grotte. Comme il s'en plaint, elle accepte de le faire jouir des lieux lors d'une soirée où l'on allumera chandelles et lanternes, mais prévient qu'il s'agira de la dernière nuit. Guo découvre ainsi un palais enchanteur très richement décoré, et où il goûte aux mets les plus délicats. Il jouit ainsi de la possibilité de voir à la lumière des lampes la maîtresse des lieux. Comme il supplie celle-ci de le garder auprès d'elle, elle accepte de le retenir encore quelques temps. Mais Guo en profite pour également s'acoquiner avec une servante, ce qui est finalement découvert par la maîtresse, qui congédie Guo pour de bon : elle lui fait boire un alcool si puissant qu'il sombre à nouveau dans le sommeil. Il se réveille chez lui, et apprend de ses gens qu'il a disparu pendant trois mois.

Ainsi le récit se présente-t-il de prime abord comme une aventure surnaturelle classique de la rencontre entre un mortel et une créature céleste. Dans un recueil faisant quasi systématiquement intervenir le surnaturel tel que le *Liaozhai zhiyi*, le lecteur peut naturellement abandonner sa confiance à la fiction, et estimer que le personnage a effectivement fait une rencontre sortant de l'ordinaire. De fait, le motif de la rencontre avec une immortelle dans une grotte est tout à fait classique¹ : déjà, au III^e siècle avant notre ère, le poète Song Yu 宋玉 [-298 ? à -222 ?] évoquait dans son *Fu de Gaotang* 高唐賦 l'aventure onirique du roi Huai de Chu qui rencontra en rêve, dans une grotte des monts Wu 巫 (Sichuan), une déesse qui se présenta à lui comme les nuages du matin et la pluie du soir². La rencontre avec une immortelle dans un lieu retiré n'est pas, par ailleurs, sans rappeler le *Youxian ku* 遊仙窟, *Voyage vers la grotte des immortelles* de Zhang Zhuo 張鷟 [658-730]. Perdu durant des siècles et retrouvé au Japon, ce *chuanqi* des Tang présente la particularité d'être écrit à la première personne et implique une dimension autobiographique (le narrateur se confond avec Zhang Zhuo lui-même). Il raconte la rencontre du narrateur avec deux femmes mystérieuses (apparemment des

¹ Comme en témoigne l'expression *dongfang huazhu ye* 洞房花燭夜, « la nuit des chandelles fleuries dans la chambre troglodyte », désignant la nuit de noces et rappelant ainsi un lien initial entre la grotte et la rencontre érotique.

² Le roi Huai apparaît lui-même au poète pour lui relater sa rencontre onirique. Le *fu* relatant cette rencontre érotique est à l'origine de l'expression *yunyu* 雲雨, « les nuages et la pluie », métaphore de l'acte sexuel. La déesse est souvent associée à Yaoji 瑤姬, « La Concubine de jaspé ». Dans le *Wenxuan* 文選, *Anthologie littéraire* du prince Xiao Tong 蕭統 [501-531] des Liang, Song Yu expose ce *fu* à la cour du roi Xiang 襄 de Chu [règne de -298 à -263]. Ce dernier passe pour un homme rustre car il interroge davantage Song Yu sur la déesse que sur le paysage de la rencontre (LUO (2011), p. 90-91.). Ce *fu* tient lieu de référence littéraire centrale dans le récit de Feng Menglong dont je propose une traduction en annexe de cette étude, « Dugusheng guitu naomeng 獨孤生歸途鬧夢 », « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25).

immortelles), Cui Shiniang 崔十娘, « La Dixième Demoiselle Cui » et la « Cinquième Tante », Wusao 五嫂, rencontre qui prend une tournure érotique. La Demoiselle Cui vit dans une maison dont les richesses (or, perles, jade, nacre ornent tous les meubles) évoquent le lieu de résidence d'une immortelle. Si le motif de la rencontre n'était pas fondamentalement nouveau lorsque le *Youxian ku* fut composé (entre 681 et 684), le récit se démarque de par ses généreuses descriptions, notamment celle de somptueux vêtements et de mets raffinés. S'y ajoute l'originalité de dialogues élaborés¹.

Néanmoins, le récit de Pu Songling ne s'en tient pas à un simple récit du genre : lorsqu'un fonctionnaire de haut rang (*daguan* 達官) entend parler de l'aventure de Guo, il décrète qu'il ne s'agissait que d'un stratagème tel que celui employé jadis par l'Impératrice Jia 賈后² pour se procurer un amant : comment une immortelle pourrait-elle se comporter ainsi ? Il entend par là que Guo fut enlevé et entretenu dans une maison de haut dignitaire voire un palais : le commentateur Lü Zhan'en 呂湛恩 insère en cet endroit de l'histoire de Pu Songling un extrait du *Jinshu* 晉書, *Livre des Jin* rapportant comment un petit fonctionnaire (*xiaoli* 小吏) fut retrouvé en possession d'objets hors de portée de sa bourse, qu'on l'accusa d'avoir volés. Il expliqua qu'il avait un jour été conduit dans un palais où il fut sommé de passer plusieurs nuits avec une mystérieuse femme, laquelle lui fit ces riches présents. Ceux qui entendirent sa description de la mystérieuse personne surent qu'il s'agissait de l'Impératrice Jia. Ainsi, évoquant le nom de cette impératrice, Pu Songling révèle lui-même par allusion une source possible de son récit. Craignant que tout ceci ne s'ébruie, venant à salir la réputation d'une noble dame, le fonctionnaire recommande le plus grand silence sur l'affaire. Guo apprend d'une chamane (*wu* 巫) qui fréquenta de grandes maisons que sa description des lieux de son aventure rappelle à cette dernière la résidence du puissant Yan Donglou 嚴東樓³. Guo en est si effrayé qu'il disparaît un temps avec toute sa famille, pour ne revenir qu'après la chute de la maison Yan.

Aux lecteurs qui hésiteraient encore entre les caractères surnaturel ou manipulateur de l'aventure, je propose d'étudier un élément typique des récits des rêves (que j'analyserai plus amplement dans la troisième partie de cette étude) : la preuve de la véracité du rêve (ici, de l'aventure merveilleuse, fût-elle onirique ou non). Juste avant de lui faire boire la coupe qui le renverra chez lui par le biais du sommeil, l'immortelle offre à Guo une livre d'or et une centaine de perles. Or, dans ce genre de récit, où le personnage revient chez lui après s'être rendu dans l'autre monde par des moyens

¹ ALIMOV (2015), p. 19.

² L'impératrice Jia 賈后 : [257-300] de son nom Jia Nanfeng 賈南風 elle fut l'épouse de l'empereur Hui 惠 des Jin [259-307], réputée pour être particulièrement licencieuse.

³ Yan Donglou 嚴東樓 : [1513-1565], de son nom Yan Shifan 嚴世蕃, fut un haut fonctionnaire des Ming, ayant occupé les charges de Vice-Président du Bureau des Sceaux (*shangbao si* 尚寶司) et Vice-Président du ministère des Travaux (*gongbu youshilang* 工部右侍郎). Fils de Yan Song, il fut avec ce dernier et pendant environ vingt ans un contre-pouvoir à l'influence des eunuques, mais se montra corrompu et tyrannique, amassant de très grandes richesses (TSAI (1996), p. 192.) On lira un récit détaillé de sa vie politique dans DARDESS (2013), p. 139 et suiv..

extraordinaires ou par le rêve, on retrouve dans la vie « normale » un élément qui était présent dans l'autre monde, et atteste de par sa présence de la véracité des faits étranges advenus. Cet or et ces perles auraient tout à fait pu, dans un schéma des plus classiques, être décrits pour présents chez Guo une fois que ce dernier est de retour chez lui. Or, tel n'est absolument pas le cas : seule est décrite la couverture dans laquelle il se réveilla dans son cabinet d'étude. L'absence de ces objets comme preuves de la véracité de l'aventure prouve, à mon sens, que le caractère surnaturel propre aux aventures du genre dans le *Liaozhai* est absent, ce qui corrobore l'interprétation de la chose par le haut fonctionnaire comme ruse fomentée par des humains.

Ce que la longue et première partie du récit présentait donc *a priori* comme une aventure à caractère surnaturel, avec un fort potentiel onirique, se trouve donc dans la dernière partie de l'histoire, remis en cause par des personnages du même récit. La fiction, la confiance que le lecteur pouvait placer en cette merveilleuse aventure semblable à bien d'autres dans le *Liaozhai*, font soudain place à une perception plus réaliste des choses : Guo, que l'on aurait pu croire rêver, fut en fait victime d'un enlèvement maquillé en rencontre céleste. Le fantasme de la rencontre intime avec une immortelle dans un cadre exceptionnel devient ainsi quelque chose de bien plus terre-à-terre, voire extrêmement dangereux. Dans ce récit, l'illusoire ne relevait pas du merveilleux et de l'appartenance à l'autre monde, mais se révèle par le désenchantement provoqué par la découverte d'une vérité bien plus vulgaire. Dans ce récit comme dans d'autres du *Liaozhai*, Pu Songling fait ainsi originalement usage d'un motif littéraire classique en le renouvelant par la désillusion.

Tiangong rappelle, de par cette mécanique de la fausse aventure onirique, cette pièce écrite en 1635 par Pedro Calderón de la Barca : *La Vie est un songe (La vida es sueño)*. Un roi, ayant appris que son fils serait un tyran, a toujours fait enfermer ce dernier dans une prison. Afin de savoir si son héritier saurait gouverner, il profite un jour du sommeil de son fils pour le faire discrètement installer au palais ; si son fils gouverne avec droiture, il obtiendra le titre de roi qui lui revient, mais s'il ne se montre pas bon souverain, il retournera en prison et n'aura plus qu'à penser que la journée qu'il vécut en tant que roi fut en rêve. Comme le fils, durant l'expérience, se comporte en véritable despote, le roi son père le fait retourner à sa captivité, là où le fils raconte à son précepteur le « rêve » qu'il a fait. Ainsi, comme Guo, comme le bûcheron dans le *Liezi* et comme le général en second, Liang, que connut Ji Yun, ce personnage est abusé par l'illusion onirique, non pas en ce qu'elle ferait prendre le rêve pour des faits avérés, mais au contraire en ce qu'elle fait croire au rêve là où il n'y a que veille.

B - La valeur attribuée à la veille et au rêve

Légèrement en marge de ce jeu d'apparence de rêves semblables à la veille ou de faits à l'allure onirique, figurent des récits de songe dont l'intérêt n'est pas la perception (en discerner la nature

fausse ou véritable), mais d'interroger la valeur que l'on accordera alternativement à la veille et au rêve.

a) **Du rêve qui comptait autant que la veille**

Dans ses *Pensées*, Pascal écrivait :

Si nous rêvions toutes les nuits la même chose, elle nous affecterait autant que les objets que nous voyons tous les jours. Et si un artisan était sûr de rêver toutes les nuits douze heures durant qu'<il> est roi, je crois qu'il serait presque aussi heureux qu'un roi qui rêverait toutes les nuits douze heures durant qu'il serait artisan [...] Car la vie est un songe un peu moins inconstant.¹

Cette vie en miroir que procurerait le songe, qui chaque nuit présenterait le même contenu, la littérature chinoise en a donné plusieurs illustrations à travers les siècles. Figure parmi elles l'anecdote *Jin xiucai* 金秀才, « Le Bachelier Jin » (ZBY 24:31) issue du *Zibuyu*. Mais afin de percevoir les particularités propres à ce récit, il nous faut tout d'abord évoquer des versions antérieures de ce motif littéraire.

Le songe revenant chaque nuit et qui finit par constituer une vie parallèle à celle de la veille, du moins procure une impression aussi marquante que cette dernière, est présent dans au chapitre « Zhou Mu wang 周穆王 », « Le roi Mu des Zhou » du *Liezi*. Le seigneur Yin 尹氏 de Zhou 周 est très riche et administre de vastes biens. Dans sa maisonnée, un vieux serviteur s'épuise du matin au soir aux multiples tâches qui lui sont dévolues. Mais chaque soir, lorsqu'il dort, ses esprits se dispersent (*jingsheng huangsan* 精神荒散) et il rêve qu'il est le souverain d'un pays (*guojun* 國君). Il dirige alors des affaires d'Etat, jouit de banquets et laisse libre cours à tous ses désirs. Comme quelqu'un tente de le reconforter de sa condition de domestique, il répond :

人生百年，晝夜各分。吾晝為僕虜，苦則苦矣；夜為人君，其樂無比。何所怨哉？

La vie humaine dure cent ans, et le jour et la nuit se la partagent. Le jour, je suis un serviteur, qui peine et trime ; la nuit je suis un seigneur, dont la joie est sans commune mesure. De quoi me désolerais-je ?²

Ainsi, parce qu'il accorde autant d'importance à sa vie rêvée heureuse qu'à sa vie éveillée pénible, le domestique se contente de sa situation. Cet apologue nous enseigne l'importance de la relativité dans notre appréhension du bien-être.

¹ PASCAL & LE GUERN (1977), p. 406.

² LIE & YANG, *op. cit.*, p. 106.

Le seigneur Yin, quant à lui, jouit de richesses, mais il est occupé par les affaires du monde (*shishi* 世事) et les activités de sa famille, au point qu'il en a le cœur et le corps fatigués (*xinxing ju pi* 心形俱疲). Chaque nuit, alors qu'il dort, il rêve qu'il est un serviteur courant d'une tâche à l'autre. Épuisé par ce labeur, il tombe malade. Il s'en ouvre à un ami, qui lui explique que si dans la veille il est un homme puissant jouissant de richesses en abondance, mais qu'en rêve il est un esclave, c'est dû à l'alternance de la peine et du plaisir (*kuyi zhi fu* 苦逸之復), qui est un règle constante (*shu zhi chang ye* 數之常也). On retrouve là le discours présent dans cette anecdote du *Yuwei* (Yw 13:72) sur l'alternance du bien-être et de la souffrance, dans laquelle un homme ayant rêvé qu'il se noyait se sent comme en un lieu divin lorsqu'il se réveille dans une chambre que d'ordinaire il abhorre. Le seigneur Yin, dès lors, limite dans la vie diurne le nombre des activités qui lui causent du tourment (ce qui a pour effet de la guérir rapidement) et réduit la charge de travail de ses serviteurs. Les rêves du seigneur Yin n'ont pas tout à fait la même fonction que ceux du serviteur : tandis que ces derniers étaient un miroir strictement opposé à sa vie diurne, permettant au domestique de relativiser sur son bonheur, les premiers, s'ils sont certes opposés à la vie diurne du seigneur Yin en ce qu'ils lui montrent ce que serait une vie servile, sont surtout, de par leur aspect particulièrement pénible, une métaphore exagérée de sa vie éveillée. Cette amplification de la veille l'amènera à se défaire des aspects désagréables et superflus de celle-ci. Ses rêves sont donc, comme pour le serviteur, un moyen de relativiser sur la satisfaction qu'il doit éprouver à l'égard de sa vie, mais plus encore une incitation au changement.

Cette anecdote du *Liezi* est ainsi une invitation à la réflexion sur la relativité de la vie humaine, que les rêves comparent (rêves du serviteur) ou métaphorisent (rêves du maître). Son enseignement sera repris dans plusieurs textes de la littérature de fiction.

L'alternance de la veille et du rêve prend une allure des plus vertigineuses dans un *huaben* de Ling Mengchu 凌濛初 [1580-1644], *Tiansheweng shishi jingli, mutong'er yeye zunrong* 田舍翁時時經理，牧童兒夜夜尊榮, « Un vieux paysan gère sans relâche ses biens, un jeune vacher nuit après nuit accède aux honneurs » (PII 19). L'histoire est celle d'un jeune gardien de troupeaux qui expérimente en rêve, à chaque fois qu'il dort, une vie complètement opposée à la sienne. Il apparaît au bout d'un moment que lorsque dans la veille il subit des malheurs, sa vie onirique ne s'en trouve que mieux couronnée de succès. Mais si la première s'améliore, la seconde est alors vouée au malheur.

Le récit raconte que durant les Printemps et Automnes [-722 à -481], Zhang Zixiu 莊子休 (Zhuangzi) vivait dans la montagne Nanhua 南華 à Caozhou 曹州, dans le pays de Lu 魯 (actuel Shandong). Or, de l'autre côté de la montagne, vit un riche fermier désirant engager un vacher. Au village, un jeune orphelin illettré et peu intelligent rencontre un taoïste qui lui propose de le suivre.

Peu désireux de mener une vie d'ascète, le garçon refuse. Le taoïste lui enseigne alors une formule magique qu'il tient de la déesse de la nuit (Zhuyue shen 主夜神) : la répéter cent fois avant de dormir permet d'être heureux. Le garçon fait usage de la formule, et rêve qu'il est un lettré. Dans son rêve, il présente au roi de Huaxu 華胥¹ un projet qui lui vaut de devenir compilateur général (*zhuzuolang* 著作郎)². Alors qu'il se réveille, on vient le voir pour lui proposer le travail de vacher auprès du vieux fermier. La nuit suivante, il rêve qu'il corrige les copies des examens et assiste à de grands banquets. Au jour, il reçoit les quelques bêtes qu'il doit surveiller, et fête son nouvel emploi. En rêve, le roi lui remet un habit de fonctionnaire et un parasol jaune, gages de sa reconnaissance. Auprès du fermier, il réclame des habits, et reçoit un manteau de jonc et l'ordre de se confectionner un chapeau avec des feuilles de lotus. En rêve, il épouse une princesse. Dans la veille, il reçoit une mule de plus à surveiller. Dans son rêve, il est appelé à régler une affaire de politique étrangère des plus délicates, et s'en tire avec brio. Le roi lui confère le titre de Marquis du Doux Pays Sombre (*Heitianxiang zhen* 黑甜鄉鎮)³, ainsi que neuf marques d'honneur diverses. A son réveil, le vacher s'aperçoit qu'un bœuf a été dévoré par un tigre, et qu'un autre s'est noyé. Il reçoit pour punition de la part de son employeur neuf coups sur les fesses (qui apparaissent ainsi comme un pendant des neuf marques d'honneur reçues en rêve). Le vacher prend alors conscience du lien qui existe entre sa vie éveillée et ses rêves : tandis que la première prend une très mauvaise tournure, il bénéficie des plus hauts honneurs en songe. Il décide alors de cesser de prononcer l'incantation avant de dormir. S'opère alors un renversement de l'histoire : en rêve, son épouse la princesse tombe malade ; quant à lui, accusé de complot contre le roi, il est destitué et condamné à se voir attaché à une fosse à excréments. Cette déchéance suivant la plus haute gloire est semblable à celle que subissent Chun Yufen et l'étudiant Lu dans le *Nanke taishou zhuan* et le *Zhenzhong ji*. L'influence de ces deux textes sur le *huaben* de Ling Mengchu paraît tout indiquée. Au matin, le vacher va couper de l'herbe, et découvre une fosse à excréments (motif qui revient en miroir par rapport au rêve) à côté de laquelle il trouve une grosse somme d'argent. Malheur diurne et bonheur onirique s'inversent ! Cette somme permet au vacher de gagner la confiance de son employeur, qui fait finalement de lui le gérant du domaine. Mais en rêve, sa famille est séquestrée, et il est lui-même envoyé dans un asile pour indigents (*yangji yuan* 養濟院). Le fermier décide de le prendre pour fils adoptif. Voyant la tendance ainsi renversée, il reprend l'incantation de la formule avant de se coucher. Celle-ci n'a toutefois plus aucun effet, hormis celui de lui donner des

¹ La mention de Huaxu n'est pas anodine : rappelons que c'est en ce lieu que, au chapitre « Huangdi 黃帝 », « L'Empereur [Jaune] » du *Liezi*, l'Empereur Jaune se rend en rêve, anecdote figurant parmi les premières à évoquer le *shenyou* 神游, « voyage par l'esprit » onirique (*Id.*, p. 41-43).

² Ce titre n'a en réalité existé qu'à partir de la période des Trois Royaumes [220-280], ce qui constitue un anachronisme (HUCKER, *op. cit.*, 1442.)

³ Le Heitianxiang n'est autre qu'une désignation du sommeil, du royaume des rêves. L'obtention de ce titre ne fait donc qu'accentuer le caractère tout à fait onirique du monde dans lequel évolue le personnage.

cauchemars. Le taoïste qui lui avait enseigné la formule lui réapparaît finalement et lui explique que « dans le monde des hommes, s'il y a du bon, il doit y avoir de l'amertume. S'il y a des honneurs, il doit y avoir déclin (*renshi you hao bi you qian, you ronghua bi you xiaoxie* 人世有好必有歉，有榮華必有消歇)¹ ». Le vacher reçoit ainsi une grande illumination (*dawu* 大悟) et demande à suivre le taoïste, qui n'est autre que l'un des disciples du Vieil Immortel de Nanhua (Nanhua laoxian 南華老仙), c'est-à-dire Zhuangzi lui-même. Il se coiffe, à l'instar du taoïste, d'un double chignon, et part avec lui. La fin du récit est donc semblable à celle du *Zhenzhong ji* : comme l'étudiant Lu, le vacher prend conscience de la vacuité de la vie humaine, et emprunte la voie des immortels taoïstes. Comme dans le *chuanqi*, le personnage principal est « veillé » par un taoïste dont on peut penser que c'est lui qui provoque les rêves qui mèneront à la prise de conscience.

Le conte de Ling Mengchu s'achève donc sur une note tout à fait positive, sur cette image tout à fait classique de l'homme qui, ayant compris que la vie humaine n'est qu'illusion, se défait de toute attache et se retire du monde (comme cela sera le cas de Baoyu qui, ayant pris conscience de son origine minérale à la fin du *Honglou meng*, disparaît à jamais du monde des hommes). L'histoire se termine donc dans une sorte d'apothéose.

Pour en revenir à présent au récit de mon corpus faisant emploi de ce motif du rêve comme vie parallèle procurant autant de bonheur ou de malheur que la vie éveillée, il faut remarquer que la conclusion de *Jin xiucai* 金秀才, « Le Bachelier Jin » (ZBY 24:31) est significativement plus pessimiste que celle du récit de Ling Mengchu. Le personnage vivant deux vies parallèles ne tire aucune illumination de son expérience, mais, bien au contraire, finit par périr de la situation. Le ton est ainsi beaucoup plus désabusé que dans les autres récits du genre.

Un beau bachelier (*xiucai* 秀才) du nom de Jin 金 contracte une promesse de mariage avec la fille du docteur (*jinshi* 進士) Su Chunya 蘇春厓. Mais une nuit, avant que le mariage n'ait eu lieu, Jin rêve qu'une domestique en habits rouges vient le chercher pour l'escorter jusqu'à une élégante demeure, dans laquelle elle le fait entrer par une porte ronde de l'arrière-cour. La domestique lui présente le lieu comme le Palais de la lune (Yuegong 月宮)², et lui explique que sa maîtresse l'y attend. Une belle dame, richement parée, accueille Jin ; pourrait-il l'abandonner pour une autre ? Jamais, répond ce dernier. Nous retrouvons là le thème de la figure féminine issue d'un autre monde que rencontre un homme parvenu en un lieu utopique. Désormais, chaque nuit Jin rêve (*meiye bimeng* 每夜必夢) qu'il se rend en ce lieu pour goûter avec la mystérieuse et envoûtante femme les délices de la sensualité. Il résulte de ses rêves quotidiens que sa santé se dégrade de jour en jour. Cette

¹ LING & CHEN (2013), p. 285.

² Le nom peut faire référence au palais lunaire où se réfugia Chang E après avoir dérobé les pilules d'immortalité à son époux, mais ce lieu est d'ordinaire désigné par le nom de Guanghan gong 廣寒宮, « Palais des Vastes Frimas » (cf. note 2 p. 147).

« vampirisation » des forces vitales d'un homme fréquentant une femme de l'autre monde n'est pas un motif rare, même si la figure féminine est ordinairement présentée comme un fantôme ou une renarde¹, ce qui n'est pas ici le cas. Comme on s'inquiète du sort de Jin, on s'empresse de célébrer son mariage avec la fille de Su. Comme celle-ci est aussi belle que la femme mystérieuse de ses rêves, il en tombe tout aussi amoureux. Dès lors, chaque jour avant l'heure *youxu* 酉戌 (de dix-sept heures à dix-neuf heures), il s'unit à la fille Su, et au-delà de cette heure à la femme de ses rêves. Le manège se répète tant et tant que Jin « ne sait plus ce qui est la réalité de ce qui est le rêve (*jing buzhi hezhe wei zhen, hezhe wei meng ye* 竟不知何者為真，何者為夢也)² ». Malgré les soins que l'on tente de lui apporter, il continue à dépérir et finit par mourir, un an plus tard, d'une tuberculose. Le récit s'achève sur l'évocation de vers que Jin avait composés avec l'amante de ses rêves, dont il ne se souvenait plus que d'un poème.

Le récit de Yuan Mei est ainsi teinté de pessimisme : Jin n'apprend rien du rapport entre rêve et veille, si du moins il y a quelque chose à en comprendre. Il demeure passif (la parole ne lui est d'ailleurs quasiment jamais donnée), victime qu'il est de la sempiternelle alternance de sa vie et de ses rêves. Sans aucune connaissance sur la cause de son mal (il n'en discute pas avec celle qui semble être à l'origine de sa maladie) et ne cherchant aucunement à se soigner (c'est son père qui tente de le guérir), Jin apparaît comme un personnage indifférent à son propre sort, se contentant de poursuivre le cycle qui pourtant le ronge. Pour reprendre une image souvent employée dans la description des figures topologiques, Jin serait une fourmi mourant d'épuisement à force d'avancer sans discontinuer le long d'une bande de Möbius, cheminant sur ce qui, d'un point de vue distant, semble une face intérieure puis une face extérieure, mais qui de fait ne constitue qu'un seul plan. Cette avancée irréfléchie (mais y a-t-il quelque chose à en penser ?) confère au récit une amertume plus présente dans les récits des Qing que dans ceux des Ming. S'en dégage quelque chose d'insupportable, dont la nature demeure cependant imprécise et indéfinissable. La comparaison du traitement du motif des vies parallèles du rêve et de la veille par Ling Mengchu et Yuan Mei est un exemple de ce ton désillusionné qui est davantage présent chez les auteurs des Qing.

b) Se perdre entre la veille et le rêve

Abordant ce thème du rapport entre rêve et veille, Judith Zeitlin évoque plusieurs récits du *Liaozhai* dans lesquels la différence entre rêve et réalité est ténue. Dans *Chengxian* 成仙, « Devenir immortel » (Lz 33) et *Humeng* 狐夢, « Rêve de renardes » (Lz 178), les deux anecdotes que Zeitlin

¹ Le motif de la femme épuisant les forces de son mortel amant est très courant dans le *Liaozhai zhiyi*. Il est au cœur du récit *Dongsheng* 董生, « L'Étudiant Dong » (Lz 44) pour ne citer que cet exemple.

² YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 335.

prend pour exemple, il est vrai que les événements oniriques pourraient tout à fait correspondre à des faits de la vie éveillée (qui dans ce recueil sont marqués de la présence constante du surnaturel), car bien qu'ils trouvent dans la vie éveillée la preuve de leur véracité, ces rêves n'apportent pas la connaissance, le pouvoir ou l'objet supplémentaire que la plupart des songes confèrent habituellement. Il n'aurait ainsi pas été étonnant de les voir présentés tels des événements ordinaires. Pu Songling les inscrit pourtant dans le monde des rêves. Zeitlin remarque à quel point les sphères de la veille et du rêve s'entremêlent, au point de devenir difficile à distinguer :

Pu Songling's narrative proliferates so many layers of nested dreams that it becomes almost impossible to untangle them as it is to tease apart the question of what is real and what is illusion. Like a series of expanding double negatives, the layers of the dream in this story seem to be continually erasing themselves.¹

D'après Zeitlin, le motif de la distinction entre rêve et veille comme enjeu philosophique ou religieux semble, au XVIII^e siècle, avoir perdu l'intérêt des lettrés. Mais il devient, en contrepartie, un ressort littéraire pouvant devenir la métaphore de bien des sujets². Ainsi le thème est-il ancien et toujours employé par les auteurs des Qing, mais la façon de l'aborder est nouvelle. Pu Songling s'en empare avec sa créativité personnelle consistant à, nous l'avons vu, noyer les couches successives de narration jusqu'à en diluer les frontières, rapprochant à son maximum la veille du rêve, et inversement. Zeitlin décrit cette ambiguïté de la nature des événements comme un « pure game of words and images³ », en somme quelque chose de relativement vain puisque la surabondance de retournements entre la veille et le rêve finit par s'annuler elle-même : « this kaleidoscope of dreams, awakenings, illusory tricks, and proofs of reality negates itself⁴ ». Zeitlin ajoute enfin que la distinction entre la veille et le rêve en devient « irrelevant⁵ ». Sans doute le terme est-il un peu trop fort : cette confusion extrême de la veille et du rêve, au contraire, ne *signifie*-t-elle pas beaucoup ? Ne résulte-t-elle pas en une énonciation plutôt qu'un discours insensé ? J'ajouterais ainsi au raisonnement de Zeitlin que cet enchevêtrement indiscernable de rêve et de veille a justement pour but d'exprimer l'idée d'une unité entre ces deux plans, d'une symbiose du vrai et de l'illusion. Et si ce motif est la « métaphore de bien des sujets », il est au premier chef celui du rapport entre vie réelle et fiction. Dans *Humeng*, il apparaît évident que Pu Songling s'adonne à un véritable jeu littéraire mêlant à l'envi la réalité et l'imagination : l'histoire elle-même illustre non seulement l'incertitude entre le vrai et le faux, mais le récit présente également des éléments se situant à mi-chemin entre l'un et l'autre. Il en est par exemple ainsi pour le nom du personnage principal, Bi Yi'an 畢怡庵. Ce dernier est présenté par Pu

¹ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 176.

² *Id.*, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 164.

⁴ *Ibid.*.

⁵ *Ibid.*.

Songling, au début du récit, comme le neveu de Bi Jiyou 畢際有 [1623-1693], employeur de Pu Songling. Néanmoins, le biographe de Pu Songling Yuan Shishuo n'a pas réussi à identifier ce personnage¹, et il semble qu'il faille s'en tenir à le considérer comme un personnage fictif². Il est donc à placer à la frontière incertaine entre la vérité et la fiction. Son nom n'est néanmoins pas le seul élément jouant de l'ambiguïté entre réalité et fiction littéraire : Pu Songling le présente dans *Humeng* comme un de ses amis, et de surcroît comme un fervent lecteur d'un des récits du *Liaozhai*, *Qingfeng* 青鳳, « Phénix bleuté » (Lz 39). Le récit de *Humeng* est de surcroît émaillé de références à *Qingfeng* : l'épouse mystérieuse de Bi Yi'an demande par exemple à ce dernier s'il la trouve plus belle que Qingfeng, l'héroïne éponyme de l'autre récit. Enfin, le récit s'achève en donnant une explication à l'intention auctoriale de Pu Songling concernant *Humeng* : c'est que cette épouse extraordinaire de Bi Yi'an aurait souhaité que l'auteur du *Liaozhai* écrive son histoire à elle, et aurait transmis sa demande par le biais de Bi. Quels éléments relèvent de la vérité, et lesquels ne sont qu'issus de l'imagination de Pu Songling ? Ces questions constituent précisément l'un des intérêts principaux de *Humeng* : dans ce récit où la veille et le sommeil se confondent, l'identité du personnage principal pourrait toucher à la réalité, sans que cela ne soit le cas, et l'intention auctoriale de Pu Songling est expliquée... par sa propre fiction ! Cette double apparence de l'anecdote sortant du simple niveau d'une lecture de fiction, et qui pourtant ne perd rien de son unité, est une belle métaphore de l'affinité entre réalité et fiction littéraire, un thème sur lequel je reviendrai plus longuement ci-dessous. Pu Songling illustre dans ce récit la façon dont son imagination ne faisait qu'un avec la réalité, ce qui n'est pas sans rappeler cette image de l'auteur, plus colportée par la légende que par les textes, qui, lorsqu'il entrait jadis dans la salle des examens impériaux, se retrouvait entourés de toute une foule de renards et de fantômes jaloux désirant l'empêcher d'écrire sur quel que sujet que ce fût en dehors d'eux³.

c) Parvenir à sortir du rêve : la compréhension bouddhiste de l'illusion du monde

Pour en revenir à l'opposition entre rêve et veille que met en valeur le rêve illusoire, il me serait impossible de clore cette sous-partie que j'y consacre sans mentionner le fait qu'il s'agit d'une problématique très présente dans le bouddhisme, et qui se situe au cœur même du *Honglou meng*.

Le roman de Cao Xueqin compte parmi ses enjeux majeurs la reconnaissance de la vérité, dont l'une des caractéristiques principales est le fait que la vie humaine telle que nous la connaissons n'est que fausse façade. Détromper l'illusion de l'existence dans ce monde « de poussières rouges »

¹ YUAN (1988), p. 173.

² ZEITLIN, *op. cit.*, p. 175.

³ *Id.*, p. 61.

(*hongchen* 紅塵 ; le terme est emprunté au bouddhisme) est un objectif des personnages qui leur est à eux-mêmes inconnu : ces derniers évoluent pour une grande majorité dans ce monde profane sans en connaître la tromperie, et s'il leur est parfois permis un bref regard sur le monde sacré, intemporel et véritable du divin, ils demeurent souvent dans l'incompréhension. Ainsi le thème des apparences mensongères est-il central dans le roman.

Le monde transcendant du *Honglou meng*, celui de la vérité, est représenté par un lieu particulier : le Taixu huanjing 太虛幻境, « Le Domaine illusoire du Vide Suprême ». C'est là qu'évoluent certaines figures chinoises mythiques (la déesse Nüwa réparant la voûte céleste qui s'est effondrée après que le dieu Gonggong 共工 a buté sur l'un de ses piliers, le mont Buzhou 不周¹), mais aussi des personnages divins propres au roman (notamment la Jinghuan xianzi 警幻仙子, « l'Immortelle qui avertit des illusions »). Certains personnages effectuent des allers et retours du monde transcendant au monde des poussières rouges : le bonze et le taoïste cheminant très souvent ensemble apparaissent tour à tour dans l'un ou l'autre monde, et semblent ainsi créer un pont entre les deux dimensions. Ce sont eux, par exemple, qui amèneront dans le monde des poussières rouges la pierre ayant désiré s'y incarner.

Dans le *Honglou meng*, le monde divin tient lieu de cadre de référence : c'est dans sa dimension que s'ouvre le roman, avec l'évocation de la pierre solitaire. Le monde des poussières rouges, celui des humains, dont les indices ne cessent de répéter qu'il n'est qu'illusion, pourrait être illustré par la métaphore du rêve : tandis que le monde divin n'est que vérité, le monde humain est un rêve trompeur dans lequel évoluent des mortels, aveugles à son apparence illusoire. Les humains vivent ainsi en croyant qu'ils se trouvent dans un monde de vérité, tout comme l'on prend temporairement pour vrai les éléments factices de nos rêves. Dans le *Honglou meng*, les personnages du monde profane rêvent sans le savoir, ce qui rejoint la logique du titre du roman, le *Rêve du pavillon rouge* : un bâtiment rouge symbolise une grande et riche demeure, telle que la résidence dans laquelle vit la majeure partie des personnages du monde des poussières que suit le roman, un lieu en réalité illusoire puisqu'il appartient à un rêve (celui de la vie humaine). Ainsi peut-on estimer que le monde des humains tient lieu, dans le *Honglou meng*, de cadre onirique. Ironiquement, les personnages ayant connaissance du monde divin par divers biais considèrent ce dernier comme le cadre onirique (ils y accèdent bien souvent par le rêve), et c'est précisément cette méconnaissance, ce renversement des convictions qui constitue l'enseignement du roman quant à la vérité : que, limités par nos perceptions, nous croyons faire l'expérience de la vérité dans notre monde quand celui-ci n'est que rêve illusoire. Cette leçon s'apparente grandement aux idées du bouddhisme, qui prône un non attachement aux choses du monde parce que celles-ci ne sont que fictives.

¹ YANG et AN, *op. cit.*, p. 74-75.

La pensée bouddhique est omniprésente dans le *Honglou meng*, mais ce dernier demeure un roman, qui de surcroît est bien trop large et riche pour être simplement classé dans la littérature religieuse. Il faut néanmoins rapprocher ce qu'expose le *Honglou meng* sur le caractère illusoire du monde et les enseignements principaux du bouddhisme. Je resterai au demeurant très générale dans ces rapprochements, car lire le roman à la lumière du bouddhisme requerrait une étude très approfondie prenant en considérant l'ancienneté et la multiplicité du bouddhisme. Il n'est pas dit que l'exercice soit aisé¹, ni que ses résultats apportent des clefs de lecture fondamentales au roman, car ce dernier semble refléter le syncrétisme de la religion populaire chinoise sous les Qing plutôt qu'une ou plusieurs doctrines de pensée en particulier.

Il est toutefois possible de dégager l'enseignement général du bouddhisme quant à l'illusion afin de le rapprocher du discours du *Honglou meng*. L'illusion, dans le bouddhisme, n'est pas primitivement celle du monde qui nous entoure, mais celle de notre personne : « Notre plus grande illusion – et c'est l'intuition centrale du bouddhisme – est la conviction que nous avons de constituer chacun un « moi » permanent² ». L'homme n'est qu'un agrégat de phénomènes, dont celui de la cognition donne l'image d'une unité de l'individu, quand celle-ci est en réalité la plus « solide des illusions »³. Nous concevons le monde qui nous est extérieur par cette conscience illusoire, et ce monde est donc produit de cette conscience et pure illusion. Il convient ainsi de ne pas s'attacher, ni au soi, ni au monde, qui ne sont que trompeurs : « there is nothing to which we can be attached not even a self, for it is impossible to be attached to momentary or instantaneous events. To be attached to things in the ordinary sense and to believe that these are real things or the constituents of reality is to be attached to fictions [...] »⁴. Pour les fondateurs de l'école bouddhiste Mādhyamika⁵, Nāgārjuna et son disciple Aryadeva (en Inde au II^e siècle), il existe ainsi deux niveaux de vérité. La vérité relative, dans laquelle nous vivons, est telle un rêve : elle a une cohérence jusqu'à l'irruption du « réveil », qui consiste en l'irruption de la vérité absolue⁶. Le songe est ainsi dans le bouddhisme une métaphore souvent employée pour figurer l'aspect mensonger du moi et du monde. Dans le courant Mahâyâna⁷,

¹ « Given the scope and complexity of Buddhist history in China, its pervasive influence on Chinese culture no less than its massive adaptation and transformation in turn by Chinese culture, it is perhaps not easy to appreciate how deeply Buddhist notions and sentiments may have penetrated beyond the surface integuments of a text like *Honglou meng*. » (YU (1989), p. 57.)

² CHENG, *op. cit.*, p. 351.

³ *Id.*, p. 384-385.

⁴ HUDSON (1971), p. 145.

⁵ Devenu l'un des courants bouddhistes les plus influents en Chine, le Madhyamika se rattache au Mahâyâna, le « Grand Véhicule (Dacheng 大乘) » (cf. note 4 de la présente page)

⁶ CHENG, *op. cit.*, p. 374-375.

⁷ Le Mahâyâna, « Grand Véhicule (Dacheng 大乘) », s'oppose au Hīnayāna « Petit Véhicule (Xiaocheng 小乘) », désignant le bouddhisme ancien. Cette distinction se caractérise principalement en ce que le Mahâyâna dispense un enseignement destiné à tous et favorise ainsi les *bodhisattva* (personnes ayant atteint l'Eveil bouddhique mais demeurant en ce monde afin d'aider les autres à l'atteindre). Avec le Mahâyâna, le monachisme n'est plus l'unique voie d'accès à l'Eveil. Paul Magnin met cependant en garde contre la complaisance qu'il y a eu à accentuer cette opposition : « Des

un *gāthā* (un poème, en chinois *jita* 偈他) du *Vajracchedikā Prajñāpāramitā Sūtra* (*Jingang Banruopoluomiduo jing* 金剛般若波羅蜜多經, *Soutra du Diamant*) souvent cité décrit les *dharma*, lois du monde de toutes natures, comme des illusions (*huan* 幻), des rêves (*meng* 夢), des échos (*xiang* 響), des éclats de lumière (*guang* 光), des ombres (*ying* 影), des métamorphoses (*hua* 化), des bulles d'air dans de l'eau (*shuizhong pao* 水中泡), des images dans un miroir (*jingzhong xiang* 鏡中像), des mirages (*reshi yan* 熱時炎) et comme la lune dans l'eau (*shuizhong yue* 水中月)¹.

Cette mise en garde générale du bouddhisme contre l'illusion dans laquelle l'homme est enfermé se retrouve au cœur du *Honglou meng*, dans l'opposition que le roman expose d'un monde de vérité et d'un monde d'apparences, et dans la difficulté qu'expérimentent les personnages à se rendre compte de l'erreur dans laquelle ils vivent.

Le personnage de Baoyu, en particulier, illustre l'illusion contre laquelle met en garde le bouddhisme : la pierre se retrouve dans le monde des poussières rouges précisément en raison de son désir. Du point de vue de l'enseignement bouddhiste, il s'agit d'un parcours à contre-sens de l'élévation spirituelle. Son arrivée dans le monde humain apparaît donc comme une chute². Par ailleurs, le personnage de Baoyu est particulièrement attaché aux membres féminins de son entourage, non en une dialectique sexuelle, mais par pure affection. Il va ainsi à l'encontre de l'avertissement bouddhique à l'encontre de l'attachement illusoire, *chi* 痴, qui constitue avec la convoitise/l'avarice, *tan* 貪, et la colère/le ressentiment, *chen* 嗔, les « trois poisons » (*sandu* 三毒) qui aveuglent les hommes³. Notons que *chi* possède également le sens de « stupidité » ou « folie ». Il caractérise ainsi triplement Baoyu, puisqu'en plus de s'attacher facilement aux jeunes filles de sa suite, il est par ailleurs régulièrement qualifié de « stupide » (*sha* 傻, *dai* 呆...)⁴, ce qui subsidiairement rappelle sa nature première de « pierre ignorante/bornée » (*wanshi* 頑石), et enfin devient ponctuellement fou (au sens où son discours ne fait plus sens... du moins pour les autres personnages du monde humain, mais non aux yeux du lecteur !) lorsqu'il perd son jade. Baoyu incarne donc à lui seul le désir humain, tout plein d'attachement pour les choses de ce monde, et l'enjeu de sa plongée dans ce « rêve » qu'est la vie humaine est la façon dont il parviendra à se défaire de ces attaches, et à prendre conscience de l'illusion de ce monde et du désir qui lui est lié.

Le roman fourmille d'indices pointant l'illusion, exposés aux yeux des personnages. Mais ces derniers sont bien incapables de comprendre. Zhen Shiyin et Jia Baoyu, par exemple, arrivent en rêve

études montrent clairement que, bien avant l'apparition du Mahâyâna, les religieux se livraient aussi à des activités séculières [...] Il convient donc de parler de sécularisation et non de laïcisation [...] » (MAGNIN, *op. cit.*, p. 353-354.)

¹ ZÜRCHER (2007), p. 142.

² « The Stone thus falls, so to speak, as a result of his desire to participate in the happiness and enjoyment of human life, a manifestation of the Buddhist view. » (LI (2004), p. 114.)

³ *Id.*, p. 130.

⁴ JING (1992), p. 147.

à l'entrée du Taixu huanjing, qui est ornée d'une arche monumentale en pierre sur les piliers de laquelle sont inscrites les sentences parallèles : « Lorsque le faux passe pour vrai, alors le vrai est également faux, Là où l'on fait du rien de l'il y a, l'il y a est encore rien (*jia zuo zhen shi zhen yi jia, wu wei you chu you hai wu* 假作真時真亦假，無為有處有還無)¹ ». De multiples jeux de mots entre *zhen* 真, « vrai » et *jia* 假, « faux » se succèdent tout au long du roman. Ainsi le personnage principal, Baoyu, a-t-il pour patronyme le caractère Jia 賈, un homophone du caractère *jia* 假, « faux ». A l'inverse, l'autre jeune homme nommé Baoyu, homonyme représentant en miroir un *alter ego* du personnage principal, s'appelle Zhen 甄, homophone de *zhen* 真, « vrai ». Un autre personnage du roman porte le nom de Zhen Shiyin 甄士隱, qui se trouve être un homophone de *zhenshi yin* 真事隱, « les faits vrais sont cachés »². Alors que de tels indices devraient quelque peu éclairer les personnages, ces derniers n'y comprennent goutte et demeurent longtemps encore dans l'illusion.

Baoyu, cependant, parviendra en dernier lieu à saisir la vérité sur son origine minérale, et ce moment de compréhension s'apparente à un réveil. A l'issue d'un voyage cataleptique qui le ramène au Taixu huanjing, qu'il a déjà visité lors d'un rêve dans son enfance, Baoyu écoute sa mère remarquer à quel point le jade est lié à la destinée de son fils. C'est alors qu'il « compr[end] en son cœur, et pens[e] que cette mort [a eu] d'autant plus de raisons d'être (*xinli que ye mingbai, bian xiang siqu de shi, yujia you yin* 心裏卻也明白，便想死去的事，愈加有因)³ ». Il garde cette découverte par devers lui. Peu de temps après, un bonze déguenillé (un personnage dont le lecteur peut se douter, parce qu'il a été mentionné à certains moments du récit, qu'il connaît la vérité sur le monde transcendant) vient réclamer son dû après qu'il a antérieurement ramené son jade égaré à Baoyu. Or, ce dernier « a précédemment pris conscience, est passé par une illumination et a déjà perçu la vanité du monde des poussières rouges (*benlai yingwu, you jing dianhua, zao ba hongchen kanpo* 本來穎悟，又經點化，早把紅塵看破)⁴ ». C'est pourquoi il fait référence au bonze sous le nom de « maître » (*shifu* 師父), quand bien même ce dernier nie ses propres compétences. Mais le bonze en sait bien plus long qu'il ne le dit : il demande simplement à Baoyu d'où lui vient le jade. A cette

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 8 et 75.

² Dans son « *Honglou meng dufa* 紅樓夢讀法 » (« Méthode de lecture du *Hongloumeng* »), le commentateur Zhang Xinzhi 張新之 [?-1850] remarquait les nombreux jeux de mots, laissés par l'auteur à travers le roman, sur les noms des personnages : « Les noms qui parsèment ce roman, qu'ils soient importants ou secondaires, évidents ou subtils, sont tous porteurs de sens métaphorique. Ceux de Zhen Shiyin et Jia Yucun sont dévoilés d'emblée, mais soin est laissé aux lecteurs de deviner les autres eux-mêmes. Certains sont transparents tandis que d'autres fonctionnent par antiphrase ; certains sont sérieux tandis que d'autres sont plaisanteries ; certains éclairent l'ensemble [du texte] tandis que d'autres résument le seul chapitre en cours ; certains sont élaborés à la volée pour un événement en particulier. Aucun n'est imaginé fortuitement ou sans logique. C'est ce qu'on peut nommer là habileté et clairvoyance, capacité [de l'auteur] à façonner [le texte] à sa guise (是書名姓，無大無小，無巨無細，皆有寓意。甄士隱、賈雨村自揭出矣，其餘則令讀者自得之。有正用，有反用；有莊言，有戲言；有照應全部，有隱括本回；有即此一事，而信手拈來。從無有隨口雜湊者。可謂妙手靈心，指揮如意。) » (ZHANG (1963), p. 156.)

³ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1901.

⁴ *Id.*, p. 1909.

question, Baoyu reçoit comme « un coup de bâton sur le crâne (*haoxiang dangtou yibang* 好像當頭一棒)¹ », car tel est l'élément qui manquait encore à sa connaissance : sa propre origine (*ziji de dili* 自己的底裏). L'image de coup sur la tête est parfois employée dans le bouddhisme, et illustre l'entendement soudain de l'illusion de ce monde.

Cet événement marque la compréhension absolue de Baoyu quant à sa nature première, quant au rêve illusoire que constitue la vie qu'il a menée en tant que Baoyu et quant au devoir qui est à présent le sien de retourner le jade au bonze (de se défaire ainsi du désir d'existence éprouvé par la pierre). Cette prise de conscience marque le début du retrait du monde de Baoyu : son détachement affectif, son passage des examens impériaux pour payer de retour les espoirs de sa famille, la conception d'un enfant assurant sa lignée, puis ses adieux à son père et sa disparition finale.

Ainsi la narration principale du roman en revient-elle à son cadre de référence (le monde mythique) avec ceci de formidable que tous les événements du monde profane sont ainsi présentés par le roman comme des faits illusoires, ne valant pas plus qu'un rêve, tandis que les rêves relatés, eux, permettaient souvent au contraire de sortir de l'illusoire pour accéder au vrai. Li Qiancheng remarque dans son étude du *Honglou meng* à travers l'enseignement bouddhique avec quelle acuité le critique Erzhi daoren 二知道人, « Le Taoïste des deux savoirs » avait comparé le jardin dans lequel Baoyu vit sa vie humaine et le monde auquel donne accès l'ouverture de l'oreiller de l'immortel Lü dans le *Zhenzhong ji*. Comme l'étudiant Lu qui mène une longue carrière dans le monde illusoire qu'est celui du rêve, Baoyu passe dix-neuf années à vivre dans le Daguanyuan 大觀園, le jardin de la résidence des Jia, avant de s'apercevoir de son caractère illusoire et de retourner là d'où il vient².



L'illusion constitue donc un des thèmes privilégiés du récit onirique chinois de par la ressemblance que le rêve entretient avec l'illusion phénoménale et de perception que les pensées taoïste et bouddhiste tentent de mettre en lumière. Les « rêves illusoires » qui émaillent la littérature chinoise abordent ce thème par divers angles. Il y a tout d'abord l'impossibilité pour l'homme d'étendre son savoir au-delà de sa perception (rêve du papillon du *Zhuangzi*), et la conscience qu'il peut néanmoins avoir que ce qu'il ressent est tout à fait relatif et lié à la succession d'états différents (Yw 13:72). Des classiques du taoïsme à Ji Yun au XVIII^e siècle, le récit onirique chinois se plaît à montrer des personnages qui confondent le rêve avec la réalité, et *vice versa* (rêve du cerf du *Liezi* et Yw 13:77), jusqu'à faire passer des aventures oniriques pour la réalité (Lz 382), dans des réécritures

¹ *Ibid.*

² ZHU et ZHOU (1963), p. 92. et LI, *op. cit.* (2004), p. 134.

s'inspirant naturellement de leurs sources, mais apportant chacune une nouveauté propre à leur époque ou à leur auteur.

Le discours sur le rêve illusoire se déplace souvent sur la valeur que l'homme peut accorder à ses rêves : bien que ces derniers soient illusoires, ne peuvent-ils pas avoir une importance égale à celle de la vie éveillée, si du moins on la leur accorde (rêve du maître et du serviteur du *Liezi*, PII 19 et ZBY 24:31) ? Un auteur aussi passionné de fiction que Pu Songling au XVII^e siècle cherche d'ailleurs à peine à distinguer rêve et veille, se plaisant plutôt à rendre plus confuses encore leurs frontières, faisant de leur similitude un discours sur la vie et la fiction littéraire. Enfin, un roman tout entier peut compter parmi ses problématiques principales cet enjeu de la reconnaissance de la vérité sur l'illusion et, à l'instar du bouddhisme, employer le rêve comme la métaphore de la vie dans laquelle l'homme évolue sans percevoir que son être et le monde qui l'entoure ne sont qu'illusions.



Au terme de cette première partie de mon étude, j'ai brossé le paysage du rêve littéraire de fiction. Il était nécessaire, avant que je ne poursuive plus en profondeur l'analyse des textes eux-mêmes, que j'expose les éléments majeurs de l'imaginaire chinois du rêve, car celui-ci possède des caractéristiques culturelles propres en ce qu'il est lié à des croyances anciennes ayant façonné tout l'imaginaire chinois du surnaturel.

Ainsi était-il indispensable de revenir tout d'abord au fondement des théories oniriques chinoises, qui sont affines aux croyances liées à la mort. L'existence de deux types d'âme, le *hun* et le *po*, qui subsistent de manières différentes après le trépas, se retrouve dans la conception du rêve : l'état onirique permet au *hun* de quitter le corps, et de vagabonder ainsi qu'il le ferait après la mort de l'enveloppe charnelle.

De cette conception onirique découle l'idée que le rêve implique un déplacement géographique : le *hun* d'un rêveur se déplace sans considération des distances et du temps, pour atteindre des lieux éloignés de là où repose le corps. De premières considérations permettent d'établir que le *hun* du rêveur se déplace en deux types de lieu : les endroits appartenant au monde invisible, et ceux du monde des vivants.

Le monde invisible a tout d'abord été symbolisé par l'imaginaire d'un lieu spécifique à l'au-delà : les enfers, lieu de jugement et de torture, dont l'accès est réservé aux morts, mais où les vivants peuvent se retrouver lorsque leurs rêves les y mènent. Alimenté par la littérature bouddhiste, l'imaginaire des enfers est celui d'un lieu haut en couleurs de par la variété des paysages qui le composent – plusieurs enfers de diverses natures accueillent les morts selon la nature des actes qu'ils ont commis durant leur vie – et de par les descriptions des tortures qui y sont pratiquées. Dans la

littérature prémoderne, les enfers sont fréquemment représentés comme une cour de justice où préside un juge, à l'image de celles du monde des vivants. L'impartialité ou la corruption qui y règnent sont alors un miroir critique tendu par les auteurs au système judiciaire de leur propre société. Du fait que les enfers soient imaginés comme un lieu de jugement, leur a toujours été accolée l'image d'un grand centre administratif. C'est en cet endroit du monde invisible que sont centralisés tous les registres répertoriant les destinées des vivants. Aussi est-il commun que, dans la littérature d'imagination des Qing, l'autre monde soit représenté sous la forme de bureaux.

Il arrive également, en de plus rares occasions, que l'autre monde soit représenté sous d'autres formes : un lieu étrange, ou au contraire un lieu reposant. Mais en dehors des enfers eux-mêmes, qu'ils soient représentés comme des cours de justice effrayantes ou de simples locaux administratifs, les lieux du monde invisible qui apparaissent le plus souvent sont les temples des divinités les plus connues de la religion populaire chinoise, ou des divinités locales – comme le *chenghuang*.

Si les rêves mènent, le plus souvent, dans le monde invisible, les lieux que parcourent les rêveurs peuvent tout aussi bien appartenir à la géographie du monde visible. Il n'est pas rare que les récits oniriques des Qing voient leurs personnages se déplacer, alors qu'ils dorment, en des lieux qui leur sont familiers – parce qu'ils appartiennent à leur quotidien ou parce qu'ils ont eu l'occasion de les parcourir par le passé. Les lieux de notre monde revêtent ainsi deux dimensions : celle du monde visible, qui se montre tel que nous le voyons dans la veille, et celle du monde invisible, qui révèle les entités surnaturelles qui peuplent notre monde sans que nous ne les voyions. Ainsi n'y a-t-il qu'un seul lieu pour deux dimensions, l'une accessible dans la veille, et l'autre se dévoilant par le biais du rêve. Si, généralement, les éléments surnaturels de l'autre monde n'apparaissent pas aux yeux de l'homme éveillé, les éléments du monde visible peuvent en revanche être présents dans l'autre monde sous des formes distordues : un bruit peut être amplifié, un animal peut devenir un monstre... Les correspondances se manifestent constamment.

Ces débordements permanents d'un monde dans l'autre m'ont amenée à rapprocher leur logique du champ topologique, car en effet les distorsions spatiales et temporelles des récits oniriques des œuvres de mon corpus ne sont pas sans rappeler les propriétés des espaces non euclidiens. J'ai notamment comparé les mondes visibles et invisibles à une bande de Möbius, dont les deux « côtés » que l'œil croit voir ne forment en réalité qu'une unique surface.

De ces considérations permises par la comparaison avec les espaces topologiques, j'en suis venue à considérer l'imaginaire de ces deux mondes en un seul comme une métaphore du psychisme humain, dont une part forme notre vie cognitive consciente, tandis que l'autre, qui pourtant nous appartient également, nous échappe et contient des éléments que nous avons refoulés au point de ne plus les reconnaître. L'*inconscient*, ainsi que le nomme la psychanalyse, est bel et bien cet espace – bien qu'il n'ait en réalité aucune propriété spatiale – dont le contenu se déverse constamment dans la part

accessible de notre psyché. Le monde invisible, en littérature, peut figurer ce lieu du refoulé dont les manifestations s'immiscent continuellement dans la part visible de notre subjectivité.

Partant de cette comparaison métaphorique entre les deux mondes de l'imaginaire chinois et le psychisme humain, j'ai analysé un récit de Yuan Mei à travers la théorie de l'*unheimliche* décrit par Freud. Cet examen m'a permis de comprendre le mode de fonctionnement de l'inquiétant dans les récits de la littérature prémoderne faisant intervenir le surnaturel : la peur ne provient plus d'une crainte d'un lieu symbolique et se trouvant ailleurs – comme c'est le cas dans la représentation des enfers –, mais du sujet lui-même. L'inquiétude survient lorsqu'un élément qui a été refoulé par le sujet dans la part inaccessible de lui-même, au point de n'être plus reconnu comme appartenant au champ de la conscience, fait retour dans la réalité du sujet. Mais du fait que cet élément était connu du sujet avant qu'il ne le refoule, il lui est également familier. De ce paradoxe entre familiarité et inquiétude naît un malaise que Freud rapproche de la notion d'*unheimliche*, laquelle englobe cette contradiction de ce qui est maîtrisé et en même temps ne l'est pas, et peut se traduire par l'expression de « familière étrangeté ».

Cette analyse m'a ainsi permis d'établir que si en apparence certains récits présentent des caractéristiques tout à fait classiques – de par les lieux parcourus, les personnages typiques qui apparaissent, mais aussi, comme le montrera la suite de mon étude, de par les outils de la narration et le schéma narratif –, ils peuvent également voir leur contenu lié à quelque chose appartenant au personnage, et se faire plus porteurs de subjectivité qu'il n'y paraît.

Après avoir exposé l'imaginaire onirique chinois sous l'angle de la spatialité, et observé tout ce que cette dernière pouvait impliquer de métaphorique, je me suis intéressée à tout un pan des récits oniriques chinois : les rêves, certains très anciens, dont la visée est un discours philosophique sur la vanité de l'existence humaine. Si les récits oniriques de ce type n'ont *a priori* rien à dire de la subjectivité puisqu'ils prennent au contraire le contre-pied d'un discours sur l'importance du sujet, ils forment un objet littéraire absolument central dans la tradition onirique chinoise, que l'on désigne généralement sous le terme de « rêves illusoires ». Et par ailleurs, lorsque les auteurs des Qing reprennent ce type de récit onirique, ils le réinvestissent généralement d'une originalité que ne connaissaient pas les récits plus anciens.

Un enseignement de ces « rêves illusoires » qui apparaissait déjà dans les classiques du taoïsme, et qui se retrouve comme objet de certains récits oniriques des Qing, est que les limites de la perception humaine ne permettent pas à l'homme de déterminer lequel de son rêve ou de sa vie éveillée correspond à la réalité. La similitude entre l'un et l'autre état est mise en valeur dans des récits de rêve dont le but est une prise de conscience de l'impossibilité de déterminer comme vrai le rêve ou la veille. Ainsi certains récits nous présentent-ils des cas de rêves dont le personnage a oublié

leur nature onirique, ou des cas de faits réels auquel un personnage n'accorde pas plus d'importance qu'un rêve.

Or, telle est finalement l'une des clefs de lecture des rêves illusoires : tout ne dépend-t-il pas de la valeur accordée à la veille d'une part, et au rêve d'autre part ? Comme dans certaines anecdotes des classiques taoïstes, des récits oniriques de la littérature prémoderne nous expliquent que si l'on attribue une importance égale à notre vie éveillée et à nos rêves, ces derniers n'auront pas moins de valeur, ne seront pas plus illusoires que la première.

En tant qu'objets littéraires, les rêves illusoires peuvent aussi être une métaphore de la fiction littéraire : ils posent la question de l'importance que l'on peut attribuer à la fiction. En guise de réponse, les auteurs proposent des récits dans lesquels réalité et rêve ne font que se confondre, ignorant les frontières et se mêlant perpétuellement, induisant par là l'idée que la fiction se mêle constamment à la réalité, et, comme je le remarquais précédemment, que la valeur accordée à l'une et à l'autre détermine finalement laquelle de la réalité ou de la fiction est la plus porteuse de vérité.

La problématique du rêve comme métaphore de la vanité de la vie humaine est ancienne et a été longuement alimentée par le bouddhisme. Ce dernier préconise le non attachement, l'absence de désir, qui pourra révéler l'aspect illusoire de l'existence en tant que personne. Le *Honglou meng* place cette problématique au cœur de son histoire, mais fait précisément évoluer un personnage principal qui n'est autre qu'une métaphore du désir : Jia Baoyu est un jeune garçon né du désir d'existence d'une pierre, et lui-même est extrêmement attaché à son entourage. En dépit de tous les indices qui lui sont révélés, il peine à comprendre la vérité, mais y parvient finalement au terme du roman, comme en un éveil bouddhiste dévoilant l'illusion du monde.

Tous ces éléments sur l'imaginaire du monde invisible et l'aspect illusoire de la vie humaine font partie de la conception globale du rêve en Chine, qu'il s'agisse de récits de fiction à visée religieuse et/ou de divertissement, ou d'histoires porteuses d'un discours philosophique. La connaissance des aspects que j'ai soulevés dans la première partie de cette étude était nécessaire à la compréhension globale de l'imaginaire chinois du rêve – que j'aurai encore à certaines occasions le loisir de décrire et d'analyser plus en profondeur –, laquelle permet de saisir les particularités qui apparaîtront dans les exemples de récits que je mentionnerai par la suite sans systématiquement avoir le loisir d'en rappeler les spécificités culturelles.

Mais avant que de poursuivre plus loin mes recherches sur le contenu onirique et l'analyse que l'on peut en donner, je souhaiterais tout d'abord orienter mon travail vers une observation de l'objet littéraire en lui-même, car les récits oniriques sont avant tout des textes : ils sont construits de par une narration permise par les outils du langage. Or, cette narration, dont j'envisage d'observer les mécanismes, doit bien être, au même titre que son contenu, *signifiante*. La forme narrative doit

certainement être aussi importante que ce qu'elle raconte, car elle ne peut jamais être porteuse d'un sens tout à fait objectif. Faisant usage du langage, la narration est empreinte d'une subjectivité qui peut se manifester à divers degrés. Il m'importera donc d'observer, dans la deuxième grande partie de mon étude, ce que le lexique, la mécanique narrative et la langue – chinois classique, vernaculaire ou mixte – du récit onirique peuvent apporter de signifiant.

II - La narration du rêve : outils langagiers

Les rêves qui font le champ de cette étude sont tous des textes, et correspondent en cela à la troisième des définitions du rêve que j'ai données en introduction de ce travail : ils ne sont ni le phénomène cognitif en lui-même, ni le souvenir que le sujet en garde, mais la mise en récit de l'expérience onirique. A ce titre, ces rêves, à l'instar de tout autre récit n'impliquant pas le songe, sont des objets de langage. L'interrogation induite par un tel fait consiste alors à se demander si la narration d'un rêve présente des caractéristiques propres, ou si elle ne diffère pas d'un récit classique. Il importe ainsi d'observer *comment* se narre le rêve ; par quels outils du langage ? Et d'autre part, ces moyens de narration évoluent-ils ? Il est évident que la narration d'un rêve, à travers les siècles de littérature chinoise, a connu des changements, et que les XVII^e et XVIII^e siècles présentent des récits oniriques héritant de cette évolution dans la narration. Par ailleurs, est-il possible que les techniques de narration, c'est-à-dire le récit lui-même, permette une incursion dans ce qui intéresse en premier lieu cette étude, à savoir la subjectivité du sujet rêvant ? Mon hypothèse est que les outils de narration eux-mêmes peuvent se faire le véhicule de subjectivité.

Ainsi, s'il est naturellement impossible de distinguer la forme du fond, cette partie dédiée à la narration en tant que technique langagière visera à observer l'instillation d'une certaine modernité dans les récits oniriques de par les outils narratifs en eux-mêmes.

Ce qui fait l'un des intérêts majeurs de l'usage du rêve en littérature est la difficulté qu'il y a à tenter de rendre par l'écrit une matière aussi volatile et insaisissable que le phénomène psychique qu'est le songe. Car on n'a sur le rêve qu'une emprise limitée aux efforts de mémoire qui, une fois que du sommeil on est revenu dans la veille, réussiront avec plus ou moins de bonheur à collecter les images vues, les sons entendus et les impressions ressenties dans un état psychique où le sommeil nous rendait passif.

L'emprise sur le rêve, subordonnée au souvenir, ne peut donc exister qu'*après coup*. La pleine conscience d'avoir rêvé n'advient qu'au réveil :

« Car l'entrée dans le sommeil n'est en principe pas perçue par la conscience qui s'endort, et le rêve ne lui apparaît pas, sur le moment, pour ce qu'il est ; c'est au réveil qu'on s'avise d'avoir dormi et, peut-être, d'avoir rêvé [...] »¹

Or, s'il est une caractéristique importante du phénomène onirique que la littérature peut rendre et dont elle peut jouer, c'est précisément cette impossibilité du texte du rêve à connaître une concomitance avec son objet, cette soumission à la loi de l'*après coup*. Comment, dès lors, les récits

¹ GOLLUT, *op. cit.*, p. 80.

de fiction peuvent-ils exprimer ce moment du réveil où l'on se rend compte que « ce n'était qu'un rêve » ?

Posons tout d'abord que le récit de rêve est nécessairement inclus dans un autre, plus large, qui constitue le « cadre de référence¹ » de l'histoire parce qu'il correspond à la vie éveillée, et donc perçue comme réelle, de ses personnages. Ce cadre de référence est généralement « défini par la mise en place de “circonstances” spatio-temporelles² ». J'écris que cette inscription du récit onirique dans un cadre de référence est « nécessaire », car sans lui le monde onirique serait lui-même considéré comme cadre de référence, et toutes les bizarreries qui peuplent le rêve seraient alors préférablement attribuées à une nature surnaturelle, étrange ou merveilleuse du récit. Cela peut être tout à fait acceptable, mais il serait alors plus difficile de justifier que le rêve en est bien un.

Le rêve, par opposition au cadre de référence, se produit dans un cadre plus restreint, ne correspondant pas aux références spatio-temporelles du récit principal. Il est tel le contenu de parenthèses, dont les mécanismes pourraient différer de ceux ayant cours dans le cadre de référence. Pour répondre à la question de savoir par quel procédé littéraire les récits de fiction rendent compte de la surprise propre à la découverte de la nature onirique des événements tout juste relatés, je dirais qu'il s'agit de l'absence de changement de cadre au début du songe et d'un retour explicite vers le cadre de référence que l'on croyait n'avoir jamais quitté. Le récit de rêve se camoufle ainsi sous l'apparence du récit principal en omettant le changement d'univers (vigile à onirique), mais se clôt par un réveil qui recentre le récit vers le cadre de référence :

Au niveau de la communication narrative, la mention du réveil donne une nouvelle *instruction de lecture* ; elle effectue une mise au point concernant le traitement applicable à la séquence qui s'achève ; elle impose la réévaluation de tout ce qui a pu être considéré naïvement jusque-là comme une représentation d'événements vigiles ; elle commande la réinterprétation de la partie du récit maintenant dotée d'un autre *statut référentiel*.³

Il m'importera donc, dans cette partie dédiée à la narration du rêve, d'observer finement par quels outils les récits de rêve chinois des XVII^e et XVIII^e siècles font connaître leur entrée dans un cadre onirique, ainsi que leur sortie de celui-ci pour un retour vers le cadre de référence. Ces outils sont principalement d'ordre lexical. Leur présence ou absence, ainsi que leur placement dans le récit, contribuent au jeu des passages du cadre de référence au cadre onirique, et *vice versa*.

J'observerai tout d'abord les récits dans lesquels le passage au cadre onirique est explicite, où le lecteur prend d'emblée connaissance de la situation de rêve, avant de m'intéresser aux récits qui n'informent pas le lecteur du changement de cadre et ne révèlent qu'à l'issue du songe la nature

¹ *Id.*, p. 405.

² *Ibid.*, p. 406.

³ *Ibid.*, p. 81.

onirique de faits tout juste relatés. Ce deuxième cas de figure, que je nomme « récit onirique à effet de lecture rétrospective », est celui des deux qui se rapproche le plus de la surprise éprouvée au réveil, de l'impossibilité de considérer son rêve comme tel avant d'en être sorti. Il s'agira d'observer ses caractéristiques formelles, l'influence qu'il a reçue de textes plus anciens, sa fréquence et la façon dont les auteurs des œuvres de mon corpus instillent quelque chose de novateur dans sa narration.

L'étude des récits oniriques pré-modernes en langue chinoise offre également un aspect spécifique. C'est que la langue dédiée à la rédaction du texte fait l'objet d'un choix de la part de l'auteur : employer la langue classique ou la langue vernaculaire. Sans entrer à présent dans les caractéristiques de chacune et les enjeux de leur emploi respectif, je dirai simplement que bien que le choix de la langue paraisse une décision conventionnelle d'écriture, chacune des deux langues peut se faire le véhicule d'un mode particulier d'expression (manifeste ou effacée) de la subjectivité. Ainsi sera-t-il profitable de comparer des récits oniriques en langue classique et en langue vernaculaire.

Cette comparaison des deux langues me sera facilitée par ceci que les Chinois ont toujours eu un goût particulièrement poussé pour la réécriture d'une même histoire. Ainsi se sont formés des ensembles de diverses versions d'un récit semblable, certaines de ces réécritures ayant adopté la langue classique, et d'autres la langue vernaculaire. Un tel phénomène littéraire permet de comparer côte à côte plusieurs récits dont les auteurs ont fait des choix de langue différents, et d'en tirer des observations quant à la subjectivité que la langue permet ou non de révéler. Un élément particulier de la narration ressortira de cette analyse comme lieu privilégié de l'expression subjective : la prise de parole du rêveur au discours direct. Celle-ci offre l'occasion au sujet rêvant de s'exprimer pour dire quelque chose de lui-même. Par ailleurs, cette prise de parole onirique n'a pas été, au fil des siècles, un trait littéraire traditionnel des récits de rêve. Il conviendra donc d'en dessiner les enjeux, et de souligner ce qu'elle a de novateur et ce qu'elle apporte dans l'expression subjective.

Un point pourrait, aux yeux du spécialiste des rêves français, paraître absent. Dans son étude sur la narration des rêves en langue française, Jean-Daniel Gollut observe l'importance de l'emploi des temps des verbes dans les textes oniriques¹, ainsi que l'importance de la syntaxe : certains récits oniriques jouent de phrases courtes et délestées de leur verbe (car « la verbalisation dénature immanquablement l'image onirique² »), perdant en pouvoir narratif mais renforçant leur réalisme par rapport au rêve en tant qu'activité psychique dont la restitution est menacée par la « défection des mots³ ». Mais si les temps verbaux peuvent servir dans une analyse d'un récit de rêve en langue

¹ *Ibid.*, p. 261-346.

² *Ibid.*, p. 175.

³ « Le récit de rêve est d'abord menacé, anémie, continuellement poursuivi par le risque de son extinction. » (*Ibid.*, p. 169.)

française, il n'en va pas de même pour des récits oniriques chinois, puisque la langue chinoise ne connaît pas la conjugaison¹. Ainsi l'analyse de l'emploi des temps dans un récit onirique ne peut-elle être une piste de recherche pour les textes chinois, puisque les caractères des verbes ne subissent aucun changement quelle que soit la temporalité. Quant à une syntaxe du récit onirique différente du récit de la veille, elle pourrait *a priori* être une piste de recherche plus prometteuse pour le domaine chinois. Néanmoins, après à présent plusieurs années de familiarisation avec les récits oniriques chinois des XVII^e et XVIII^e siècles, je prends le risque d'affirmer que c'est là un travail de recherche qui ne serait pas très fructueux. Les narrations oniriques qui font l'objet de mon étude n'emploient pas, à ma connaissance, de syntaxe différente de celle du récit servant de cadre de référence. Les phrases ne sont pas moins longues, ni délestées de leurs verbes. Jusqu'à ce qu'un travail de recherche pointu sur le sujet vienne me contredire en prouvant que la syntaxe des récits oniriques chinois présente des particularités propres, il ne me semble pas que la syntaxe puisse tenir lieu d'élément argumentatif dans la présente étude. Voilà donc les raisons pour lesquelles l'emploi des temps et l'analyse syntaxique des récits oniriques n'apparaîtront pas dans cette partie sur la narration du rêve, malgré leur importance dans les récits oniriques français.

1 - S'endormir, rêver et s'éveiller : lexique indicateur du rêve

Le premier cas de figure de l'advenue d'un songe est celui dans lequel l'entrée dans le rêve se fait de manière tout à fait évidente. Le basculement du cadre de référence au cadre onirique est alors explicite, marqué par un lexique que j'étudierai plus en avant. Ce changement de cadre « ménage l'ouverture d'un champ consacré à la représentation de l'image onirique.² » Dimitri Drettas observe que, d'un point de vue littéraire, si l'explicitation liminale d'une situation onirique dénote une recherche de l'exactitude, elle présente toutefois peu de finesse :

On peut remarquer que les récits les plus précis en termes onirologiques, c'est-à-dire ceux qui notent avec précision les moments d'« entrée » et de « sortie » du rêve (respectivement *ru meng* 入夢 et *chu meng* 出夢), ainsi que les étapes du rêve, sont aussi, par leur nature nécessairement prosaïque, les moins subtils sur un plan littéraire.³

Notons d'ores et déjà que si ce rêve annoncé dès le début comme tel présente moins d'intérêt en ce qu'il ne restitue pas la délicieuse surprise propre à la prise de conscience lors du réveil après un

¹ En langue classique comme en langue moderne, il peut y avoir certains marqueurs d'une action passée (par exemple 既 en classique, le 了 en chinois moderne), mais ils ne servent pas tant à marquer le temps du passé du verbe qu'à exprimer l'idée d'un changement, d'une succession d'actions (« une fois qu'il eut + [verbe au participe passé], ... »).

² *Ibid.*, p. 62.

³ DRETTAS, *op. cit.*, p. 234-235.

songe, il n'en sera pas nécessairement dénué d'un intérêt autre, que nous irons chercher dans cette étude parmi les multiples originalités du récit de rêve des XVII^e et XVIII^e siècles.

Par ailleurs, il faut garder à l'esprit que ce procédé d'entrée dans le cadre onirique est présent dans une écrasante majorité des récits oniriques de mon corpus. Considérons le tableau suivant :

Œuvre	Nombre de récits de rêve avec entrée évidente dans le cadre onirique / Nombre total de rêves*	Pourcentage de récits de rêve avec situation onirique annoncée dès le début
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	60/84	71%
<i>Zibuyu</i> 子不語	148/165	89%
<i>Yuewei caotang biji</i> 閱微草堂筆記	126/139	90%
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	4/15	26%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Dans sa froideur statistique, ce tableau présente l'intérêt de mettre en évidence la présence massive de rêves dont on indique clairement le cadre onirique, il va de soi, mais surtout la rareté de récits oniriques imitant la soumission du rêve à la loi de l'*après coup*, que j'étudierai dans la sous-partie suivante. En dehors du *Honglou meng*, les récits de rêve de mon corpus présentent massivement la caractéristique d'établir clairement la situation onirique dès que celle-ci advient.

Mais quels sont les marqueurs d'une situation onirique ? Comment commence-t-on et achève-t-on le récit du rêve ? Ces questions m'ont menée à une analyse d'ampleur sur l'ensemble de mon corpus. Pour chaque rêve présent dans les quatre œuvres de mon étude, j'ai fait le relevé systématique des marqueurs lexicaux d'entrée dans le rêve et de sortie du rêve. Par ailleurs, dans les tableaux qui répertorient ces marqueurs d'entrée et de sortie, j'ai divisé ces derniers en deux catégories : d'une part les marqueurs « évidents », et d'autre part les marqueurs « implicites ». Un marqueur évident d'entrée ou de sortie du rêve indique clairement que commence le récit du rêve à proprement parler, tandis qu'un marqueur implicite ne fait que le suggérer, laissant parfois la situation onirique incertaine. Il m'importera également dans cette partie d'analyser plus en détails ce moment particulier qu'est la fin d'un rêve : parce qu'en faisant revenir le personnage rêvant vers la vie éveillée, elle suscite souvent sa surprise, la narration de la fin d'un songe est souvent enrichie d'adverbes et de motifs littéraires récurrents contribuant à ponctuer le récit onirique d'une sorte de tension ultime ayant pour effet d'amplifier la surprise du réveil.

A - L'entrée dans le rêve

J'ai déterminé comme évident tout marqueur lexical d'entrée dans le rêve qui employait le seul terme qui, en chinois, fait nommément référence au rêve : celui de *meng* 夢¹. J'ai considéré tout marqueur lexical exprimant clairement le fait de s'éveiller comme évident : tel fut le cas de *xing* 醒, *jue* 覺 et *wu* 寤/悟. Ce choix se justifiait par le fait que seul le sommeil et le réveil sont garants de l'advenue d'un rêve tel que je souhaite l'étudier dans cette thèse, c'est-à-dire un rêve qui advient lorsqu'on dort et qui ne soit pas une rêverie éveillée. Tous les autres éléments lexicaux, ne comportant pas ces termes précis de référence au sommeil et à la veille, sont considérés comme implicites et auront leur importance dans l'analyse des récits dont la situation onirique est incertaine ou éclaircie seulement au moment du réveil post-onirique (procédé littéraire que j'observerai dans la sous-partie suivante). L'ensemble des marqueurs évidents comme implicites, pour tous les récits oniriques de mon corpus, apparaît dans des tableaux en annexe de cette étude, ces tableaux étant donc employés comme outils d'analyse aussi bien pour cette sous-partie sur les situations oniriques claires que pour la sous-partie suivante, qui traitera des situations oniriques éclaircies rétrospectivement².

Si cette méthodologie présente l'avantage d'un relevé de grande ampleur à la fois exhaustif et permettant facilement des comparaisons, je dois reconnaître qu'elle présente une limite. Dans ces tableaux que j'ai créés, on peut difficilement percevoir la différence entre les récits oniriques rapportés à la troisième personne par un narrateur et ceux qui passent par le discours direct et la première personne du singulier (certains marqueurs du discours direct, comme *qing* 頃, « à l'instant » peuvent parfois nous éclairer). Or, il arrive qu'un discours direct rapporte un rêve alors que le lecteur sait déjà que le personnage a rêvé (il aura, par exemple, crié dans son sommeil, et raconte ensuite son rêve). Ce qui alors dans le tableau apparaît comme un songe dont la narration établit la situation onirique en même temps qu'elle rapporte le rêve est biaisé, puisque le lecteur sait déjà par d'autres indices que le personnage a rêvé. Il s'agit là, bien entendu, d'une minorité de rêves, et il n'aurait pas fallu que l'exception me freine dans un travail dont on tire finalement bien plus d'éléments judicieux à analyser qu'il ne nous trompe, mais je souhaitais exposer l'honnêteté de mes méthodes.

Pour l'heure, les colonnes des tableaux qui m'intéressent sont naturellement celles des indicateurs évidents d'entrée ou de sortie de rêve. On peut observer, comme le laisse deviner le

¹ Je n'ai pas retenu le terme de *yan* 魘, que l'on emploie comme équivalent du terme français de « cauchemar », parce que *yan* prend la plupart du temps, dans les récits de mes œuvres retenues, le sens d' « ensorceler » ou de « subir un sort ». Il apparaît lorsque se présente une manifestation démoniaque, que l'on remarque aussi bien dans la veille que dans le rêve – échappant ainsi à l'empire du seul sommeil. Par ailleurs, lorsqu'apparaît le terme *yan* dans le sens occidental du cauchemar, le terme *meng* apparaît également, ce qui m'a permis de faire entrer l'anecdote concernée dans ma base de données.

² Cf. p. 645

tableau ci-dessus sur la présence prépondérante des situations oniriques évidentes, que ces colonnes sont, à l'exception du *Honglou meng*, plus remplies que les colonnes d'indicateurs implicites.

En ce qui concerne tout d'abord les indicateurs d'une entrée évidente dans le songe, le terme incontournable qui apparaît à chaque début de récit à la situation onirique clairement établie est, je l'ai dit, *meng* 夢, « rêver » qui est le plus souvent employé comme verbe, mais peut également être un nom commun. Notons qu'à travers les siècles, *meng* échappe à la diglossie chinoise : il est employé en chinois classique tant qu'en chinois vernaculaire, sous ses formes verbale et nominale.

Il lui arrive fréquemment d'être employé seul, et il suffit alors par lui-même à établir la situation onirique.

Il apparaît parfois de but en blanc dans la narration. Dans le conte *Lugong nü* 魯公女, « La Fille du Sieur Lu » (Lz 84), un homme séparé de la femme qu'il aime mène une vie très pieuse car, revenue le voir sous forme de spectre, son amante lui a promis qu'ils se reverraient lorsque, réincarnée, elle serait devenue une nouvelle jeune femme. La narration évoque cette vie pieuse, et un rêve advient sans crier gare :

因思經咒之效，持誦益虔。夢神人告曰：[...]

Comme il songeait à l'efficacité des prières et invocations, il poursuivait ses récitations et sa dévotion accrue. Il rêva d'une divinité qui lui dit : [...]¹

Dans cet extrait, rien dans la narration ne laisse présager qu'un rêve est sur le point d'advenir : ni sommeil nocturne, ni sieste, ni quelque état de semi-conscience... Le caractère *meng* suffit seul à introduire le songe. Une entrée aussi brusque dans le rêve peut surprendre le lecteur non habitué à des récits chinois moins narratifs, lesquels sont nombreux dans une littérature plus ancienne. Ce caractère elliptique du texte hérite de ces récits plus anciens. Observons ainsi les premières lignes du récit *Guantan ling* 灌壇令, « Le Chef de la purification des autels » (SSJ 4:3) :

文王以太公望為灌壇令。期年，風不鳴條。文王夢一婦人 [...]

Le roi Wen fit Taigong Wang² chef de la purification des autels. Cette année-là, le vent ne souffla pas le moindre hurlement. Le roi Wen rêve d'une femme [...]³

Dans le *Soushen ji* 搜神記, *A la recherche des esprits* de Gan Bao [317-420] recueil du IV^e siècle, les récits sont, dans une tradition tout à fait commune et aidée par la langue classique, elliptiques à souhait. A peine le contexte de l'anecdote est-il énoncé que le rêve commence. Ce style de narration

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 296.

² Taigong Wang 太公望 : nom de plume (*hao* 號) de Jiang Ziya 姜子牙, conseiller du roi Wen, père du fondateur de la dynastie Zhou, le roi Wu. Jiang Ziya est mort vers -1048.

³ GAN & HU et DING (2012), p. 23.

ancien transparaît parfois dans des récits bien ultérieurs, tels que ce conte du *Liaozhai zhiyi* que j'ai cité ci-dessus. Ainsi, dans les textes de mon corpus, l'apparition soudaine du terme *meng* sans contexte spécifiquement lié au sommeil est tout à fait possible, et *meng* introduit alors à lui seul le cadre onirique.

Mais il arrive souvent que le terme *meng* employé seul bénéficie d'un contexte rendant l'arrivée du rêve moins abrupte. Prenons par exemple cet extrait de *Shuo Zhou Cang* 說周倉, « A propos de Zhou Cang » (Yw 5:13) :

里媪有劉破車者，言其夫嘗醉眠關帝香案前，夢周將軍蹴之起 [...]

Parmi les vieilles femmes du hameau, il y avait une certaine Liu Poche, « Voiture cassée », qui racontait qu'une fois, son mari ivre dormait devant la table d'offrandes à Guandi¹, et qu'il avait rêvé que le général Zhou l'avait relevé d'un coup de pied [...]²

Dans cet extrait encore, la situation onirique est introduite par le terme *meng*, mais il bénéficie ici d'un contexte qui enrichit l'introduction du rêve et rend moins brute l'arrivée du rêve aux yeux du lecteur : avant que *meng* n'apparaisse, on apprend qu'un homme dort (*mian* 眠) du sommeil de l'ivresse, circonstances ordinaires de l'apparition d'un songe.

Le terme *meng*, s'il suffit seul à introduire un cadre onirique, est cependant très fréquemment accompagné d'autres éléments.

Dans un usage qui n'apporte pas de précision supplémentaire sur le contexte du rêve, *meng* peut être employé dans la locution *mengjian* 夢見, littéralement « voir en rêve ». Notons tout d'abord ce que révèle l'usage de cette locution de l'idée chinoise du rêve : au rêve on adjoint la vision, que recèle le sens du caractère *jian* et le fait qu'il comporte l'élément *mu* 目, « œil ». La locution *mengjian* révèle donc une conception du rêve comme phénomène visuel, ce qui concorde avec la définition du rêve donnée par le *Mengshu* 夢書³ :

夢者，像也，精氣動也。

Le rêve, c'est des images, c'est le mouvement du *qi* quintessentiel.

¹ Guandi 關帝 : divinité devant son origine au personnage historique et romanesque de Guan Yu 關羽 [160-220], popularisé par le roman *Sanguo yanyi* 三國演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫中 [1330 ?-1400 ?]. A l'instar de son frère juré, Zhang Fei 張飛, Guan Yu a bénéficié de l'engouement populaire né des représentations théâtrales du *Sanguo zhi yanyi*. Ancien fugitif, frère juré de Liu Bei [121-223], fondateur du royaume de Shu 蜀, il est « l'homme fidèle par excellence, d'une rectitude exemplaire » (PIMPANEAU (1989), p. 344.) Il est, dans la plupart de ses représentations, imaginé avec un visage rouge.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 356.

³ Cité dans le *Taiping yulan* 太平御覽, *Lecture impériale de l'ère Taiping* (LI (1960), 397:22.), et très probablement une abréviation de *Zhougong jiemeng* 周公解夢, *Explications de rêves de Sieur Zhou* de l'auteur Zhou Xuan 周宣 [?-239 ?]. Référence trouvée dans ZHANG (2007), p. 213.

De fait, si la locution *mengjian* est encore d'usage dans les récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles, elle y est bien moins présente que dans des textes antérieurs. Considérons le tableau suivant :

Œuvre	Occurrences du terme <i>mengjian</i> 夢見/ Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	0/84	0%
<i>Zibuyu</i> 子不語	6/165	3,63%
<i>Yuwei caotang biji</i> 閱微草堂 筆記	2/139	0,71%
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	1/15	6,6%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Il ressort de ces données que *mengjian* comme locution introductive d'une situation onirique est, pour les œuvres de mon corpus, très rarement employé.

A titre de comparaison avec une littérature de fiction de périodes antérieures, j'ai effectué le même travail de répertoriage de tous les indicateurs d'entrée et de sortie du rêve dans le *Soushen ji* de Gan Bao ainsi que dans tous les *huaben* 話本¹ relevés dans les cinq volumes de l'*Inventaire et*

¹ Le *huaben* est un genre littéraire chinois de fiction dont la forme et les thématiques ont commencé à se former sous les Song et qui a atteint son apogée avec les recueils de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646] et Ling Mengchu 凌濛初 [1580-1644]. André Lévy définit le *huaben* comme « un texte narratif en prose comportant ou non des parties versifiées formant un tout sans division explicite, rédigé en langue vulgaire. » (LEVY, *op. cit.* (1981), p. 19.) Je modifierais cette définition en précisant que si la langue est en effet le plus souvent vernaculaire, elle peut comporter à divers degrés des éléments de langue classique. La longueur des *huaben*, variable, est généralement située entre 5000 et 15 000 caractères. Les thèmes traités sont extrêmement divers : amours souvent contrariées, aventures, rétribution, élévation spirituelle, faits historiques... Les personnages des *huaben* ont ceci de particulier qu'ils sont souvent des gens du commun : lettrés, marchands, voleurs, moines, femmes vertueuses ou adultères... Ils reflètent une société diversifiée par l'émergence de la classe moyenne sous les Song. Et si un *huaben* prend pour histoire celle d'un personnage ayant réellement existé, sa vie est alors généreusement romancée et il peut parfois même être vu sous un jour tout à fait différent de celui dont l'éclairaient les annales historiques. André Lévy choisit de traduire le terme de *huaben* par celui de « conte » en justifiant cette traduction par la brièveté commune aux deux genres et aux deux époques, et en précisant que ce choix n'exclut pas la ressemblance du *huaben* avec le genre de la nouvelle (LEVY, *op. cit.* (1978), p. vii-viii [introduction].) La connaissance du contenu des *huaben* nous est largement facilitée par le travail de répertoriage initié par André Lévy dans son *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire* (cf. note suivante).

*critique du conte chinois en langue vulgaire*¹. Les tableaux issus de ce travail sont également disponibles dans les annexes de la présente étude².

C'est ainsi que j'ai pu relever les données suivantes :

Œuvre	Occurrences du terme <i>mengjian</i> 夢見/ Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Soushen ji</i> 搜神記	11/44	25%
<i>huaben</i>	50/125	40%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

On peut constater que dans l'œuvre du IV^e siècle qu'est le *Soushen ji* et les *huaben* qui furent composés entre les Song et le début des Qing, le terme *mengjian* est bien plus courant. J'en conclus que les œuvres de mon corpus délaissent une manière d'introduire le rêve qui fut en vogue dans les siècles antérieurs. Néanmoins, je m'avance quelque peu ici pour noter que le caractère *jian* 見 gardera son importance dans les œuvres de mon corpus, notamment dans les cas de situations oniriques non annoncées.

Il arrive que l'indicateur lexical d'entrée dans le rêve permette à lui seul de déterminer que le rêve est de l'initiative d'un personnage divin ou décédé qui apparaît de sa propre volonté au rêveur : *xianmengyu* 見夢於, qui pourrait se traduire par « se manifesta à [lui] par le rêve », dénote de par la préposition *yu* une action (apparaître en rêve) apposée sur le rêveur, lequel est alors passif. Ainsi par exemple, dans cette anecdote du *Yuewei caotang biji* relatant comment un vaurien décède à la suite de la mauvaise gestion de ses biens :

越半載，見夢於妻曰：“訟不勝也 [。 。 。]”

La moitié d'une année s'écoula, et il apparut en rêve à son épouse pour lui dire : « Je ne peux gagner mon procès [...] »³

¹ *L'Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire* est une série de cinq publications parues entre 1978 et 2006 aux éditions du Collège de France dans la collection des « Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises ». Initié par André Lévy et poursuivi par d'autres sinologues – Michel Cartier, Chan Hing-Ho, Chang Fu-jui, Jacques Dars et Raimier Lanselle pour ne citer qu'eux –, le projet que portent ces travaux de classification est de dresser un inventaire précis des *huaben* (cf. note précédente) issus des recueils de récits courts des Ming et Qing. Chaque *huaben* possède une fiche qui, outre les informations élémentaires sur le récit – titre en chinois et sa traduction, numéro dans le recueil d'origine, nombre approximatif de caractères –, présente un résumé court, un résumé détaillé, les principales thématiques de l'histoire et les traductions existantes. Ces inventaires sont, pour les chercheurs spécialistes de la littérature de fiction prémoderne, un précieux outil de travail, car ils constituent un répertoire permettant de naviguer rapidement entre les très nombreux récits de la période. L'entreprise mériterait d'être étendue à d'autres recueils et périodes, également aux récits courts en langue classique, et de bénéficier d'une numérisation qui faciliterait aujourd'hui la recherche de thématiques spécifiques ou motifs littéraires spécifiques.

² Cf. p. 670.

³ JI & YAN, *op. cit.*, p. 591.

Le terme *meng* peut également être accompagné d'indicateurs temporels précisant un contexte nocturne : les expressions *yiye meng* 一夜夢, « une nuit, [sujet] rêva », *zhiye meng* 至夜夢, « à la nuit tombée [sujet] rêva » ou encore tout simplement *ye meng* 夜夢, « la nuit, [sujet] rêva » sont autant de marques courantes d'une entrée évidente dans un rêve nocturne (le caractère invariable accompagnant *meng* étant *ye* 夜, « la nuit »). Comme précédemment, j'ai effectué un relevé de leurs occurrences dans les œuvres de mon corpus, ainsi que dans l'ouvrage beaucoup plus ancien qu'est le *Soushen ji* et la collection de *huaben* répertoriés dans *l'Inventaire et critique du conte chinois en langue vulgaire*. Etant donné que les trois expressions *yiye meng*, *zhiye meng* et *ye meng* expriment toutes la même idée d'un rêve advenant durant la nuit, ma recherche d'occurrences s'est opérée à partir du caractère *ye* 夜, « nuit », ce qui a également permis d'englober les quelques rares *meiye* 每夜 et *yeye* 夜夜, « chaque nuit ». Notons que je quitte ici quelque peu les seuls cas d'une entrée évidente dans le rêve, car ces termes apparaissent également dans le cas de rêves dont le début est masqué.

Œuvre	Occurrences du terme <i>ye</i> 夜 (dans les expressions <i>yiye meng</i> 一夜夢, <i>zhiye meng</i> 至夜夢, <i>ye meng</i> 夜夢...) dans marqueurs d'entrée dans le rêve / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	32/84	38%
<i>Zibuyu</i> 子不語	48/165	29%
<i>Yuewei caotang biji</i> 閱微草堂筆記	38/139	27%
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	1/15	6,6%
<i>Soushen ji</i> 搜神記	9/44	20%
<i>huaben</i>	38/125	31%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Les données révèlent que la mention de la nuit dans la sémantique de l'advenue du rêve, si elle n'est pas omniprésente, constitue toutefois une marque que l'on retrouve fréquemment, ce qui en soit ne constitue pas une surprise puisque j'ai circonscrit l'objet de mon étude aux récits de rêves apparaissant dans le sommeil, et que ce dernier est, dans les sociétés humaines, très souvent lié à la nuit. Entre les œuvres de mon corpus et des récits plus anciens comme les *huaben*, il n'y a pas de différence significative à noter. Les occurrences du caractère *ye* 夜 lorsqu'il accompagne *meng* 夢

sont en deçà dans le *Soushen ji*, mais dans une marge faible. Il n'y a guère que dans le *Honglou meng* que la mention de la nuit n'apparaisse qu'une seule fois¹ parmi la quinzaine de rêves que compte le roman. Cela, cependant, ne signifie pas qu'un seul de tous ces rêves advient à la nuit tombée : la narration précédant la situation onirique peut informer le lecteur de ce que le rêve a lieu la nuit, du moins le soir. Ainsi, quelques lignes avant que ne commence le rêve de Lin Daiyu au chapitre 82 du *Honglou meng* (HLM 82), la jeune fille est décrite comme entrant dans sa chambre alors qu'« au soir elle enlève ses parures » (*yishiwan zhuang jiang xie* 一時晚妝將卸). Le récit place donc l'advenue du songe à un moment temporel correspondant à ce qui est le soir dans la vie éveillée des hommes². De même, lorsque Wang Xifeng 王熙鳳 raconte au discours direct avoir rêvé la veille qu'un inconnu lui réclamait de l'argent (HLM 72), elle emploie également le terme de *wan* 晚, « soir », ce qui place donc également l'advenue du rêve dans un contexte nocturne. Dans le *Honglou meng*, ce terme de *wan* peut donc avoir son importance dans la description des circonstances nocturnes dans lesquelles un personnage rêve, remplaçant, ou plutôt précisant, la notion temporelle qu'introduisait *ye* 夜. Ce *wan* est, de façon assez intéressante, absent dans les trois autres œuvres de mon corpus, ainsi que dans le *Soushen ji*. En revanche, il renoue avec une sémantique indicatrice d'une entrée dans le rêve présente dans certains *huaben*³. Pourrait-on alors faire l'hypothèse que cet emploi du *wan* est propre à la langue vernaculaire ? C'est ce que semblent indiquer mes relevés actuels, mais la réponse devrait être soumise à l'épreuve d'un travail de repérage plus large, impliquant des œuvres en langues classique et vernaculaire plus nombreuses.

Après avoir observé les occurrences des termes *ye* 夜 et *wan* 晚 qui marquent les circonstances temporelles favorisant le rêve, je ne pourrais clore l'étude de la sémantique propre à l'entrée évidente dans un rêve sans me pencher sur les termes qui évoquent le sommeil. Parmi les récits de rêve que j'ai répertoriés, deux caractères chinois apparaissent fréquemment pour exprimer l'idée de « dormir » : *qin* 寢 et *shui* 睡. L'étude de ces termes ne concerne pas exclusivement les entrées évidentes dans le rêve, puisqu'ils apparaissent également dans le cas d'entrées implicites dans le cadre onirique.

¹ Au début du rêve de You Erjie 尤二姐 voyant sa sœur You Sanjie 尤三姐 lui apparaître en songe pour la convaincre de tuer Wang Xifeng 王熙鳳 (HLM 69).

² Il peut paraître problématique de parler de « cadre de référence » dans le cas du *Honglou meng*, dans la mesure où la strate supérieure, celle devant correspondre à la « réalité », à la « vérité », est représentée par le monde invisible des divinités. Revêtant un caractère mythique (par la présence de dieux fondateurs tels que Nüwa 女媧, déesse qui aurait façonné les hommes à partir de terre jaune (*huangtu* 黃土), ce monde s'oppose à celui des poussières, dans lequel vivent les hommes. Ce dernier, visible pour l'œil humain, est décrit par certains personnages, doués d'une science leur permettant de connaître les deux mondes, comme faux et illusoire. Le monde des hommes n'est donc pas, dans le *Honglou meng*, le cadre le plus large de l'histoire. Il est même, si l'on s'en tient à la métaphore de la vie humaine semblable au songe, lui-même le cadre onirique, le « cadre de référence » étant alors le monde mythique.

³ Dans *Chuke pai'an jingqi* 初刻拍案驚奇 23 (*ruhua*) et 32 (*ruhua*), dans *Erke pai'an jingqi* 二刻拍案驚奇 16, 21 et 37, dans *Shidian tou* 石點頭 7, dans *Xihu erji* 西湖二集 16 et 21. Parfois, *wan* est inclus dans la locution *wanjian* 晚間 « au soir ».

Œuvre	Occurrences du terme <i>qin</i> 寢 dans marqueurs d'entrée dans le rêve / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage	Occurrences du terme <i>shui</i> 睡 dans marqueurs d'entrée dans le rêve / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	9/84	10,7%	3/84	3,6%
<i>Zibuyu</i> 子不語	7/165	4,2%	9/165	5,4%
<i>Yuwei caotang biji</i> 閱微草堂筆記	7/139	5%	6/139	4,3%
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	0/15	0%	6/15	40%
<i>Soushen ji</i> 搜神記	1/44	2,3%	0/44	0%
<i>huaben</i>	4/125	3,2%	34/125	27,2%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Ce qui transparait de prime abord dans ces données est que l'emploi des termes *qin* et *shui* reste relativement rare : en effet, la mention du sommeil avant le rêve ne constitue naturellement pas une obligation, pouvant être remplacé par l'évocation de la nuit, et le rêve pouvant advenir sans précision sur les circonstances qui y mènent. Mais attachons-nous à l'emploi de ces termes en fonction des œuvres retenues. On remarque que *qin* est très présent dans le *Liaozhai zhiyi*, œuvre dont on sait que la langue se veut d'un classique très pur. Le terme *shui*, quant à lui, est extrêmement présent dans le *Honglou meng*, roman en langue vernaculaire qui exclut intégralement l'emploi de *qin*. De même, si les *huaben* n'écartent pas *qin*, ils font bien plus usage de *shui*. Une telle tendance indique qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, *qin* est un terme préféré de la langue classique, tandis que *shui* est plutôt propre à la langue vernaculaire. L'absence de *shui* et la présence de *qin* dans le *Soushen ji* confirme cette prédilection ancienne de la langue classique pour *qin*. Néanmoins, on ne saurait trop être prudent en évitant de trop strictes catégorisations : le *Liaozhai* fait également emploi de *shui* dans une mesure significative, ce qui peut apparaître naturel sachant toute l'influence que la littérature en langue vernaculaire a eu sur Pu Songling¹. Par ailleurs, le *Zibuyu* et le *Yuwei caotang biji* emploient *qin* et *shui* de façon quasi équivalente. On apprécie ainsi la façon dont les œuvres de mon corpus peuvent

¹ Voir à ce sujet BARR, *op. cit.* (2007).

jouer à des niveaux intermédiaires de la diglossie : bien qu'écrites en langue classique, certaines œuvres injectent dans leur vocabulaire des éléments plus propres à la langue vernaculaire.

Pour clore la question de l'entrée explicite dans le cadre onirique, je souhaiterais évoquer les marqueurs qui, bien que faisant sémantiquement référence au rêve (*meng* 夢), jouent sur une situation onirique incertaine. Ces marqueurs sont souvent des locutions présentant une forme affirmative suivie de sa forme négative : *ru/ruo meng feimeng* 如/若夢非夢 ou *simeng feimeng* 似夢非夢, « comme dans un rêve, mais ça n'en était pas un », *sishui feishui* 似睡非睡, « comme s'[il] dormait, mais [il] ne dormait pas »... On remarque également des expressions telles que *ru zai mengzhong* 如在夢中, « comme en rêve ». Bien qu'introduisant une situation onirique incertaine, ces marqueurs fonctionnent sur le plan narratif de la même manière que les marqueurs introduisant un cadre onirique évident : les faits qu'ils introduisent présentent la même étrangeté que dans un rêve, et ils sont par la suite confirmés par des éléments appartenant clairement à la vie éveillée (aspect du rêve sur lequel je reviendrai amplement dans la deuxième partie de cette thèse).

Dans *Siming* 司命, « La Divinité de la destinée » (Yw 2:30)¹, un serviteur ayant servi un maître à présent décédé voyage et s'arrête de nuit au Temple du Pic de l'Est (Dongyue si 東嶽祠)², où il s'abrite sous la galerie. Dans une scène introduite par l'expression *ruomeng feimeng* 若夢非夢, « comme dans un rêve, mais ça n'en était pas un », le serviteur voit feu son maître apparaître et être jugé par la divinité du mont Tai (Yueshen 嶽神) et le dieu des murs et des fossés (*chenghuang* 城隍³). L'inculpation dont le maître fait l'objet concerne des faits dont le serviteur n'a jamais entendu parler. Or, lorsqu'il rapporte ce qu'il a vu cette nuit-là aux autres domestiques de la maisonnée, un vieux serviteur révèle que feu le maître avait en effet commis les actes que les divinités lui ont reprochés, et que de très rares personnes dont lui-même en étaient au courant. Ainsi, bien que le marqueur indique qu'il s'agissait d'un « rêve sans en être un », les faits étranges, qu'ils soient oniriques ou non, fonctionnent tout à fait sur le même mode de la confirmation ultérieure des événements du rêve par le monde de la veille. On peut donc penser que toutes ces expressions qui en

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 135-137.

² Temple du mont Tai (Taishan 泰山). Le Taishan, également appelé Dongyue 東嶽, « Mont Sacré de l'Est », situé au nord de la ville de Tai'an 泰安, dans le Shandong, tint lieu de célébration des cultes impériaux sous les Han de l'Ouest [-206 à 25] et sous les Tang [618-907]. Ces cérémonies, dont le but était de garantir la pérennité de la dynastie, consistaient d'une part en des offrandes au ciel (perpétrées au sommet du Taishan, elles prenaient le nom de *feng* 封) et d'autre part en des offrandes à la terre (exécutées sur une hauteur inférieure, elles étaient nommées *chan* 禪). Dans la culture populaire, le Taishan fut associé au lieu d'origine et de détermination de toute destinée humaine : les morts, après leur trépas, devaient y retourner pour être jugés. A partir de l'émergence d'un taoïsme religieux organisé, le mont Tai fut placé, dans les croyances, sous la juridiction de la divinité Taiyue Dadi 泰嶽大帝, « Le Grand Empereur du mont sacré Tai ». Sous les Ming [1368-1644], c'est la divinité Bixia Yuanjun 碧霞元君, « Déesse originelle des nuages colorés » que l'on associa au culte du mont Tai.

³ *chenghuang* 城隍 : cf. note 4 p. 58.

appellent au rêve sans tout à fait l'assumer plaisaient aux auteurs parce tout en laissant planer un doute sur la situation onirique ou de veille, elles jouant de l'ambiguïté entre veille et sommeil, elles permettaient tout de même d'introduire les mêmes effets narratifs que ceux du rêve.

B - La sortie du rêve

A présent que j'ai analysé la sémantique habituelle d'une entrée, notamment évidente, dans le rêve, je m'attacherai à observer les marqueurs d'une sortie explicite du rêve.

On peut relever trois termes majeurs exprimant le réveil, quasi exclusivement employés sous leur forme verbale : *xing* 醒, *jue* 覺 et *wu* 寤. De temps à autre, *wu* prend la graphie 悟, laquelle accentue l'idée d'une prise de conscience, ce qui s'associe assez bien avec celle d'avoir rêvé à l'issue du sommeil. On peut par ailleurs noter que *jue* a ceci d'ambivalent vis-à-vis du rêve qu'il évoque aussi bien le réveil que l'état de conscience, le fait d'éprouver quelque chose durant le songe. C'est en employant *jue* que Xu Shen 許慎 [58 ?-147] définit le rêve (avec la graphie ancienne *meng* 寢, qui comporte la clef du toit et l'élément de la planche de bois évoquant un lit) dans son *Shuowen jiezi* 說文解字, *Discussions sur les textes et explications des caractères* : « Le rêve, c'est ce qui est sommeil et conscience (*meng, mei er jue zhe ye* 寢，寐而覺者也)¹ ».

Œuvre	Occurrences du terme <i>xing</i> 醒 dans marqueurs de sortie du rêve / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage	Occurrences du terme <i>jue</i> 覺 dans marqueurs de sortie du rêve / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage	Occurrences du terme <i>wu</i> 寤/悟 dans marqueurs de sortie du rêve / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai</i> <i>zhiyi</i> 聊齋誌異	36/84	42,8%	3/84	3,6%	15/84	17,8%
<i>Zibuyu</i> 子不語	75/165	45,4%	8/165	4,8%	9/165	5,4%
<i>Yuwei</i> <i>caotang</i> <i>biji</i> 閱微	35/139	25,2%	6/139	4,3%	12/139	8,6%

¹ LIU & CAO, *op. cit.*, p. 187.

草堂筆記						
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	8/15	33,3%	0/15	0%	0/15	0%
<i>Soushen ji</i> 搜神記	0/44	0%	18/44	40,9%	5/44	11,4%
<i>huaben</i>	63/125	50,4%	24/125	19,2%	0/125	0%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Dans les œuvres de mon corpus, des termes marquant le réveil et la fin du rêve, *xing* figure loin en tête devant *jue* et *wu*. Il est intéressant de noter qu'il est complètement absent des récits oniriques du *Soushen ji*, ce qui semble révéler qu'il n'était pas usité dans une langue classique ancienne. Cependant, dans les œuvres en langue classique que sont le *Liaozhai* et le *Zibuyu*, il apparaît dans presque un récit onirique sur deux. C'est que, malgré leur choix de la langue classique, ces œuvres ont très probablement hérité du *xing* que l'on trouve dans 50% des récits oniriques issus de *huaben*, majoritairement rédigés en langue vernaculaire. Ainsi, aux XVII^e et XVIII^e siècles, *xing* est aussi bien présent dans des récits oniriques employant la langue classique que dans ceux employant la langue vernaculaire (il est fortement présent dans le *Honglou meng*, où *jue* et *wu* sont complètement absents).

Le terme *jue*, qui est très présent dans les récits du *Soushen ji*, connaît un déclin dans les *huaben*, et n'apparaît qu'en de bien moindres occurrences dans les œuvres de mon corpus. On peut donc penser qu'il était fréquemment employé dans la langue classique des premiers siècles de notre ère, mais que, bien qu'encore assez présent dans les *huaben*, il fut par la suite largement éclipsé par le terme *xing*, y compris dans des œuvres en langue classique.

Pour ce qui est du terme *wu*, on remarque une prédilection de Pu Songling pour son emploi, plus marqué encore que dans le *Soushen ji*. Il est quelque peu présent dans le *Zibuyu* et le *Yuewei*, mais totalement absent des *huaben* et du *Honglou meng*. Il semblerait donc que *wu* soit plutôt un marqueur de la langue classique.

De ces quelques observations sur l'usage des termes *xing*, *jue* et *wu* dans l'expression du réveil post-onirique, on peut conclure certaines tendances (*xing* introduit par la langue vernaculaire des *huaben*, *jue* et *wu* appartenant plutôt à la langue classique), sans toutefois perdre de vue l'usage tout à fait mixte de ces termes que font les récits en langue classique des œuvres de mon corpus : *xing*,

dont l'usage fut généralisé avec les *huaben*, est le plus employé dans le *Liaozhai*, le *Zibuyu* et le *Yuewei*.

C - Enrichir la fin d'un rêve

Bien que présentant un intérêt du point de vue de la langue, ces termes à eux seuls nous disent peu de chose de la subjectivité. C'est qu'ils sont en général accompagnés d'éléments supplémentaires qui, eux, ajoutent quelque chose de plus descriptif quant à la façon dont le rêveur s'éveille, ou de ses réactions et/ou réflexions vis-à-vis du rêve.

Il serait tentant d'évaluer la présence de marqueurs du réveil qui apparaissent sans aucune forme de subjectivité, c'est-à-dire employés seuls ou dans des locutions qui n'ajoutent rien de subjectif par rapport au marqueur employé seul : *xinglai* 醒來, *jixing* 既醒, *jixing* 及醒, *meng jue/xing* 夢覺/醒, *suixing* 遂醒, *xing/jue hou* 醒/覺後... Dans ces relevés, je ne compte pas les expressions telles que *queshi yimeng* 卻是一夢, car il me semble qu'elles peuvent exprimer la prise de conscience du rêveur d'avoir rêvé, ce qui n'est déjà plus un fait dénué de subjectivité. On obtiendrait alors les résultats suivants :

Œuvre	Occurrences de marqueurs du réveil apparaissant seuls sans ajout subjectif / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	18/84	21,4%
<i>Zibuyu</i> 子不語	25/165	15,1%
<i>Yuewei caotang biji</i> 閱微草堂筆記	15/139	10,8%
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	0/15	0%
<i>Soushen ji</i> 搜神記	14/44	31,8%
<i>huaben</i>	21/125	16,8%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Ces données révéleraient que les occurrences d'un réveil relaté sans ajout particulier d'éléments subjectifs sont plus nombreuses dans le recueil ancien qu'est le *Soushen ji*, ainsi que dans le *Liaozhai zhiyi*. A l'inverse, aucun rêve du *Honglou meng* n'aboutit à un réveil dénué d'insertions subjectives. Néanmoins, ce relevé statistique présente une grande limite : c'est que dans la constitution de tableaux relevant les marqueurs sémantiques du réveil pour tous les rêves considérés, je n'ai pas inséré les

phrases parfois longues qui suivent l'éveil, et qui peuvent comprendre les réflexions des personnages au sujet du rêve qu'ils viennent de faire. Ainsi faudrait-il, afin d'obtenir des données plus fiables, procéder à une étude plus précise des extraits de textes concernant spécifiquement le réveil post-onirique, prenant ainsi en compte les éléments subjectifs du réveil qui n'accrochent pas directement le marqueur du réveil en lui-même. Que l'on retienne donc cette mise en garde sur les données du tableau ci-dessus afin d'éviter de tirer des conclusions biaisées.

a) Etoffer l'expression du réveil : l'emploi d'adverbes

Je peux cependant observer, sans entrer dans une étude systématique, les brefs éléments accolés au marqueur du réveil qui décrivent quelque peu la façon dont le rêve s'éveille. Le marqueur étant presque toujours un verbe, ces éléments sont souvent des adverbes. Les notions généralement exprimées par ces éléments sont la surprise et la soudaineté. Le caractère *jing* 驚, « par surprise », employé seul avec le verbe exprimant le réveil (*jing xing/jue/wu* 驚醒/覺/寤) ou dans une locution ((*da/yi*) *jing* (*er*) *xing/jue/wu* (大/一)驚(而)醒/覺/寤), est le plus commun.

Œuvre	Occurrences du caractère <i>jing</i> 驚 accompagnant le marqueur du réveil / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	9/84	10,7%
<i>Zibuyu</i> 子不語	52/165	31,5%
<i>Yuewei caotang biji</i> 閱微草堂筆記	9/139	6,5%
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	2/15	13,3%
<i>Soushen ji</i> 搜神記	3/44	6,8%
<i>huaben</i>	44/125	35,2%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Bien que réguliers, les adverbes exprimant la soudaineté sont cependant moins nombreux. Il peut s'agir de *hu(ran)* 忽(然), bien que celui-ci soit plus fréquemment employé pour introduire un rêve que pour exprimer sa fin, *huoran* 霍然 (ou 豁然, graphie impliquant l'idée d'une prise de conscience), ou encore, mais là exclusivement dans les *huaben*, *mengran* 猛然 ou *saran* 颯然/撒然.

Œuvre	Occurrences d'un marqueur accompagnant le réveil exprimant la soudaineté (<i>hu(ran)</i> 忽(然), <i>huoran</i> 霍/豁然, <i>mengran</i> 猛然, <i>saran</i> 颯/撒然) / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	7/84	8,3%
<i>Zibuyu</i> 子不語	2/165	1,2%
<i>Yuewei caotang biji</i> 閱微草堂筆記	15/139	10,8%
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	1/15	6,6%
<i>Soushen ji</i> 搜神記	2/44	4,5%
<i>huaben</i>	20/125	16%

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Les données des deux tableaux ci-dessus nous révèlent que les adverbes marquant la surprise ou la soudaineté accompagnant le réveil après un songe sont suffisamment réguliers pour qu'on ne puisse pas faire l'économie de les évoquer, sans qu'ils soient cependant systématiques. Annexés au verbe évoquant le réveil, ces adverbes sont des éléments de narration qui enrichissent le texte. Les marqueurs de la surprise introduisent une note de subjectivité en évoquant le sentiment d'étonnement qu'éprouve le rêveur à son réveil. Quant aux adverbes dénotant la soudaineté, ils participent au rythme de la narration, lui conférant un aspect plus vivant et rendant ainsi le récit plus « réel ». Bien que ces données nous permettent de percevoir dans quels textes la narration du réveil est plus riche, je répète ici la limite de ces relevés qui est de s'en tenir aux éléments les plus proches du verbe exprimant le réveil, sans prendre en compte d'autres éléments subjectifs tels que les phrases suivant le réveil dans lesquelles un personnage peut éventuellement s'interroger, parfois au discours direct, sur son rêve.

De la même façon que j'ai plus haut évoqué les marqueurs d'entrée dans le rêve jouant sur une situation onirique incertaine, je signale la présence d'expressions marquant la fin d'événements étranges mais qui ne sont pas tout à fait définis comme oniriques. *Ru/ruo meng xing* 如/若夢醒, « comme se réveillant d'un rêve » peut par exemple marquer la fin d'événements surnaturels mais n'appartenant pas au rêve. Dans *Gongsun Xia* 公孫夏 (Lz 478), un étudiant se voit proposer contre prévarication un poste de *chenghuang* dans l'autre monde. Il commence à exercer sa charge, puis,

« soudain semble s'éveiller d'un rêve (*huo ruo mengxing* 豁若夢醒)¹ ». Il apprend que depuis sept jours il était en catalepsie (*ruo sizhe* 若死者, « semblable à un mort »), état durant lequel il exerçait sa charge dans l'autre monde, ce qui rejoint l'idée d'une proximité entre le rêve et la mort.

b) Accentuer la surprise du réveil : la tension onirique ultime

Il y a encore, dans les narrations habituelles des récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles, des motifs de narration communs qui accompagnent l'assoupissement et le réveil des personnages. Préférant évoquer les motifs propres à la plongée dans le sommeil dans la sous-partie qui traitera des rêves dont le personnage ne prend conscience qu'après coup, je m'intéresserai ici aux motifs que l'on retrouve fréquemment au moment du réveil.

Dans un certain nombre des récits oniriques de mon corpus, j'ai pu remarquer que le réveil était précédé d'un événement onirique quelque peu soudain, qui conférait au récit cette brusquerie onirique, causée par la peur, le choc, l'excitation, qui peut tirer le rêveur hors du sommeil (et ainsi justifier encore mieux la fameuse surprise, *jing* 驚, mentionnée plus haut). Cet événement onirique ultime que j'évoque a toujours à voir avec une sorte de tension physique, un grand vacarme ou une douleur aigue.

En tête de ces motifs vient le fait de tomber. La chute est un élément narratif que l'on retrouve à plusieurs reprises dans mon corpus comme précédant le réveil. Dans *Lian Suo* 連瑣 (Lz 97), un lettré vient en aide au fantôme d'une jeune morte en combattant, par le biais d'un rêve, un gardien infernal qui veut faire de celle-ci sa concubine. Le vil personnage est défait, et lettré comme fantôme peuvent chacun s'en retourner :

楊亦自歸，越牆而仆，於是驚寤。

Yang [le lettré] rentr[e] également de son côté. Il pass[e] le mur et tomb[e], et ainsi s'éveill[e] en sursaut.²

Cet extrait, qui suit directement la fin du combat et les remerciements qui s'ensuivent et qui se trouve rédigé dans une langue classique ô combien elliptique dans sa narration, n'explique pas pourquoi Yang préféra sauter le mur de chez lui plutôt que de passer par l'entrée (un écho des capacités physiques qu'il a démontrées lors du combat onirique ?). L'escalade du mur et la chute apparaissent ainsi de but en blanc et ferment le cadre onirique.

Le récit *Honghua dong* 紅花洞, « La Grotte de la fleur rouge » (ZBY 9:11) relate comment un fonctionnaire se retrouve par le biais d'un rêve dans l'autre monde, où il doit contrôler la libération

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1662.

² *Id.*, p. 335.

de prisonnières d'outre-tombe. A l'issue de sa mission, il est escorté à cheval chez lui. Mais « en passant un large cours d'eau, le cheval qui travers[e] l'eau per[d] soudain l'équilibre de ses pattes avant et s'écoul[e] (*jing dahe, ma dushui, hu shi qianzu er duo* 經大河，馬渡水，忽失前足而墮)¹ », provoquant le réveil de son cavalier.

Un autre rêve du *Liaozhai* se solde par une chute : dans *Bai Yuyu* 白于玉 (Lz 99), un étudiant entreprend un voyage onirique merveilleux en compagnie d'un ami fantasque aux allures d'immortel. Ensemble, ils passent du bon temps au Palais des Vastes Frimas (*Guanghan gong* 廣寒宮)², où ils jouissent de la boisson et de la présence de belles femmes. Mais alors que l'étudiant profite d'un moment d'intimité avec l'une de ces dernières, le valet qui l'avait primitivement fait entrer dans le palais fait irruption pour l'avertir qu'il est temps pour lui de partir, car « les chemins des immortels et gens du communs divergent (*xian fan lu shu* 仙凡路殊)³ ». L'étudiant prend alors le chemin de la sortie, s'aperçoit que le valet a disparu et ne peut donc plus le protéger comme il l'avait précédemment fait du tigre qui garde l'entrée du palais. Le tigre rugit (nous avons là un élément narratif impliquant un vacarme, autre motif commun de la fin d'un rêve) et le lettré, paniqué, se met à courir. Il constate alors qu'« il n'y [a] plus de sol, et que déjà ses pieds chut[ent] (*wang zhi wudi, er zu ji benduo* 望之無底，而足已奔墮)⁴ », avant de se réveiller. Contrairement à celles des deux anecdotes susmentionnées, cette chute-ci est pourvue d'un contexte assez développé : le rêveur est averti de ce qu'il lui faut quitter ce lieu merveilleux, et le valet n'est plus là pour le protéger du dangereux tigre, ce qui sonne comme la fin de l'onirisme merveilleux que constituaient la magnificence du palais et l'envoûtement que produisaient les belles femmes.

Dans le *Honglou meng* également, certains rêves se soldent par une chute. On peut par exemple mentionner le rêve de Lin Xiaohong 林小紅 (HLM 24-25), dans lequel la jeune domestique rêve que Jia Yun 賈芸, un membre secondaire de la famille Jia, lui rapporte le mouchoir qu'elle a perdu. Elle qui, dans la veille, s'est amourachée de lui, rêve qu'il l'attire contre lui. Elle « se retourn[e] alors pour

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 93.

² Lieu légendaire situé sur la Lune, où Chang'E 嫦娥 se réfugia après avoir dérobé le remède d'immortalité à son époux. Portant initialement le nom de Heng'E 姮娥, Chang'E apparaît dès le début des Royaumes Combattants [-403 à -221], notamment dans le *Guicang* 歸藏 – l'un des trois volumes du *Yi* 易, version la plus ancienne du *Yijing* 易經, attribué à Huangdi 黃帝 (cf. note 1 p. 59) et aujourd'hui perdu –, lequel indique que Chang'E vola l'elixir d'immortalité à Xiwangmu 西王母, la « Reine Mère de l'Ouest », avant de le consommer et de se réfugier sur la lune. Dans le *Huainanzi* 淮南子, c'est à Hou Yi 后羿 – dont le commentateur Gao You 高誘 indique qu'il s'agit de son époux – que Chang'E vole l'elixir d'immortalité, après que ce dernier l'a obtenu de Xiwangmu. Dans certaines versions de la légende, Chang'E est transformée en crapaud une fois arrivée sur la Lune, et se trouve condamnée à piler l'elixir d'immortalité. Par la suite, un lapin « de jade » (*yutu* 玉兔) – de par la couleur blanche de son pelage – est substitué à l'image du crapaud, et il n'apparaît plus comme l'incarnation de Chang'E mais comme un compagnon pilant le remède d'immortalité. Symbole de beauté féminine, Chang'E est également associée aujourd'hui à la fête de mi-automne (*zhongqiu jie* 中秋節) à l'occasion de laquelle les Chinois dégustent des « gâteaux de lune » (*yuebing* 月餅) en admirant l'astre de la nuit (YANG et AN, *op. cit.*, p. 86-91.

³ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 343.

⁴ *Id.*, p. 344.

courir, trébuch[e] sur le seuil de la porte, et s'éveill[e] dans un sursaut, prenant alors conscience qu'il s'agissait d'un rêve (卻回身一跑，被門檻絆了，一嚇醒過來，方知是夢。)¹ ». Mais parmi les songes du *Honglou meng*, c'est certainement la fin du rêve de Baoyu se retrouvant pour la première fois au Taixu huanjing (HLM 5) qui présente une chute des plus spectaculaires. Au lendemain de la nuit qu'il passe en rêve avec Keqing 可卿, la jeune fille que la Jinghuan xiangu 警幻仙姑, L'Immortelle qui avertit des illusions, lui présente comme une de ses jeunes sœurs, Baoyu entame avec elle une promenade. Or, ils arrivent tous deux en un lieu inquiétant, couvert de plantes épineuses et où se trouvent loups et tigres. L'endroit est traversé par un cours d'eau très noir qu'il semble impossible de franchir. C'est alors qu'accourt derrière eux l'Immortelle qui les prie de rebrousser chemin : ils sont en un lieu dangereux, le Mijin 迷津, Gué de l'Egarement. Tandis qu'elle est justement en train de le mettre en garde, un bruit semblable à celui du tonnerre (*rulei sheng* 如雷聲) éclate, et un grand nombre de yaksha (*yecha* 夜叉)² et de démons marins (*haigui* 海鬼) s'emparent de Baoyu pour le tirer vers le fond (*tuo jiang xiaqu* 拖將下去). Baoyu crie alors à l'aide en appelant le nom de Keqing, appel que les gens autour de lui l'entendent prononcer dans son sommeil et qui amène Qin Keqing 秦可卿, l'épouse du neveu de Baoyu, à s'étonner de l'entendre prononcer ainsi son nom de lait (*xiaoming* 小名)³, que personne chez les Jia ne connaît. Ce rêve du chapitre 5 du *Honglou meng*, dont les éléments principaux sont la première visite de Baoyu au Taixu huanjing, sa découverte de livrets mystérieux qu'il est incapable de comprendre mais qui recèlent en fait les destinées de toutes ses compagnes, ainsi que son initiation à l'affaire des nuages et de la pluie (*yunnyu zhi shi* 雲雨之事)⁴, ce rêve, donc, qui n'était fait que de la découverte d'un lieu merveilleux s'achève dans une scène de haute tension où Baoyu chute contre son gré dans des eaux tumultueuses habitées de créatures malveillantes. Cette fin peut être rapprochée de celle du rêve de *Bai Yuyu*, en ce qu'elle achève la visite d'un lieu de l'imaginaire merveilleux par une chute provoquant le réveil. La situation onirique a été clairement établie au début du songe : le lecteur sait que Baoyu évolue dans un rêve. Mais cette chute, dynamique narrative qui a ceci de réaliste qu'elle décrit un moment de tension tel qu'il provoque le réveil, confère à l'aventure onirique une fin d'autant plus recherchée qu'elle provoque le cri de Baoyu qui sort du cadre onirique et affecte la vie éveillée par l'étonnement qu'il provoque auprès de sa tante Keqing.

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 383.

² Yaksha : importés en Chine par la mythologie bouddhiste, ces êtres imaginaires sont originaires d'Inde. Initialement ambigus – ils pouvaient être tant bienveillants que malintentionnés –, ils sont dans l'imaginaire populaire chinois des personnages monstrueux et malveillants peuplant les contrées de l'autre monde.

³ Donnée à la naissance d'un enfant avant de lui conférer un véritable nom personnel (*mingzi* 名字).

⁴ Métaphore faisant référence à la chose sexuelle.

Cette tension onirique finale qui dans certains récits se traduit par une chute peut, dans d'autres, être le fait qu'un personnage frappe du plat de la main sur une table. Dans *Guzhi yi li* 固執一理, « L'opiniâtre n'a qu'un principe » (Yw 9:71)¹, un médecin ayant refusé de dispenser des médicaments permettant un avortement se retrouve en rêve dans l'autre monde, où la femme qui s'est suicidée après son accouchement porte plainte contre lui. A l'issue de son procès, alors qu'on abandonne les poursuites contre lui parce qu'on estime que son obstination aveuglée est de toute façon propre à beaucoup d'hommes depuis les Song (noter la critique de Ji Yun à l'encontre du néoconfucianisme, objet privilégié des satires acerbes de l'auteur²), le fonctionnaire en charge de l'affaire frappe sur la table (*fujī* 拊几) et le médecin se réveille. Dans un autre conte du *Yuwei, Shaonian baoyuan* 少年報冤, « La Vengeance de la jeune fille » (Yw 8:35)³, un chef de village est également convoqué dans l'autre monde pour y être jugé. Là encore, le fonctionnaire instruisant l'affaire clôt la séance en frappant de la main sur la table (*pai'an yi hu* 拍案一呼), et le rêveur est extirpé hors du sommeil. Dans ces deux cas, c'est le personnage d'autorité en face duquel comparait le rêveur qui frappe sur une table, mettant un terme à l'affaire judiciaire et par là même au rêve. Ce geste a quelque chose de théâtral, que l'on peut rapprocher du titre que donna Ling Mengchu 凌濛初 [1580-1644] à ses recueils de contes en 1628 et 1633 : *Pai'an jingqi* 拍案驚奇, *Frappé sur la table en s'exclamant "extraordinaire !"*

Frappé de la main sur une table fait appel au sens visuel, mais également auditif. De fait, certains rêves s'achèvent dans un (grand) bruit. Dans deux contes du *Zibuyu*, le rêve s'achève dans des éclats de rire. Dans *Zhang Fei guan* 張飛棺, « Le Cercueil de Zhang Fei » (ZBY 12:24), un lettré rencontre en rêve Zhang Fei⁴, et ce dernier plaisante au sujet de jeux de mots. Tous deux éclatent de rire et le lettré se réveille (*bici daxiao er wu* 彼此大笑而寤)⁵. De même, dans *Chu Meifu fucheng shi Yunhui shizhe* 儲梅夫府丞是雲使者, « Le Vice-préfet Chu Meifu est l'Ambassadeur de la bannière de nuages » (ZBY 15:16), un haut fonctionnaire est témoin, un soir, d'un étrange spectacle : une de ses chandelles se met à briller d'une lueur inhabituelle et émet des étincelles qui prennent toutes sortes de formes. Dans la nuit, le fonctionnaire rêve d'un groupe d'immortels qui vient le chercher en le nommant « Ambassadeur de la bannière de nuages ». Ensemble, ils parviennent en un lieu situé sous les pins où ils s'adonnent à la composition poétique. La scène onirique s'achève dans un éclat de rire général (*xiangyu yixiao* 相與一笑), alors que la chandelle émet soudain le bruit d'un pétard (*hu*

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 808-809.

² Cf. note 2 p. 69.

³ JI & YAN, *op. cit.*, p. 665-666

⁴ Cf. note 2 p. 76.

⁵ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 164.

denghua zuo baozhu sheng 忽燈花作爆竹聲)¹. Ce motif de l'explosion se retrouve dans une anecdote du *Yuewei* (Yw 10:3) relatant comment un militaire s'est retrouvé en rêve dans l'autre monde ; « alors qu'il désir[e] s'enquérir de son futur, soudain un bruit d'explosion le réveill[e] en sursaut (*fang yu ziwen jianglai, hu baosheng jingjue* 方欲自問將來，忽炮聲驚覺)² ». Cette explosion advenant de but en blanc apparaît également à la fin du rêve de Zhen Shiyin se rendant pour la première fois au Taixu huanjing (HLM 1) : alors qu'il souhaite pour les interroger plus encore suivre le moine et le taoïste dont la conversation attise sa curiosité, « il enten[d] soudain un coup de tonnerre, comme si une montagne s'écroulait et que la terre s'ouvrait (*hu ting yisheng pili, ruo shan bengdi dixian* 忽聽一聲霹靂，若山崩地陷)³ ». Zhen Shiyin crie alors mais se retrouve sous le soleil et les bananiers : il est chez lui, réveillé après son rêve.

Dans ces deux dernières anecdotes se présente un motif commun qui, sans être directement lié à une tension finale précédant le rêve, est important parce qu'il touche à la parole que le personnage souhaite émettre avant de se réveiller. Dans ce motif narratif, il est toujours écrit que le personnage souhaite poser une question (le plus souvent en lien avec une vérité cachée que seuls des membres de l'autre monde peuvent connaître), mais qu'il n'en a pas le temps et se réveille avant. Deux anecdotes du *Yuewei* présentent également ce motif de l'interrogation suspendue par le réveil. Dans *Liefu ming yuan* 烈婦鳴冤, « La Femme exemplaire qui criait son injustice » (Yw 7:2), un homme en voyage s'assoupit sous un arbre. En rêve, une femme des environs se présente à lui comme la victime d'un assassinat ayant été perpétré quarante ans auparavant. Ses meurtriers furent arrêtés et exécutés, mais elle ne fut jamais honorée pour sa vertu (*bu qibiao* 不旗表) parce qu'en dépit de sa résistance, ils l'avaient violée. Elle demande au rêveur de laver son honneur. Le voyageur « désir[e] en rêve l'interroger sur le village où elle habitait, mais déjà [il se réveille] (*mengzhong yu xun qi liju, huoran yixing* 夢中欲詢其里居，霍然已醒)⁴ ». Par la suite, le voyageur s'enquiert de l'affaire, mais personne n'en a entendu parler dans la région ; de même, les registres administratifs n'en font pas mention. La demande faite en rêve ne peut donc être satisfaite, et le lecteur peut imaginer la morte continuer à errer dans le malheur de son injustice. Ce rêve reçu en vain s'oppose à tous ces récits de l'imaginaire chinois dans lesquels un mort obtient réparation après avoir demandé à un vivant, dans le cadre d'un rêve, de l'aider à obtenir justice⁵. Il présente ainsi quelque chose de l'ordre du

¹ *Id.*, p. 200.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 506.

³ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 9.

⁴ JI & YAN, *op. cit.*, p. 506.

⁵ Le motif de la victime décédée apparaissant en rêve à un vivant pour lui demander de l'aider à rétablir la justice ou d'agir en sa faveur est extrêmement commun. Le *chuanqi* des Tang *Xie Xiao E zhuan* 謝小娥傳, *Histoire de Petite-Beauté Xie* de Li Gongzuo 李公佐 [770 ?-848 ?] raconte par exemple comment le père et le mari d'une jeune femme, tués par des bandits, apparaissent en rêve à cette dernière pour lui dévoiler – par jeu sur les caractères – les noms de leurs assassins, et obtenir qu'elle les venge. Dans les œuvres de mon corpus, les exemples sont nombreux : Lz 108, 276 et 467, ZBY 1:23,

déraillement : dans tout schéma narratif plus « traditionnel » du genre, le fantôme aurait donné au rêveur tous les éléments nécessaires à l'obtention d'une réparation, et l'homme aurait rétabli la réputation de la victime. Or, il y a quelque chose de bien plus désabusé dans ce récit, que l'on retrouve dans *Gongsun jiuniang* 公孫九娘, « La Neuvième des Gongsun » (Lz 136)¹, histoire dans laquelle un homme, qui a épousé le fantôme d'une jeune morte, promet à cette dernière de retrouver ses ossements pour les enterrer². Il oublie malheureusement de l'interroger sur l'emplacement exact de ses restes, et, faute de pouvoir les retrouver, ne parvient jamais à remplir sa promesse et la condamne à une errance sans fin. Ainsi, tout en usant du motif tout à fait commun du mort cherchant l'aide d'un vivant pour obtenir paix ou réparation, Ji Yun et Pu Songling intègrent dans leur réécriture du récit du genre une amertume qui rend l'histoire plus mélancolique, mais également plus originale. La deuxième anecdote du *Yuwei* introduisant le motif de la question restée en suspens avant le réveil est *Shishe zhi zheng* 施捨之爭, « Le Débat sur l'aumône » (Yw 7:9). Shen raconte un jour à Mao qu'ayant un jour aperçu des moines faire usage des aumônes pour s'acheter vin et viande, il rédigea un argumentaire en faveur de l'arrêt des aumônes. Dans la nuit, il rêva du dieu Samgharama (Qielan 伽藍)³. Ce dernier lui explique qu'il ne faut pas faire cesser les aumônes, et que le fait que les moines s'en servent pour acheter vin et viande consiste en leur faute à eux ; ils seront jugés et punis aux enfers. Shen « en rêve désir[e] en débattre, mais soudain [il se réveille] déjà (*mengzhong yu yu bian, shuran yijue* 夢中欲與辯，倏然已覺)⁴ ». L'emploi du cadre onirique comme lieu de discussion d'un sujet philosophique, social, sur la conduite vertueuse ou encore sur l'existence du surnaturel est récurrent chez Ji Yun⁵ ; le rêve donne ainsi parfois lieu à de longs argumentaires dont le cadre onirique permet simplement de conférer le recul nécessaire à une vision clairvoyante de la vie, ou de placer ces arguments dans la bouche d'un personnage dont la nature le positionne dans un lien privilégié

12:3, 13:18, 14:30, 15:3, 16:18, 19:12, 19:23, 22:5, 22:32 et 23:33, Yw 5:44, 6:40, 8:25, 11:37, 13:20, 14:12, 15:53 et 24:15, et enfin HLM 69. Un cas particulier des rêves dans lesquels un mort demande une faveur à un vivant est celui de la demande de restauration du cercueil : comme un trépassé ne peut être en paix tant que son lieu de repos sera en mauvais état, il arrive régulièrement que les morts apparaissent aux rêveurs pour leur demander de remplacer leur cercueil. Le motif est assez ancien : il apparaît par exemple dans *Yueniangji. Meng tuo Yang Shunyu gaizang* 越娘記。夢托楊舜俞改葬, *L'Histoire de Demoiselle Yue qui apparut en rêve à Yang Shunyu pour lui demander de remplacer son sépulcre*, un récit attribué à Qian Yi 錢易 [968-1026]. Dans les œuvres de mon corpus, c'est un motif qui apparaît dans sa forme la plus classique dans ZBY 17:28 et Yw 11:22 ; il est parfois complexifié pour donner lieu à des histoires originales, comme dans ce récit où un homme endommage une tombe en marchant dessus, et se retrouve mis en accusation dans l'autre monde par le mort (Yw 6:6).

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 477-483.

² Dans l'imaginaire populaire chinois, un défunt à qui l'on n'a pas conféré une sépulture digne de ce nom (impliquant au minimum l'enterrement des restes) est condamné à demeurer une âme errante susceptible de revenir troubler les vivants. L'inhumation et les rites *post-mortem* ont pour but de limiter la « pollution mortuaire », dont James L. Watson indique qu'elle émane notamment de la chair en décomposition du cadavre. Une fois que la chair a disparu des os, ces derniers sont maniables par les vivants sans risque de contamination (BLOCH et PARRY (1982), p. 180-182.)

³ Un autre nom de Guan Yu 關羽 (*cf.* note 1 p. 134).

⁴ JI & YAN, *op. cit.*, p. 516.

⁵ Parmi les récits oniriques du *Yuwei* retenus dans le corpus de cette étude, on peut nommer Yw 4:34, 6:6, 6:30, 7:9, 9:11, 9:18, 13:5, 14:12, 7:51, 7:54, 8:14, 11:38, 17:49 et 18:23.

avec la vérité (un fantôme, qui a connaissance de l'autre monde, ou une divinité). La discussion onirique peut parfois faire débat. Mais dans cette anecdote-ci, l'argumentation n'a pas le temps de tourner à la controverse : le rêveur qui voulait défendre son point de vue est « éjecté » hors du rêve par le réveil. Une ironie en ressort, comme si le cadre onirique chinois empêchait le rêveur, l'homme du commun, de s'exprimer, laissant le dernier mot à la divinité. Dans la fiction traditionnelle, n'est-ce pas elle qui, dans les songes, prodigue conseils et connaissances aux mortels pour les aider ? Il semble dans cette anecdote que Ji Yun rie amèrement des histoires dans lesquelles l'individu plutôt que la divinité est au centre du rêve (une modernité à laquelle il offre bon nombre de ses récits oniriques) en leur opposant une histoire dans laquelle la divinité coupe la parole du contestataire potentiel. Ji Yun dépeint ainsi des personnages modernes parce qu'ils veulent s'exprimer dans un cadre qui est traditionnellement le fief des détenteurs légitimes de la vérité, tout en exposant la menace de voir cette parole étouffée. Faute d'avoir pu débattre de la question avec le dieu, Shen demande son avis à Mao, à qui il a relaté son rêve, qui lui répond que les deux positions vis-à-vis de l'aumône sont défendables. On reconnaît là le soin de Ji Yun à toujours considérer la validité possible de chaque opinion¹.

Je pourrais continuer à relever les diverses formes de la tension ultime qui précède le réveil. D'une vive douleur causée par une morsure (Lz 254), une castration (ZBY 11:12), à la mort elle-même (Lz 433), les récits oniriques s'achevant sur une pointe narrative accentuant la surprise du réveil ne manquent pas. Ces motifs renvoient à quelque chose de gestuel et/ou d'auditif, plus dynamique narrativement qu'un simple réveil, et ayant peut-être été hérités du théâtre. Il y aurait cependant moins d'intérêt pour mon étude à relever toutes les formes de ce moment ultime du rêve que de procéder à présent à une comparaison des diverses réécritures de ce moment précédant le réveil, dans une même histoire réécrite à maintes reprises à travers plusieurs siècles.

L'histoire mainte fois réécrite qui me servira d'exemple dans ce travail de comparaison de fins de rêves est celle de l'adieu en songe de l'ami² décédé. Parmi les topos de la littérature de divertissement chinoise figure l'amitié « à la vie, à la mort » entre deux membres de sexe masculin. A cet égard, les histoires d'amitié entre Yang Jiao'ai 羊角哀 et Zuo Botao 左伯陶, entre Fan Juqing 范巨卿 et Zhang Yuanbo 張元伯 sont extrêmement connues³. Cette dernière sera le support de mes comparaisons. L'histoire est essentiellement celle de deux hommes qui, s'étant liés d'une profonde amitié, doivent un jour se séparer. L'un des deux meurt, et apparaît en rêve à l'autre pour le lui faire

¹ Cf. note 2 p. 69.

² L'amitié est ici à entendre au sens strict : elle exclut les relations amoureuses. Si l'on devait prendre en compte les histoires d'adieu en rêve de la personne aimée, la liste serait significativement plus longue.

³ Voir sur le sujet l'ouvrage collectif édité par Martin Huang (HUANG (2007).) L'article de Kimberly Besio a précisément pour cas d'étude l'histoire de l'amitié entre Fan Juqing et Zhang Yuanbo.

savoir. Dans des versions ultérieures à celle d'origine, les deux amis ont promis de se retrouver à une date précise, et l'invité, se rendant compte au dernier moment qu'il a oublié le rendez-vous, préfère se trancher la gorge afin que son *hun* se déplace rapidement et honore les retrouvailles. Chaque version textuelle présente des variantes, allant jusqu'à l'inversion des rôles entre personnages.

Je présenterai ici l'histoire telle qu'elle apparaît dans le *Houhan shu* 後漢書, *Histoire des Han postérieurs* et dans le *Soushen ji*, sa version théâtrale dans le *zaju*¹ de Gong Tianting 宮天挺 [1260 ? - 1330 ?] *Sisheng jiao Fan Zhang jishu zaju* 死生交范張雞黍雜劇, *Zaju du millet au poulet de l'amitié à la vie à la mort de Fan et Zhang*², sa réécriture dans le *Qingpingshan tang huaben* 清平山堂話本, *Contes de la salle du mont Pur et Calme* édité par Hong Pian 洪楩 [dates inconnues ; docteur en 1475] et celle très proche de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646] dans le *Yushi mingyan* 喻世明言, *Paroles lumineuses pour appeler le monde*. Enfin, je comparerai également à ces réécritures des récits appartenant à mon corpus qui s'en inspirent : *Mengzhong lianju* 夢中聯句, « Un rêve de vers alternés » (ZBY 17:15) et le rêve de Grande Sœur Feng voyant Qin Keqing venir lui faire ses adieux (HLM 13).

L'histoire de Fan Juqing et Zhang Yuanbo apparaît dans le *Soushen ji*, et se trouve reprise à quelques caractères et phrases près dans le *Houhan shu* 後漢書, *Le Livre des Han postérieurs*³ compilé par Fan Ye 范曄 [398-445]. Le récit onirique en lui-même est strictement identique.

式忽夢見元伯玄冕垂纓屣履而呼曰：“巨卿，吾以某日死，當以爾時葬，永歸黃泉。子未我忘，豈能相及？”式恍然覺寤，悲歎泣下[。。。]

Shi rêva soudain qu'il voyait Yuanbo, portant une coiffe de cérémonie noire à ruban tombant et traînant des pieds, qui lui déclarait : « Juqing, je suis décédé tel jour et serai enterré à telle date ; je m'en retournerai à jamais aux sources jaunes⁴. Avant que vous ne m'oubliez, est-il possible que nous puissions nous voir ? » Shi se réveilla hagard, soupira de tristesse et laissa couler ses larmes [...]⁵

J'observe dans cette version de l'histoire, qui dans l'état actuel des connaissances est la plus ancienne, un aspect très elliptique de la narration. Seul le mort, qui apparaît en rêve à son ami, prend la parole, afin de l'informer de son décès. Il n'est pas laissé au rêveur l'occasion de répondre ; dans le cadre onirique, il reçoit cette information de manière passive. Aussi, dès que le mort a émis son

¹ Cf. note 1 p. 22.

² D'après Kimberly Besio, ce *zaju* aurait connu sa première publication vers 1350 (BESIO (2007), p. 113.)

³ FAN & LI (1965), p. 2677.

⁴ *huangquan* 黃泉 : Les sources jaunes désignent le séjour souterrain des morts. Le terme apparaît tout d'abord dans le *Chunqiu Zuozhuan* 春秋左傳, *Printemps et Automnes dans le commentaire de Sieur Zuo* (v^e siècle avant J.-C.), dans le *Mengzi* 孟子 (III^e siècle avant J.-C.) et dans d'autres textes antérieurs à ou de la période des Han (-206 à 220). Si certaines sources font référence aux *huangquan* comme s'il s'agissait d'un lieu véritable désignant des sources souterraines et sans qu'il soit explicité que ce lieu soit celui des morts, d'autres textes, tels le *Houhan shu*, y font clairement référence comme le lieu du séjour des défunts. Cf. GUO (2011), p. 109-110 [notes].

⁵ GAN & HU et DING, *op. cit.*, p. 76.

souhait de revoir son ami, ce dernier se réveille hagard (*huangran* 恍然 peut également porter le sens de « désespéré ») et se met à pleurer. Il n'y a donc pas d'élément narratif dans le rêve qui ajoute un sursaut final avant le réveil ; l'annonce de la mort tient à elle seule de pointe narrative dans le récit onirique.

Malgré un écart de neuf siècles, le *zaju* de Gong Tianting, *Sisheng jiao Fan Zhang jishu zaju* est à ma connaissance¹ la réécriture qui suit chronologiquement la version originale de l'histoire. Le genre théâtral donne lieu à une narration au rythme plus lent, qui donne le temps à chaque scène d'être « figée » par des morceaux chantés. De plus, le théâtre enrichit la représentation artistique d'une sémiologie que la littérature ne possède pas : celle du geste. Or, ce moment qui précède le réveil que j'étudie présentement est, dans cette version théâtrale, particulièrement frappant de par le geste accompagnant la parole qui met fin au songe.

(張元伯云)

哥哥放手，你是生魂。我是鬼魂。您兄弟死了也。

(正末哭科，唱)

誰想你今番今番命絕。想着俺同堂學業，同舍攻書，指望和你同朝帝闕，同建功名。你如今四旬不到，一事無成拋離老母，割捨妻男，怎下的撇了您歹哥哥死去也。這回相見，今番永別。

(做哭科，云)

兄弟，我和你幾時再得相見也啊。

(唱)

[烏夜啼]

咱兩個再相逢似水底撈明月。把嚙這弟兄情一筆勾絕。

(張元伯云)

您兄弟臨亡時，曾有遺言，囑付老母。多停我幾日，等哥哥來主喪下葬。哥哥若不到時，我靈車不動，不入墳塚。不期老母選後五日出殯，家中老母年高，妻孥子幼無處所托。則望哥哥照顧老母和那妻子。便是俺朋友的情分。

(正末唱)

把平生心叮嚀說，你可便不必喋喋，少住些些。

(張元伯推末科，云)

哥哥，休推睡裡夢裡。

(下)

(正末唱)

元來是破莊周一枕夢蝴蝶。

(云)

呀，元來是一夢。

Zhang Yuanbo :

Grand frère, lâchez prise. Vous avez l'âme d'un vivant, j'ai celle d'un fantôme. Votre frère cadet est déjà mort !

¹ Kimberley Besio concentre ses recherches autour des versions théâtrales de l'histoire, des Yuan aux Qing. Elle mentionne les versions d'origine dans le *Soushen ji* et le *Houhan shu*, mais aucune autre qui daterait d'une période comprise entre le IV^e siècle et le XII^e siècle.

Rôle masculin principal fait le geste de pleurer ; chante :

Qui aurait crû que cette fois-ci, cette fois-ci votre vie s'arrêterait ? Je pense à nous, qui étudions dans la même salle, qui étudions les livres dans le même cabinet. J'espérais avec vous passer les portes du palais impérial pour une audience, avec vous nous forger un nom de mérite et de gloire. A ce jour vous n'aviez pas quarante ans, et sans avoir encore réussi en rien, voilà que vous abandonnez votre vieille mère, que vous délaïssez les rapports entre les sexes¹. Comment par la suite avez-vous pu mourir en abandonnant indignement votre grand frère ? Cette fois-ci, où nous nous voyons, c'est un adieu éternel.

Il fait le geste de pleurer et dit :

Ah, jeune frère, quand nous sera-t-il donné de nous revoir ?

Il chante :

[Le corbeau sanglote de nuit]

Que nous nous revoyions serait comme attraper dans l'eau la lune brillante. L'attachement de ces deux frères jurés que nous sommes a été rayé d'un trait de pinceau.

Zhang Yuanbo :

Au moment d'accueillir la mort, votre frère cadet a laissé des dernières recommandations. Il a exhorté sa vieille mère à bien différer de quelques jours les affaires le concernant, et à attendre que son frère aîné vienne pour présider aux funérailles. Si mon grand frère ne s'y rend pas à ce moment-là, mon char funèbre ne bougera pas et ne pénétrera pas dans le tertre. Mais voici que, contre toute attente, ma mère a prévu, d'ici cinq jours, de me faire conduire à ma sépulture. Dans ma famille, ma vieille mère est d'un âge avancé, mon épouse est mignonnette et mon fils fort jeune. Ils n'ont nulle assistance vers laquelle se tourner. J'espère que mon frère aîné veillera sur ma vieille mère et sur cette femme et ce fils. Ce serait au nom de l'amitié qui nous a réunis.

Rôle masculin principal chante :

Par tout ce que vous avez sur le cœur, donnez-moi vos instructions. Vous n'aurez pas besoin de les répéter. Mais demeurez donc encore un peu.

Zhang Yuanbo pousse le rôle masculin principal et dit :

Grand frère, arrêtez de dormir, et laissez là ce rêve !

Il descend de scène.

Rôle masculin principal chante :

En vérité mon frère rompait là ce rêve où, la tête sur l'oreiller, on était tel Zhuang Zhou se croyant papillon².

Il dit :

Yaa ! C'était en fait un rêve !³

¹ En d'autres termes, il abandonne son épouse.

² Zhuang Zhou 莊周 est une autre appellation de Zhuangzi. Sur le rêve du papillon, cf. p. 100.

³ GONG & ZANG (1918), p. 22.

Alors que Fan Juqing apprend en rêve de la bouche de son ami que ce dernier est mort, il chante par deux fois sa douleur, et reçoit les dernières instructions de Zhang Yuanbo. Tout en acquiesçant à ces dernières, il lui demande de rester encore quelque peu auprès de lui. Pour réponse, Zhang le pousse (*tui* 推) en lui enjoignant de cesser de dormir. Ce sont ce geste et cette parole qui provoquent le réveil. Il est premièrement tout à fait intéressant de constater la confusion des cadres de référence et onirique dans cet ordre donné : alors que la scène se situe dans le cadre onirique du fait de la présence du mort qui apparaît en rêve, l'injonction donnée à son ami de cesser de rêver réinstaure le cadre de référence (celui de la veille). Cette quasi superposition de la veille et du rêve crée une impression étrange qui ne fait qu'accentuer la surprise du rêveur à son réveil : ce dernier ne savait pas qu'il s'agissait d'un rêve. L'intrusion du cadre de référence dans cette ultime phrase appartenant au rêve constitue ainsi un dernier sursaut original dans la narration du rêve. Par ailleurs, le geste (*ke* 科, le geste spécifique au théâtre des Yuan) de pousser le rêveur appartient donc, comme je l'ai dit plus haut, à la sémiologie du théâtre : il est indiqué dans ce que l'Occident a nommé « didascalie ». Il n'est pas certain que cette indication ait figuré dans les toutes premières versions de ce *zaju* : seules les parties chantées étant manuscrites et les parties dialoguées étant improvisées par les comédiens¹, il est possible que cette « didascalie » ait été ajoutée uniquement dans les versions éditées et imprimées sous les Ming. Mais si le *zaju* a été, comme l'indique Kimberley Besio, imprimé vers 1350², on peut légitimement espérer qu'elle reflète le jeu que les comédiens avaient adopté dans une ou plusieurs représentations sous les Yuan. Ainsi ce geste de pousser le rêveur avant son réveil serait, au XIV^e siècle et peut-être avant, une représentation existante de la fin d'un rêve. Il confère à la fin du songe une dynamique que seule une représentation visuelle pouvait créer. Mais la littérature d'imagination semble s'être assez rapidement emparée de ce motif (à moins qu'elle n'en soit à l'origine, mais le théâtre semble *a priori* plus à même d'avoir créé ce motif si visuel) : dans le *Shuihu zhuan* 水滸傳, *Récit du bord de l'eau* attribué à Shi Nai'an 施耐庵 [1296 ?-1372 ?], il apparaît à la fin du rêve de Song Jiang 宋江 au chapitre 42. Dans ce rêve, Song Jiang rencontre pour la première fois la Jiutian xuannü 九天玄女, Fille Mystérieuse des neuf cieux, divinité qui lui révèle le sens de sa destinée et lui remet des documents qui l'aideront dans son entreprise³. A l'issue de cette rencontre, Song Jiang est raccompagné par les deux petites soubrettes habillées de bleu⁴ (*xiao qingyi* 小青衣) qui l'ont amené devant la déesse.

¹ IDEMA (2005), p. 325-326.

² Cf. note 2 p. 153.

³ Pour une étude détaillée de ce rêve et des autres rêves du *Shuihu zhuan*, cf. WU, *op. cit.*, p. 45-67.

⁴ Comme l'indique Jacques Dars (SHI & JIN & DARS, *op. cit.*, vol. 2, p. 867 [notes]), il s'agit d'un choix de traduction, le caractère *qing* 青 pouvant tout aussi bien désigner le noir et le vert, ainsi qu'il toutes les nuances entre ces trois couleurs.

[。 。 。] 出得欂星門，送至石橋邊。青衣道：“恰才星主受驚，不是娘娘護祐，已被擒拿。天明時，自然脫離了此難。星主看石橋下水裡二龍相戲。”宋江凭欄看時，果見二龍戲水。二青衣望下一推，宋江大叫一聲，卻撞在神廚內。覺來乃是南柯一夢。

[...] Ils sortirent et arrivèrent au grand portique d'entrée, et elles l'accompagnèrent jusqu'au pont de pierre. Les petites habillées de bleu déclarèrent : « Vous avez été surpris, à l'instant, Maître des Astres [Song Jiang] : si la Déesse ne vous avait pas sauvé, vous auriez déjà été arrêté. Demain, vous vous tirerez naturellement de ces difficultés. Que le Maître des Astres regarde les deux dragons qui jouent ensemble sous le pont de pierre. » Comme Song Jiang s'appuyait à la rambarde pour regarder, il vit en effet deux dragons jouant dans l'eau. Les deux petites habillées de bleu le poussèrent vers le bas. Song Jiang poussa un grand cri, mais se cogna à l'intérieur de l'armoire placée sous la niche de la divinité. Il s'était réveillé : c'était un rêve tel que celui de Rameau Sud^{1,2}

Cette poussée dans le vide provoque dans le rêve un sursaut final d'autant plus surprenant que les deux petites soubrettes sont représentées comme des personnages bienveillants, malgré leur aspect énigmatique (lorsque Song Jiang les rencontre, un jeu d'apparence s'établit quant à leur double nature de statues d'argile et de fillettes). Par ailleurs, il ne s'agit pas là de simplement pousser de la main le rêveur, comme c'était le cas dans le *zaju*, mais de précipiter sa chute d'un pont. Si, contrairement au théâtre, la littérature ne peut réellement « montrer » cette scène, elle permet cependant d'en exacerber l'ampleur : il aurait été difficile, dans une représentation scénique, de faire tomber le comédien de plusieurs mètres, mais la littérature peut se permettre d'être spectaculaire. L'envergure de cette chute contraste d'autant plus avec le réveil de Song Jiang qui se trouve dans un endroit exigu, ce contraste accentuant la surprise du réveil à l'issue d'un rêve dont le lecteur ne savait pas que c'en était un.

Une anecdote des œuvres de mon corpus semble avoir hérité de ce motif du rêveur poussé avant d'être réveillé : dans *Mengzhongshi zhi ling yiban* 夢中事只靈一半, « Le rêve ne se réalise qu'à moitié » (ZBY 23:53), un bachelier (*zhusheng* 諸生³) se retrouve en rêve dans le monde des morts (*difu* 地府, « la préfecture souterraine ») où il rencontre feu son oncle. Il demande à ce dernier de lui dévoiler la carrière qui l'attend, mais apprend qu'il restera à jamais simple bachelier. Il supplie son oncle d'y changer quelque chose. Celui-ci est fort réticent, et consent finalement à contrecœur à échanger la carrière de son neveu avec celle d'un autre. Il lui prodigue des conseils qui lui permettront de réussir aux examens des degrés supérieurs, « puis le pouss[e] de la main ; [le bachelier] tombe à la renverse et se réveill[e] (*yin yishou tui zhi, yi die er wu* 因以手推之，一跌而寤)⁴ ». Le moment

¹ Référence au rêve illusoire du *chuanqi* des Tang *Nanke taishou zhuan* 南柯太守傳, « Histoire du préfet de Rameau-Sud » de Li Gongzuo 李公佐 [770 ?-848 ?]. Je reviendrai amplement sur ce fameux récit dans la sous-partie concernant les rêves dont on perçoit la nature seulement après le réveil.

² SHI & LI et ZHANG (1994), p. 720.

³ Le terme de *zhusheng* 諸生 a désigné dans l'histoire chinoise tous les étudiants de façon généralisée (quel que soit leur rang) mais désigne plus spécifiquement sous les Ming et les Qing les *shengyuan* 生員, « bacheliers » ayant été reçus au concours de la préfecture (HUCKER, *op. cit.*, 1419.)

⁴ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 324.

de tension précédant le réveil dans cette anecdote rejoint donc nos considérations précédentes sur le motif de la chute.

Reprenons les comparaisons des diverses versions de l'histoire de Fan Juqing et Zhang Yuanbo : dans le *Qingpingshan tang huaben*, édité par Hong Pian, ce n'est pas en rêve que Zhang rend visite à Fan (les rôles sont inversés par rapport au récit du *Soushen ji* et du *zaju*) : aucun marqueur lexical n'indique une quelconque entrée ou sortie onirique. Zhang est cependant un spectre dont l'arrivée, en pleine nuit et alors que le banquet a été dressé pour sa venue, est parée d'une atmosphère quelque peu mystérieuse et pourrait tout à fait correspondre au début non annoncé d'un rêve¹ :

劬倚門如醉如癡，風吹草木之聲，莫是范來，皆自驚訝。看見銀河耿耿，玉宇澄澄，漸至三更時分，月光都沒了，隱隱見黑影中一人隨風而至。劬視之，乃巨卿也 [。 。 。]

Shao s'appuyait contre la porte, comme ivre ou stupide ; on entendit le bruit du vent qui soufflait dans l'herbe, mais ce n'était pas Fan qui venait, et tous s'en étonnaient. On voyait la Voie Lactée qui scintillait, le ciel était limpide, et l'on arriva peu à peu à la troisième veille² ; la lune avait disparu, et l'on vit dans l'obscurité une ombre noire dans laquelle un homme arrivait au gré du vent. Shao le vit ; c'était Juqing [...]³

L'aspect contemplatif de la scène d'attente (le vent qui souffle, le ciel dégagé et le temps qui passe) puis le thème de l'obscurité (la lune qui disparaît, l'ombre) confèrent un aspect quelque peu théâtral, du moins très visuel au récit, et fait entrer la narration dans un moment singulier qui, s'il n'appartient pas à l'onirisme, adopte des codes semblables, notamment dans son instant final :

張乃趨步逐之，不覺忽踏了蒼苔，擱於地，陰風拂面，不知巨卿所在，如夢如醉，哭聲驚動母親并弟。

Zhang pressa le pas pour le suivre, mais sans y prendre garde il foula soudain la mousse verte et se renversa tout entier par terre. Le vent froid lui frôla doucement le visage, et il ne sut plus où se trouvait Juqing ; c'était comme dans un rêve ou une ivresse. Le bruit de ses pleurs alarma sa mère et son frère cadet.⁴

Comme à la fin d'un rêve, le personnage qui rencontre le mort trébuche et tombe. Dans le même temps, le fantôme a disparu, comme après un réveil. On retrouve là le motif de la chute précédant le moment de prise de conscience. Le vent est à nouveau mentionné, comme au début de la scène, et marque ainsi un retour, comme dans le cas d'un rêve, vers le cadre de référence. Il ne s'agit pas d'un songe, mais la narration mentionne la proximité avec l'onirisme : « c'était comme dans un rêve ou une ivresse » (*rumeng ruzui* 如夢如醉).

¹ Robert E. Hegel rapproche également cette rencontre du fantôme de Fan Juqing avec Zhang Yuanbo d'une scène onirique (BROWN, *op. cit.*, p. 4.)

² Entre vingt-trois heures et une heure du matin.

³ HONG & SHI (1990), p. 318.

⁴ *Id.*, p. 320.

Il est intéressant de comparer cette version du *Qingpingshan tang huaben* avec sa réécriture par Feng Menglong. Dans le récit « Fan Juqing jishu sisheng jiao » 范巨卿雞黍死生交, « Le Millet au poulet et l'amitié à la vie à la mort de Fan Juqing » de son recueil de contes, Feng Menglong reprend à peu de choses près la version de Hong Pian, mais, à son habitude, ajoute un poème (un *qiyan jueju* 七言絕句 : quatre vers de sept caractères chacun) :

不知巨卿所在。有詩為證：

風吹落月夜三更，千里幽魂敘舊盟。
只恨世人多負約，故將一死見平生。

如夢如醉，放聲大哭。那哭聲，驚動母親并弟 [。 。 。]

Il ne sut plus où se trouvait Juqing. Un poème en témoigne :

*Le vent soufflait et la lune était basse en cette troisième veille,
L'âme ténébreuse par dix mille li honora l'ancien serment.
Il est bien regrettable que les mortels souvent trahissent leur engagement,
Mais il échangea contre la mort sa vie d'antan.*

Comme dans un rêve ou une ivresse, il éclata en pleurs. Le bruit de ces derniers alarma sa mère et son frère cadet [...] ¹

Cet ajout d'un poème est propre à Feng Menglong, qui insère fréquemment des vers dans ses réécritures d'histoires déjà existantes. Ce petit morceau versifié a pour effet, dans le cas présent, d'ajouter à la scène un effet dramatique, une tension que met en valeur la suspension temporelle qu'implique le poème. Placé juste après la chute de Zhang Yuanbo et avant qu'il n'éclate en pleurs, le poème assure un rôle transitoire entre la scène semblable à un rêve et la prise de conscience semblable au réveil.

Il est intéressant de noter par ailleurs que la version de Hong Pian a été reprise par le Japonais Ueda Akinari 上田秋成 [1734-1809] dans son *Ugetsu Monogatari* 雨月物語, *Contes de pluie et de lune*. En effet, le second récit, « Le Rendez-vous aux chrysanthèmes » (« Kikka no chigiri 菊花の約 ») est une reprise, par traduction littérale pour certains passages, du récit du *Qingpingshan tang huaben*, à ceci près que le cadre spatio-temporel est transposé dans le Japon d'Edo. L'histoire est profondément changée par endroits : dans cette version d'Ueda Akinari, ce n'est pas par négligence que Akana Sōemon (Fan Juqing dans la version de Hong Pian) ne peut se rendre au rendez-vous, mais parce qu'il est retenu prisonnier, sur ordres du seigneur rival du sien, par son propre cousin. Sans recours, il se suicide plutôt que de manquer le rendez-vous, car « l'homme ne peut parcourir mille *li*, mais l'âme peut les parcourir en un jour (*ren buneng xing qianli, hun neng ri xing qianli* 人不能行

¹ FENG & CHEN (2013), p. 185.

千里，魂能日行千里)» – phrase de la version chinoise qui est reprise en japonais. Autre dissemblance de taille entre les deux versions, découlant de la différence mentionnée ci-dessus : au lieu du suicide final de Zhang Yuanbo (Hasebe Samon dans la version japonaise), le récit voit la vengeance opérée par ce dernier sur le cousin qui retenait prisonnier Akana Sōemon. En sus du thème de l'amitié fraternelle par-delà la mort qui jalonnait le modèle chinois, l'histoire d'Ueda Akinari est donc nettement empreinte de la thématique de l'honneur et de la justice, absente dans les versions chinoises.

On peut également mentionner certains passages ajoutés, inexistant dans la version chinoise, que les critiques ont identifiés comme preuves de l'originalité d'Ueda Akinari. Noriko Reider a par exemple remarqué que lorsque l'hôte attend son invité, l'auteur japonais insère un passage dans lequel le regard se porte vers l'extérieur de la maison, et offre une description des passants qui échangent des propos ordinaires ; la scène constitue dans la diégèse un temps de détente avant le moment culminant qu'est la rencontre avec le fantôme¹. Dans la version chinoise, en revanche, la tension se veut donc grandissante et non semblable à un calme avant la tempête : la focalisation reste centrée sur le personnage de l'hôte qui ne cesse de faire des allers et retours vers l'entrée de la maison, et d'échanger avec sa mère sur la fidélité de son ami. L'attention est donc fixée sur la subjectivité de Zhang Yuanbo, exprimée par son attente impatiente et la confiance qu'il ne cesse de dire avoir en Fan Juqing.

En dépit de ces quelques contrastes, le texte japonais présente des phrases entières identiques à la version de *Qingpingshan tang huaben*. Dans ce travail de comparaison, je suis malheureusement limitée par mon ignorance de la langue japonaise, mais la traduction de l'*Ugetsu monogatari* par René Sieffert peut nous laisser deviner le degré de similitude entre les versions chinoise et japonaise. Pour reprendre la description de l'attente avant la venue de l'invité, la traduction de Sieffert nous indique la phrase : « Ce jour-là, le ciel était serein, sur mille lieues il n'y avait pas le moindre amas de nuages [...] »², ce qui semble correspondre parfaitement au texte chinois (*shiri tianqing rilang, wanli wuyun* 是日天晴日朗，萬里無雲)³. Tel n'est qu'un exemple parmi d'autres ; le tout début du récit est également une reprise de l'incipit du conte chinois, traduit en japonais. Pour le comparatiste ignorant du japonais, on peut pour le reste s'en tenir à l'apparition dans le texte d'Ueda Akinari des motifs initialement présents chez Hong Pian. Dans les passages qui encadrent l'apparition fantomatique, que j'ai relevés ci-dessus pour la version chinoise, on peut notamment remarquer les mentions de la Voie lactée, de l'ombre noire dans laquelle apparaît le fantôme, de la chute de l'hôte lorsqu'il tente de retenir l'apparition...

¹ REIDER (2002), p. 91.

² UEDA & SIEFFERT (1956), p. 46.

³ HONG & SHI, *op. cit.*, p. 318.

Il y aurait en somme un travail prometteur de comparaison linguale à effectuer entre ces deux textes, qui révélerait d'intéressantes différences sur l'expression de l'individualité, mais je dois malgré moi laisser cette tâche à quelqu'un qui connaisse tant la langue chinoise des *huaben* que le japonais d'Edo.

Parmi les anecdotes de mon corpus, certaines sont inspirées de l'histoire de Fan Juqing et Zhang Yuanbo, sans nécessairement en être des réécritures explicites. C'est qu'aux XVIII^e et XVIII^e siècles, l'histoire de l'adieu de l'ami en rêve est devenue un motif littéraire classique, ce qui permet aux auteurs de réécrire cette histoire en changeant les personnages et les circonstances. C'est ce que fait Pu Songling dans *Mengbie* 夢別, « L'Adieu en rêve » (Lz 116), en faisant clairement référence à l'histoire d'origine :

一夜，夢公至其家，黯然而語。問：“何來？”曰：“僕將長往，故與君別耳。”問：“何之？”曰：“遠矣。”遂出。送至谷中，見石壁有裂罅，便拱手作別，以背向罅，逡巡倒行而入，呼之不應，因而驚寤。

Une nuit, il [Li Wangchun 李王春] rêva de [Yutian] qui venait chez lui et lui parlait d'un air abattu. Il lui demanda : « Pourquoi êtes-vous venu ? » Yutian répondit : « Votre humble serviteur s'apprête à entreprendre un long voyage, c'est pourquoi je suis venu vous faire mes adieux. » Li lui demanda : « Où allez-vous ? » Yutian dit : « Loin. » Puis il sortit. Li le raccompagna jusqu'à une caverne, et vit qu'il y avait une fente dans la paroi rocheuse. Yutian lui disait au revoir en saluant des deux mains, le dos tourné vers la faille dans laquelle il entra, marchant à reculons, en hésitant. Li l'appela mais ne reçut pas de réponse. Puis il se réveilla en sursaut.¹

Pour ce qui est du moment ultime du rêve, celui précédant le réveil, il faut reconnaître son côté énigmatique. Je n'ai pas connaissance de ce motif de l'entrée dans la faille d'une cavité rocheuse dans une autre histoire d'adieu en rêve. Yutian y entre à reculons, ce qui suppose tant son regret de se séparer de son ami que son appréhension de la mort. Dans plusieurs récits du *Liaozhai*, la grotte est le lieu intermédiaire entre notre monde et celui des morts². L'entrée dans cette paroi peut donc

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 405.

² Dans le récit *Longfei xiangong* 龍飛相公, « Le Seigneur Dragon Volant » (Lz 406), par exemple, un homme précipité dans un puits à sec par son rival découvre fortuitement l'entrée d'une mine. Il rencontre dans les corridors souterrains les âmes en peine (*yuangui* 冤鬼) des ouvriers qui furent jadis noyés dans la mine : c'est que les grottes abritaient initialement des tombes, et le Seigneur Longfei 龍飛, secrétaire du *chenghuang* des lieux, décida de provoquer l'inondation pour rétablir la tranquillité des lieux. Le visiteur rencontre le Seigneur Longfei, et apprend qu'il s'agit d'un de ses ancêtres. Il passe un certain temps dans ce monde souterrain, puis, son aïeul déclarant que la rétribution de ses péchés arrive à son terme (*niebao yiman* 孽報已滿), il le renvoie chez les vivants, avec pour mission de récupérer tous les ossements gisant dans les eaux souterraines, afin de leur assurer une meilleure sépulture.

Un autre récit du *Liaozhai zhiyi* joue avec originalité du motif de la grotte : dans *Chaya shandong* 查牙山洞, « La Grotte du mont Chaya » (Lz 377), un jeune homme téméraire entre dans une cavité étroite située au fond d'une grotte de montagne, et débouche sur une caverne obscure. A la lumière de sa torche, l'homme découvre de mystérieux vestiges : un cadavre de femme, des coupes, une statue représentant un gardien monstrueux... Bien qu'aucun événement surnaturel ne semble advenir, le personnage est peu à peu pris de terreur, et finit par s'enfuir lorsque sa torche s'éteint soudainement. L'intérêt du récit réside ainsi non pas tant dans la description de phénomènes surnaturels que dans celle d'une atmosphère mortifère et terrifiante.

symboliser l'arrivée de Yutian dans l'autre monde. Dans le conte, le mort ne déclare pas explicitement qu'il a trépassé, et use plutôt de la métaphore du voyage. Son ami, comprend tout à fait la métaphore, puisqu'à son réveil, il déclare à son père que Yutian est mort, et se rend chez ce dernier en habits de deuil sans prendre la précaution de vérifier si l'information est exacte. Rania Huntington a remarqué que les rêves dans lesquels apparaissent un mort adviennent à des moments précis selon leur contenu¹ ; les rêves comme celui-ci, qui consistent en un adieu d'une personne décédée, adviennent peu avant ou peu après le trépas du personnage concerné. En effet, les bannières de deuil chez Yutian sont déjà hissées. Pu Songling conclut son récit en faisant référence à l'histoire d'amitié entre Fan Juqing et Zhang Yuanbo :

嗚呼！古人於友，其死生相信如此；喪輿待巨卿而行，豈妄哉！

Hélas ! En matière d'amitié, c'est ainsi que les hommes d'autrefois se faisaient confiance dans la vie et dans la mort ; que le char funèbre ait attendu Juqing avant d'avancer n'a rien d'insensé !²

Pu Songling évoque le passage pénultième de l'histoire où le cercueil de Zhang Yuanbo reste immobile malgré tous les efforts déployés pour le bouger. Le cortège funèbre reste sur place durant longtemps, le temps que Fan Juqing parcourt le chemin pour se rendre au lieu des funérailles. Lorsqu'il arrive, le cercueil « consent » enfin à avancer³. Ainsi Pu Songling intègre-t-il dans son recueil d'histoires étranges une réécriture de l'histoire de l'adieu en rêve de Fan Juqing et Zhang Yuanbo, mais en modifiant les personnages⁴ et le contenu du rêve : l'annonce de la mort n'est plus explicite mais annoncée sous forme de métaphore, et le motif de la grotte vient s'ajouter.

Le *Zibuyu* présente également une anecdote dont le thème est l'adieu de l'ami en rêve : dans *Mengzhong lianju* 夢中聯句, « Un rêve de vers alternés » (ZBY 17:15), un dénommé Cao emprunte à la bibliothèque *Les Œuvres du Mont des Poivriers*⁵. La nuit tombée, il le lit, et s'allonge de fatigue.

¹ « Ces différents messages [oniriques] interviennent chacun en un temps bien précis : rêver qu'on est invité à rejoindre le royaume des morts par un parent qui vous y a précédé arrive peu de temps avant son propre trépas ; un rêve d'adieu interviendra juste avant ou peu après la mort de celui qui la subit. Les rêves transmettant des informations sur le devenir de défunt auront lieu rapidement après le décès. Les rêves transmettant une requête formulée par le défunt auront lieu habituellement pendant le laps de temps consacré aux rites mortuaires et aux funérailles, ou plus tard si jamais le processus a été retardé. Les rêves donnant des injonctions aux vivants ou les priant de répondre à une demande du mort peuvent intervenir longtemps après la mort du défunt, mais en général à un moment important de la vie de celui qui les reçoit. » (HUNTINGTON & DURAND-DASTÈS (2017), p. 176.)

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 405.

³ Dans l'histoire, il apparaît si important que Fan Juqing soit présent aux funérailles de Zhang Yuanbo que Gong Tianting, dans son *zaju*, par deux fois fait déclarer par Zhang Yuanbo avant sa mort « si mon frère aîné ne vient pas, n'espérez pas que mon char funèbre avance (*ruo gege bu dao, xiu xiang wo lingche dong* 若哥哥不到，休想我靈車動) » (GONG & ZANG, *op. cit.*, p. 20.)

⁴ Il s'agit de personnes ayant réellement existé : Li Xian 李憲 (licencié en 1636 et docteur en 1646 ; magistrat (*zhixian* 知縣) de la sous-préfecture de Xiaofeng 孝豐) et le grand-oncle de Pu Songling, Shengwen 生汶 (licencié en 1585 et docteur en 1592).

⁵ Il s'agit probablement des œuvres de Yang Jisheng 楊繼盛 (1516-1555), dont le nom public (*zi* 字) était Jiaoshan 椒山, « Mont des Poivriers ».

On frappe alors à sa porte : c'est son ami Chi Youshan qui vient lui rendre visite. Ensemble, ils composent de façon alternée des vers qui se répondent et qui comportent nombre d'images néfastes. Chi Youshan se retire.

學士歸語其妻，妻不答；轉呼僕，僕亦不應。復坐北窗，取“椒山集”掀數頁，回顧己身，臥竹床上，大驚，始知夢也。驚醒，起視“椒山集”，宛然掀數頁，而次日友山訃至。

Le lettré rentra pour raconter cela à son épouse, mais celle-ci ne répondit pas. Il se tourna alors vers son valet qu'il appela, mais ce dernier ne réagit pas non plus. Il retourna s'asseoir à la fenêtre qui donnait au nord, prit *Les Œuvres du Mont des Poiriers* pour en feuilleter quelques pages. Il se retourna sur lui-même, il était étendu sur le lit de bambou. Il fut extrêmement surpris, et sut qu'il s'agissait d'un rêve. Il se réveilla en sursaut, se leva et vit *Les Œuvres du Mont des Poiriers* dont on aurait dit qu'on avait feuilleté quelques feuilles. Le lendemain, l'annonce du décès de Youshan lui parvint.¹

Cette version de l'adieu en rêve de Yuan Mei est particulièrement subtile : plutôt que de passer par un dialogue formel des personnages, l'annonce de la mort transparaît à travers un jeu poétique et la symbolique des images évoquées. Il n'est pas écrit que Cao ait compris de son rêve que Chi est mort ; aucune place n'est faite à l'intériorité du personnage rêvant, ce qui rend ce récit onirique assez impénétrable puisque le lecteur ne sait pas ce que Cao pense lui-même de son rêve. L'aspect mystérieux du rêve s'étoffe précisément dans le passage qui m'intéresse présentement : les instants qui précèdent tout juste le réveil. Alors que le visiteur est parti, Cao raconte la visite de son ami à son épouse, qui ne répond pas. Son valet non plus ne réagit pas. De cette absence de parole et de réaction se dégage une atmosphère étrange parce qu'anormalement silencieuse. Celle-ci, qui suit déjà les images poétiques inquiétantes, accroît la tension présente dans le rêve. Cao s'assoit ensuite à la fenêtre pour feuilleter l'ouvrage qu'il lisait avant l'arrivée de Chi, puis soudain se retourne et, dans le même ensemble syntagmatique, est étendu sur son lit. Cette ubiquité est extrêmement rare dans les récits oniriques de fiction chinois : habituellement, si le rêveur se promène en rêve et que son corps reste sur sa couche, ce n'est pas le rêveur lui-même qui se voit en train de dormir (il se trouve généralement ailleurs), mais un autre personnage. Le changement de point de vue met donc une barrière à une impression trop vertigineuse d'ubiquité. Le texte chinois n'indique pas si après s'être retourné Cao se voit sur son lit ou s'il est sur son lit. Quoi qu'il en soit, il comprend alors qu'il est en train de rêver (*shi zhi qi meng ye* 始知夢也), et ce avant de se réveiller en sursaut. Ce dernier instant avant le réveil est donc un moment de rêve lucide, cet état onirique que des savants français du XIXe siècle cherchaient à atteindre² et qui désigne un songe dans lequel le rêveur a conscience de rêver. Ainsi,

¹ YUAN & SHEN ET GAN, *op. cit.*, p. 222.

² Léon d'Hervey de Saint-Denis, en 1867, publia *Les Rêves et les moyens de les diriger*. Sinologue, professeur à l'École spéciale des langues orientales (actuel Institut national des langues et civilisations orientales) puis titulaire de la chaire des langues et littératures chinoises et tartares manchoues au Collège de France, ce passionné d'onirologie s'intéressait

dans cette écriture de l'histoire de l'adieu de l'ami en rêve, Yuan Mei clôt le songe par un motif littéraire très rare : il n'y a guère que dans le *chuanqi*¹ des Tang *Nanke taishou zhuan* qu'apparaît également le motif du rêveur qui voit face à lui son propre corps plongé dans la passivité du sommeil. Ce moment saisissant, monté en épingle par les attitudes étranges de l'épouse et du valet et couplé à la finesse de la transmission du message d'adieu par le biais de poèmes plein d'allusions mélancoliques, fait de cette réécriture d'un topos commun un morceau de littérature tout à fait original. Je remarque enfin que Yuan Mei, contrairement à Pu Songling, s'affranchit de la référence aux noms de Fan Juqing et Zhang Yuanbo. Le motif littéraire, l'adieu en rêve, est pourtant le même. Mais Yuan Mei est le premier des auteurs réécrivant l'histoire à ne pas rattacher son récit à une sorte d'autorité du motif littéraire que confèrerait la mention des noms des personnages de l'histoire d'origine. Comme nous le verrons ci-après, Cao Xueqin suit cette émancipation que Yuan Mei initie.

Pour clore ce travail de comparaisons entre diverses réécritures du dernier instant onirique dans les histoires d'adieu de l'ami en rêve, j'observerai ici la fin du rêve de Wang Xifeng qui, au chapitre 13 du *Honglou meng*, reçoit la visite ultime de sa parente et amie Qin Keqing. Wang Xifeng n'est pas consciente de son rêve au moment où celui-ci a lieu. Qin Keqing annonce qu'elle est venue rendre visite à sa tante avant de « s'en retourner », ce qui fait de ce rêve un récit appartenant tout à fait au genre de l'adieu en rêve de l'ami de même sexe que nous avons observé ci-dessus dans ses diverses réécritures :

我今日回去，你也不送我一程。因娘兒們素日相好，我捨不得孀孀，故來別你一別。

Je m'en retourne aujourd'hui, et vous ne m'accompagnez même pas sur un bout de chemin ! Comme nous nous entendons habituellement bien, je n'ai pas résisté, ma Tante, à venir vous dire au revoir.²

Le fait que les deux amis réunis par le rêve d'adieu soient des femmes est naturellement novateur, mais il a ceci de commun avec les autres récits que les deux personnages partagent une amitié dénuée d'attirance amoureuse. Comme dans l'histoire de Fan Juqing et Zhang Yuanbo, la morte exprime une dernière volonté. Mais celle-ci, contrairement à l'histoire d'origine, ne concerne pas des faits en lien avec sa propre personne et ses funérailles. Qin Keqing énonce plutôt un discours au ton très général, qui met en garde contre le malheur qui advient lorsque le bonheur est à son comble. Comme Wang

aux rêves de manière personnelle et ne publia son ouvrage que sur l'insistance de ses amis. Allant jusqu'à se faire réveiller la nuit par ses domestiques afin de pouvoir constater les rêves qu'il était éventuellement en train de faire, il menait ses expérimentations avec une observation rigoureuse. Il pensait qu'il n'était pas possible de dormir sans rêver. Son ouvrage proposait « prescriptions et recette » visant à se familiariser avec le rêve lucide, sans toutefois en délivrer des techniques doctrinaires (CHEYMOL, *op. cit.*, p. 308-309.)

¹ Cf. note 2 p. 18.

² CAO ET GAO, *op. cit.*, p. 193.

Xifeng s'inquiète, Qin Keqing se lance dans une longue tirade dans laquelle elle conseille à la famille Jia de mettre en place une source de revenus réguliers par l'installation de fermes et de métayers à côté des terres où se trouvent les tombeaux de leurs ancêtres. Le contenu du rêve d'adieu échappe donc au message habituel : l'annonce de la mort n'est pas explicite, comme c'était le cas chez Pu Songling. Comme dans l'anecdote du *Zibuyu*, les faits et paroles oniriques portent sur un autre sujet ; ce n'est pas ici la poésie, mais des considérations économiques qui visent à sauver la famille Jia de la faillite (un danger connu de tous, y compris de Leng Zixing 冷子興 qui est un personnage extérieur à la famille¹, mais un danger contre lequel personne n'agit). L'adieu en rêve n'est donc pas énoncé, mais masqué par un discours n'ayant pas de lien avec la mort. On peut ainsi constater que ce récit de rêve, bien qu'écrit en langue vernaculaire, révèle peu de choses quant au sujet : très peu de l'intériorité de la rêveuse nous est indiqué, et ce qui devait constituer le lieu où peut s'exprimer la morte devient finalement l'occasion de soulever un autre sujet. Ces éléments déguisent ainsi l'adieu. Qin Keqing annonce ensuite qu'un bonheur attend les Jia, mais refuse d'en dire plus lorsque Wang Xifeng l'interroge : « les affaires du Ciel ne peuvent être divulguées (*tianji buke xielou* 天機不可洩漏) ». La morte se positionne donc comme le messager divin des rêves anciens, détenteur d'une connaissance de l'autre monde qu'il choisit ou non de révéler au rêveur. Qin Keqing finit par demander de retenir deux vers qu'elle expose à Wang Xifeng, lesquels rappellent qu'après le bonheur, chacun doit trouver son chemin. Le rêve se termine ainsi :

鳳姐還欲問時，只聽二門上傳事雲板連叩四下，正是喪音，將鳳姐驚醒。人回：“東府蓉大奶奶沒了！”鳳姐嚇一身冷汗，出了一回神，只得忙穿衣往王夫人處來。

Alors que Grande Sœur Feng souhaitait encore l'interroger, elle entendit qu'on frappait quatre coups consécutifs sur la plaque en forme de nuage de la porte menant aux appartements intérieurs, qui servait à annoncer les événements : c'était le signal sonore d'un décès, qui réveilla en sursaut Grande Sœur Feng. Quelqu'un vint lui annoncer : « L'épouse de Jia Rong, de la résidence de l'est, n'est plus ! » Grande Sœur Feng fut effrayée au point d'en avoir le corps couvert de sueur froide, ses esprits la quittèrent un instant, puis elle enfila rapidement des vêtements pour se rendre chez la *furen* Wang.²

L'annonce du décès à Wang Xifeng n'a donc pas lieu dans le cadre onirique, comme on pourrait l'attendre d'un rêve d'adieu, mais dans la veille. Par ailleurs, ce n'est pas la morte qui fait connaître son trépas à Wang Xifeng, mais un tiers. Bien qu'elle soit celle de nos collections de réécritures qui

¹ Au chapitre 2 de l'œuvre, l'exposé que Leng Zixing fait de la famille Jia à Jia Yucun 賈雨村 sert d'introduction à une majeure partie des personnages principaux du *Honglou meng*. Ainsi ces derniers sont-ils présentés d'un point de vue extérieur à leur maisonnée, et même leurs problèmes financiers sont connus de Leng Zixing.

² CAO ET GAO, *op. cit.*, p. 194.

emploie le plus la langue vernaculaire¹, cette version du rêve d'adieu par Cao Xueqin se trouve ainsi pleine de parole décalée, reportée sur un autre sujet de discussion. On retrouve dans cette fin de rêve l'élément déjà évoqué du désir du rêveur de prendre la parole pour s'enquérir plus en avant de ce qui le préoccupe, désir suivant du réveil qui coupe la parole. Dans le songe, Qin Keqing ne déclare pas qu'elle est morte, alors que son apparition tendrait par convention à une déclaration telle, et Wang Xifeng ne peut l'interroger sur le monde invisible, ce dont peuvent habituellement bénéficier les rêveurs à qui il est donné de communiquer avec les morts. Malgré l'emploi de la langue vernaculaire, Cao Xueqin teinte sa réécriture d'un motif littéraire commun d'une subjectivité fuyante.



En me concentrant sur l'étude de ces moments spécifiques de la narration du rêve que sont d'une part l'endormissement et le début du songe, d'autre part cet instant onirique qui précède le réveil, j'ai pu observer le lexique habituel de la narration onirique, mais également comment celle-ci pouvait être étoffée. Dans leur expression la plus simple, début et fin du rêve sont annoncés par des verbes qui sont souvent les mêmes. Mais ces verbes peuvent être enrichis de compléments circonstanciels et d'adverbes, dont les relevés m'ont indiqué lesquels étaient les plus courants. Par ailleurs, l'étude spécifique de la fin de la narration onirique a révélé certains motifs littéraires usuels. Ces motifs sont repris d'un auteur à l'autre, et parfois déclinés en versions plus originales. Par ailleurs, l'emploi de la langue, classique, vernaculaire ou mixte, accompagne l'enrichissement de la narration, bien qu'elle ne définisse pas catégoriquement, comme j'ai commencé à le voir, le dévoilement subjectif.

Si les fins de rêves sont enrichies dans leur narration pour mettre en valeur la surprise du réveil, cette dernière ne pourra véritablement être saisissante que si le lecteur, en même temps que le rêveur, ne sait pas que le récit concerne un rêve, jusqu'au moment de révélation que prodigue le réveil. Cela m'amène donc à étudier la narration qui ne se révèle être celle d'un rêve qu'à travers un effet de lecture rétrospective.

2 - Ce n'était qu'un rêve ! L'effet de lecture rétrospective

Le rêve en tant que phénomène cognitif a pour caractéristique de ne pouvoir être considéré comme un rêve qu'après le réveil. L'expérience onirique ne peut donc être saisie comme telle par

¹ Les marqueurs de la langue vernaculaire sont nombreux : *zhi* 只 comme conjonction de coordination, *zhengshi* 正是, *jiang* 將 plutôt que *yi* 以, *le* 了 comme marqueur d'un changement d'état, *yi* 一, *hui* 回 comme classificateur, le verbe en deux éléments : *wang* 往 et *lai* 來... En comparaison, le texte de Feng Menglong comporte un grand nombre d'éléments de langue classique : *nai* 乃 comme conjonction de coordination, *zhi* 之 se substituant au complément d'objet direct, *yu* 於 comme préposition, *suo* 所 après le verbe *zhi* 知, *bing* 并 plutôt que *yu* 與 ou *gen* 跟.

l'entendement de celui qui l'a vécue que dans l'*après coup*. Freud remarquait la « crédulité du psychisme à l'égard des hallucinations oniriques¹ » : aussi étrange que puisse être le contenu d'un rêve, il ne nous étonne guère tandis que nous sommes encore dans le songe, car, expliquait Freud, dans le rêve nous sommes coupés du monde de la veille qui seul pourrait nous fournir des éléments prouvant l'impossibilité (physique, temporelle...) que le rêve présente pourtant². Un passage du chapitre « Qiwu lun » 齊物論, « Discours sur l'ordre des choses » du *Zhuangzi* évoque cette absence de conscience de rêver au moment où l'on rêve, et la prise de conscience rétrospective d'avoir rêvé au moment du réveil :

方其夢也，不知其夢也。夢之中又占其夢焉，覺而後知其夢也。

Lorsque l'on rêve, on ne sait pas que l'on rêve. Dans le rêve on interprète même ses rêves, et c'est après le réveil que l'on sait que l'on rêvait.³

Si, en littérature, un récit de rêve est saisissant de par la surprise qu'il suscite en mentionnant le moment du réveil alors qu'il n'avait pas indiqué l'entrée dans le cadre onirique, c'est parce qu'il restitue cette caractéristique du rêve en tant que phénomène cognitif de ne pouvoir être considéré comme rêve qu'*après coup*, avec un effet de lecture rétrospective. C'est par ce procédé de l'écriture que le récit littéraire onirique peut mieux approcher la réalité.

Mon objet sera ici d'étudier les caractéristiques littéraires du récit onirique comportant cet effet de lecture rétrospective, d'en percevoir la fréquence dans l'ensemble des récits oniriques de mon corpus, mais aussi et avant tout d'en donner les influences transtextuelles. Quelques connaissances de l'ensemble de la littérature onirique de fiction permettent rapidement d'établir que ce rapprochement du récit de rêve avec le phénomène cognitif dont il s'inspire par la reproduction de l'effet de lecture rétrospective du réveil n'est pas propre aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit d'un procédé littéraire bien plus ancien, qui semble avoir été introduit dans la littérature chinoise avec certains *chuanqi*⁴ des Tang bien connus.

Jean-Daniel Gollut remarque que

D'une entrée discrète dans l'univers du songe, le récit peut tirer les plus curieux effets : incertitude, double entente provisoire, ou encore, si rien ne trahit à première vue la véritable nature des faits, immanquable méprise à la réception et coup de théâtre au moment du dévoilement.⁵

¹ FREUD & LEFEBVRE (2010), p. 85.

² « Nous accordons aux images du rêve une réalité à laquelle nous croyons parce que dans le sommeil nous n'avons pas d'autres impressions à leur comparer, parce que nous sommes détachés du monde extérieur. » (*Id.*, p. 86.)

³ CHEN, *op. cit.*, p. 84.

⁴ Cf. note 2 p. 18.

⁵ GOLLUT, *op. cit.*, p. 69-70.

D'une manière générale, les récits oniriques chinois dont la clef de voûte consiste en ce « coup de théâtre » du réveil ne laissent en effet pas d'élément permettant de deviner la « véritable nature des faits ». C'est que le rêve qui a commencé sans que le lecteur n'en ait connaissance peut être long au point d'occuper quasiment toute la narration du récit. Le moment suivant le réveil est alors très court en comparaison avec le récit onirique. A la première lecture, la narration évolue longuement et correspond à la temporalité du cadre de référence, aussi le lecteur ne peut-il que penser que ce qu'il lit consiste en la suite de l'histoire propre au cadre de référence. Mais en étudiant un grand nombre de récits du genre, nous verrons que certains éléments d'une entrée « implicite » dans le rêve sont fréquemment employés et peuvent dès lors servir d'indices d'une entrée dans le cadre onirique.

Il m'importera de considérer ces récits oniriques que je qualifie de porteurs d'effet de « lecture rétrospective » dans le contexte plus large des récits de rêve de mon corpus et des récits plus anciens : cela permettra de percevoir si ces récits à effet de lecture rétrospective sont ou non nombreux aux XVII^e et XVIII^e siècles, et s'ils le sont plus ou moins qu'en des périodes antérieures. J'analyserai par ailleurs les caractéristiques formelles de ce type de récit. De quelle manière entre-t-on implicitement dans un rêve ? Y a-t-il des motifs récurrents de débuts de rêves non annoncés ? Comment écrit-on la surprise du réveil lorsque le lecteur n'a pas été averti du cadre onirique ? Y a-t-il des effets narratifs propres à accentuer le décalage entre le rêve et le réveil ? Il serait délicat d'aborder toutes ces questions sans exposer de prime abord le substrat littéraire peut-être non pas *à l'origine* du récit onirique à effet de lecture rétrospective, mais qui du moins a eu une influence de taille sur les récits de mon corpus. Pour cette raison je mentionnerai tout d'abord des récits des Tang fondamentaux dont les réécritures, notamment dans le théâtre, ont contribué à rendre populaire la narration onirique à effet de lecture rétrospective, et qui ont créé une transtextualité dans laquelle puisent directement les récits oniriques de mon corpus.

A - Influences transtextuelles

J'évoquais brièvement en introduction de cette étude le fait de littérature chinoise, combien moins courant dans la littérature occidentale, du goût prononcé pour la réécriture de textes déjà existants. En Chine, lorsqu'un texte, qu'il fût roman, pièce de théâtre ou autre, gagnait un succès considérable, quantités d'auteurs se mettaient à réécrire la fameuse histoire, qui ainsi se voyait transformée en de multiples versions dans de nombreux champs littéraires et artistiques. Ainsi, par exemple, l'histoire du *zaju* qu'est le *Xixiang ji* 西廂記, *Le Pavillon de l'Ouest* de Wang Shifu 王實甫 [1250 ?-1307 ?], de par l'immense succès qu'elle connut dans le domaine du théâtre, servit de modèle mille fois imité et décliné par tous les récits d'histoire d'amour jusqu'à la fin de la Chine impériale.

Eussent-ils eu connaissance de ce phénomène, les théoriciens français de la littérature des années 1960-1980 s'intéressant aux notions de « transtextualité », d'« intertextualité », d'« hypertextualité », etc., auraient peut-être trouvé le cas d'étude intéressant, encore qu'il perd sans doute, par rapport à la littérature occidentale, la subtilité que peut constituer la difficulté à retrouver dans un texte B un texte A présent et pourtant relativement effacé : dans les cas que j'évoque ici, retrouver le texte à l'origine d'une ou plusieurs réécritures ne constitue généralement pas une difficulté majeure, si l'on s'en tient à la diégèse principale. Le texte d'origine est d'ailleurs souvent cité ou fait l'objet d'une allusion évidente (comme lorsque, nous le verrons, Pu Songling assimile le rêve de son anecdote *Xu Huangliang* 續黃梁, « Suite au Millet jaune » (Lz 149) à celui de Handan, faisant par là une allusion directe au récit dont il s'inspire, le *Zhenzhong ji* 枕中記, « Histoire du dedans de l'oreiller »). Passée cette facilité première, il peut toutefois être plus ardu de retracer l'origine de certaines allusions.

Mais si ce fait de littérature rejoint les problématiques soulevées par ces théoriciens du texte, quel(s) terme(s) retenir ? Il semble que l'on puisse dans un premier temps parler de « transtextualité », telle que Gérard Genette l'a définie dans *Palimpsestes* c'est-à-dire comportant cinq catégories à la fois distinctes et pouvant se recouper : intertextualité, paratexte, métatextualité, hypertextualité et architextualité¹. Genette confère au terme de « transtextualité » la définition large correspondant à « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes² ». Voilà qui correspond amplement au cas des réécritures des fictions chinoises. Mais s'il fallait ensuite déterminer si les réécritures chinoises de fiction sont des cas d'intertextualité et d'hypertextualité, le choix serait plus délicat.

C'est que le terme d'« intertextualité », qui apparut en 1968 sous la plume de Julia Kristeva dans *Théorie d'ensemble*, l'ouvrage collectif du groupe *Tel Quel* auquel Kristeva était rattachée à l'instar de Foucault, Barthes, Genette, Derrida et d'autres, dans les diverses définitions qui en ont été données, reste finalement très vaste. En 1973, reprenant les propriétés que Julia Kristeva attribue à l'intertextualité, Roland Barthes écrit dans son article « Texte (théorie du) » dans l'*Encyclopaedia Universalis* que « tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables [...] »³. La définition pourrait donc s'appliquer à toute sorte de texte, que ce dernier soit réécriture plus ou moins assumée, ou texte *a priori* inventé par son auteur mais en réalité puisant dans toute la littérature antérieure. Ainsi l'intertexte, pour Kristeva et Barthes, est-il « ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui

¹ Pour les définitions de chacune de ces catégories, cf. note 3 p. 33.

² GENETTE, *op. cit.*, p. 7.

³ RABAU (2002), p. 59.

assure au texte le statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*.¹ » Sa définition est extrêmement vaste, se rapprochant encore du caractère universalisant de la définition du dialogisme par Bakhtine.

Gérard Genette, cependant, donne en 1982 une définition de l'intertextualité se voulant plus restrictive : il s'agit pour lui de la « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre² », et donne pour exemples précis de l'intertextualité la citation, le plagiat et l'allusion. Citations et allusions apparaissent régulièrement dans les réécritures de fiction chinoises, mais il ne s'agit pas que de cela. Toute la diégèse peut être identique, bien qu'elle soit le plus souvent modifiée et/ou amplifiée. Une autre des cinq catégories qui pour Genette constituent la transtextualité semble correspondre davantage encore aux cas de mon étude : celle de l'hypertextualité, à laquelle Genette consacre son étude *Palimpsestes*. L'hypertextualité est « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire³ ». Pour Genette, l'hypertexte est donc « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*⁴ ». Mais le phénomène chinois de réécriture auquel je fais référence demeurant assez rare dans la littérature occidentale, Genette conserve toutefois un caractère général à la définition qu'il donne : « il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles⁵ ».

Que donc retenir de tous ces termes ? Il semble que dans le cas des réécritures chinoises de fictions antérieures dans de nouvelles versions qui, parfois dans un domaine littéraire ou artistique différent, conservent ou altèrent les noms propres, conservent ou altèrent la diégèse, je puisse parler sans trop de risque de « transtextualité ». Et s'il fallait préciser davantage de quel type de transtextualité il s'agit, je dirais que la définition de l'hypertextualité par Genette illustrerait ce phénomène de réécritures sur réécritures (les palimpsestes), mais que les cas chinois atteignent un degré d'imitation tout à fait étranger à la littérature occidentale.

Deux récits incontournables ont joué un grand rôle (sans en être à l'origine puisqu'eux-mêmes sont issus de plusieurs sources antérieures) dans les réécritures de nombreux récits oniriques de fiction chinois. Comme je le remarquais dans mon introduction, les études sur le rêve de fiction s'intéressent presque inmanquablement (et en cela je n'échappe pas à cet usage) au *Nanke taishou zhuan* 南柯太

¹ *Id.*

² GENETTE, *op. cit.*, p. 8.

³ *Id.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

守傳, « Histoire du préfet de Rameau-Sud » de Li Gongzuo 李公佐 [770 ?-848 ?] et au *Zhenzhong ji* 枕中記, « Histoire du dedans de l'oreiller » de Shen Jiji 沈既濟 [740 ?-799]. Ces deux récits extrêmement connus sont deux *chuanqi*¹ des Tang, qui nous sont aisément parvenus grâce au fait qu'ils furent insérés dans la grande compilation des Song éditée par Li Fang 李昉 en 981, le *Taiping guangji* 太平廣記, *Vaste Compendium de l'ère Taiping*. L'une et l'autre histoires sont celles d'un homme qui, en l'espace d'un simple rêve, voit toute une vie passer. Cette vie est faite de gloire et de fastes, mais se conclut par une chute mettant en perspective la facilité avec laquelle honneur et richesses peuvent disparaître. A l'issue du rêve, les personnages comprennent la vacuité de la vie, et se retirent du monde. Dans ces récits, seul le moment du réveil vient éclaircir la situation : personnage et lecteur étaient entrés dans le cadre onirique sans le savoir.

Je l'exposerai, ces récits n'ont pas été composés de toutes pièces par leurs auteurs, mais sont issues de sources plus anciennes. Néanmoins, la richesse littéraire de ces récits (ne serait-ce que par leurs descriptions) et leur condensation en un seul récit de plusieurs ressorts narratifs originaux (distorsion temporelle, distorsion spatiale d'échelle et réveil à effet de lecture rétrospective) ont certainement contribué à faire d'eux les *chuanqi* les plus souvent cités.

Carrie Reed défend l'idée que la distorsion temporelle dans ces rêves est un motif issu de l'Inde bouddhique, parvenu en Chine par le biais de récits oraux². Elle en donne pour preuve l'existence d'histoires indiennes insérées dans le *Sri Mad Devi Bhagavata Purana* et le *Kathasaritsagara* présentant de grandes ressemblances avec certains *chuanqi* des Tang tels que le *Nanke taishou zhuan* et le *Zhenzhong ji*³. Néanmoins, ces deux œuvres du bouddhisme semblent dater respectivement des X^e et XI^e siècles, ce qui pose un problème de chronologie vis-à-vis des dates de vie et de mort de Li Gongzuo et de Shen Jiji. Il est possible que les anecdotes du *Sri Mad Devi Bhagavata Purana* et du *Kathasaritsagara* auxquelles Carrie Reed fait référence aient circulé par voie orale avant que d'être consignées par écrit, ce qui expliquerait ce problème de temporalité. Ce flou philologique nous amène du moins à nous demander s'il ne vaudrait alors pas mieux s'en tenir à la conclusion de David Knechtges, que Carrie Reed mentionne, que si une influence indienne sur le *Nanke taishou zhuan* et le *Zhenzhong ji* est possible, aucune preuve suffisamment éclairante n'a été découverte quant à une origine non chinoise de ces récits⁴. On peut par ailleurs dans le fond s'interroger sur l'intérêt d'une telle démarche étant donné le contexte profondément interculturel de la Chine des Tang, dont la richesse s'est construite sur les échanges avec l'Ouest. Par ailleurs, le bouddhisme, originaire d'Inde,

¹ Cf. note 2 p. 18.

² Elle prend pour cas d'étude le *chuanqi* Du Zichun et en étudie les influences proprement chinoises et proprement indiennes.

³ REED (2009a), p. 317 [notes].

⁴ *Id.*.

est entré en Chine dès le premier siècle de notre ère¹. Sous les Tang, cela fait donc déjà longtemps que la culture populaire est faite d'un éclectisme mêlant taoïsme, bouddhisme et confucianisme. Ne pourrait-on pas simplement voir le *Nanke taishou zhuan* et le *Zhenzhong ji* comme les produits d'une époque à la culture hybride ? Si, comme le soutient Carrie Reed, la distorsion temporelle dans le rêve est issue du bouddhisme indien, l'emploi du rêve dans une mise en perspective de la valeur de la vie se retrouve également dans les classiques taoïstes, notamment le *Zhuangzi* et le *Liezi*. Il me semble donc important de garder à l'esprit les influences culturelles plurielles dont ont bénéficié ces deux *chuanqi*, mais la détermination de tel ou tel motif littéraire par le pays, Inde ou Chine, dont il serait originaire, me paraît maintenir l'illusion d'une culture « proprement » chinoise qui aurait ponctuellement absorbé certaines spécificités culturelles des pays voisins, quand il me semble au contraire que cette culture « proprement » chinoise, sous les Tang, ne se construit, depuis plusieurs siècles, que dans cet échange culturel et mutuel permanent.

Le *Nanke taishou zhuan* de Li Gongzuo était initialement présent dans le *Yiwen ji* 異文記, *Recueil de textes étranges*, aujourd'hui disparu. Son histoire est celle de Chun Yufen 淳于棼², un homme qui n'aime rien tant que boire. Au sud de sa maison se trouve un grand et vieux sophora, à l'ombre duquel Yufen et ses comparses aiment boire quotidiennement. Un jour du neuvième mois de la septième année de l'ère Zhenyuan³, Yufen boit au point de s'en rendre malade. Les deux amis avec lesquels il se trouve le ramènent à sa maison, où ils le font adosser sous la galerie couverte de l'est. Ils l'invitent à se reposer : ils s'occuperont des chevaux, laveront leurs pieds et attendront qu'il aille un peu mieux pour partir. Le rêve commence ainsi :

生解巾就枕，昏然忽忽，髣髴若夢。見二紫衣使者 [。 。 。]

L'étudiant défit son bandeau de tête et s'approcha de l'oreiller. Tout s'obscurcit et devint confus, comme dans un rêve. Il vit deux messagers habillés de pourpre [...] ⁴

On constate que le rêve n'est mentionné que dans une comparaison. La narration invite le lecteur à penser qu'elle ne quitte pas le cadre de référence. Le lecteur habitué aux récits oniriques remarquera l'expression « comme dans un rêve » (*fangfu ruo meng* 髣髴若夢), semblable à d'autres que j'ai relevées plus haut (telles *rumeng feimeng* 如夢非夢, « comme en rêve mais ça n'en était pas un »),

¹ Jacques Gernet indique la mention d'une communauté bouddhique datant de l'an 65. Il ajoute que du fait que celle-ci se trouvait très à l'est dans le nord du Jiangsu, on peut déduire que le bouddhisme était antérieurement bien implanté dans les grandes villes plus à l'ouest, « où les étrangers étaient nombreux » (GERNET (1972), p. 189.)

² Le nom du personnage principal est le titre sous lequel est référencée l'histoire dans le *Taiping guangji* (LI (1961), p. 3910-3915). Le texte du *Taiping guangji* est strictement identique.

³ En 791.

⁴ WANG, *op. cit.* (1958), p. 85.

ainsi que le verbe voir (*jian* 見) qui suit directement la mention d'une confusion de l'esprit (je montrerai ultérieurement que cette marque est tout à fait commune dans les narrations oniriques à effet de lecture rétrospective).

Les deux messagers annoncent à Yufen que le roi du pays de la Paix du Sophora (Huai'anguo 槐安國) l'invite à sa cour. Il monte en voiture, et celle-ci se dirige vers le sophora au sud de sa maison ; la voiture entre dans une cavité de l'arbre. Chun en conçoit beaucoup d'étonnement, mais n'ose pas poser de question. Il observe que le paysage est soudain tout à fait différent de celui du monde des hommes (*yu renshi shenshu* 與人世甚殊). Après plusieurs dizaines de *li*, ils arrivent à une ville où Yufen est reçu avec beaucoup d'égards. Un ministre lui annonce que le roi souhaite faire de lui son gendre. Yufen est introduit auprès du roi. Ce dernier lui explique que le père de Yufen avait promis de ne pas écartier le petit pays de la Paix du Sophora, et que par conséquent Yufen épouserait la fille du roi. La cérémonie de mariage est célébrée. Durant celle-ci, Yufen retrouve Tian Zihua, un ami de jadis. Une autre de ses connaissances, Zhou Bian, se trouve également à la cour. Comme Yufen interroge Zihua sur sa présence en ce lieu, ce dernier répond qu'il y a été invité pour ses talents.

Marié à la princesse, Yufen connaît une vie fastueuse. Un jour, Yufen rappelle au roi que le jour du mariage, ce dernier avait parlé du père de Yufen. Or, celui-ci a autrefois disparu, captif de barbares du Nord. Yufen souhaiterait en savoir plus : est-il possible de communiquer avec son père ? Le roi répond que le père de Yufen sert dans les contrées du Nord, et que Yufen peut préparer une lettre pour son père, bien qu'il ne soit pas encore temps d'aller le voir. Une lettre de réponse arrive : dans un style très indirect (*qingyi weiqu* 情意委屈) qui était déjà le sien lorsque Yufen le connaissait encore, son père lui demande si les gens du village qu'il connaissait sont encore en vie, et si l'endroit est prospère. Il écrit que la route entre eux est longue et coupée par des vents et de la poussière (*ludao guaiyuan, fengyan zujue* 路道乖遠，風煙阻絕). Le ton de la lettre est douloureux (*ciyi beiku, yanyu aishang* 詞意悲苦，言語哀傷). Il termine en disant à Yufen de ne pas venir le retrouver, mais qu'en l'année *dingchou* 丁丑¹, il le reverra. A ce stade de l'histoire, l'information apparaît comme un élément simplement intrigant. Cependant, elle structure l'ensemble de l'histoire par le fait de relier cadre de référence et cadre onirique : c'est en l'année *dingchou* que mourra Yufen, à la fin du *chuanqi*. L'information acquise en rêve s'avère exacte dans le cadre de référence. C'est ce que, dans une partie consacrée à l'intention narrative et à l'interprétation du rêve, je nommerai « preuve de la véracité » du rêve. Si le père de Yufen peut lui donner cette information dotée d'un savoir transcendantal, c'est

¹ Carrie Reed a relevé les problèmes de temporalité du récit : Yufen meurt (et peut donc revoir son père) trois ans après son rêve, c'est-à-dire en 794. Or, il ne s'agit pas d'une année *dingchou*, mais d'une année *jiayu* 甲戌. Pour conserver une logique temporelle, il faudrait que l'année du rêve soit non pas la septième année de l'ère Zhenyuan, mais la dixième année de l'ère Zhenyuan (794) ; l'année *dingchou*, 797, serait alors bien placée trois ans après le rêve. De même, le fait que Li Gongzuo écrive avoir en personne rencontré Chun Yufen durant la dix-huitième année de l'ère Zhenyuan (802) pose problème (REED (2009b), p. 127-128.)

parce qu'il est en réalité mort (j'aurai l'occasion d'y revenir : dans les récits oniriques de fiction, le mort tient souvent la place du détenteur du savoir et se trouve ainsi auréolé d'une certaine autorité). Carrie Reed a consacré un article à ce motif de la lettre du père du Yufen comme un message provenant du monde des morts¹.

Yufen est nommé préfet de Rameau Sud (Nanke 南柯). Il y emménage avec son épouse. Comme lui-même manque d'expérience politique, il demande au roi de nommer Zhou Bian Ministre de la Justice (*sixian* 司憲) de Rameau Sud, et Tian Zihua Ministre de l'Agriculture (*sinong* 司農). Yufen reste en poste plus de vingt ans. Les affaires de la préfecture sont mises en ordre, le peuple apprécie Yufen et lui érige un sanctuaire. Le roi le tient en grande estime et le fait Premier Ministre (*taifu* 台輔²). Yufen a cinq fils, qui reçoivent des charges élevées, et deux filles, mariées à des membres de la famille royale. Sa gloire est à son comble.

Mais une année, la commanderie est attaquée par le Pays de la Plante Grimpanche du Santal (Tanluoguo 檀蘿國). Rameau Sud est défaite, mais le roi pardonne à Yufen. La femme de ce dernier, cependant, meurt peu de temps après. Yufen demande à être démis de ses fonctions pour ramener le corps de son épouse. Il l'enterre à l'est de la capitale. Lorsqu'il était préfet, Yufen avait eu l'occasion de devenir l'ami de bien des hauts personnages, qui, maintenant qu'il est à la cour, le retiennent souvent auprès d'eux. Son prestige augmente énormément. Aussi le roi en vient-il à le craindre. Par ailleurs, un mémoire anonyme au trône prédit que la capitale du royaume devra bientôt être déplacée, et que le danger vient de l'intérieur de ses murs. Le roi en vient à suspecter Yufen, au point de lui enlever ses gardes du corps et le droit de voir ses amis. En maison d'arrêt, Yufen est malheureux. Le roi lui ravit la garde de ses enfants, et lui demande de retourner d'où il vient. Yufen rétorque qu'il est chez lui et n'a nulle part où aller. Le roi lui répond : « Vous venez du monde des hommes, votre maison ne se trouve pas ici (*qing ben renjian, jia fei zai ci* 卿本人間，家非在此) ». Yufen est alors comme pris par l'hébétéude d'un sommeil (*hu ruo hun shui* 忽若昏睡) et se souvient de sa vie d'avant (*caoran jiu zhi, fang nai fawu qianshi* 曹然久之，方乃發悟前事)³. Yufen se met à pleurer et le roi ordonne qu'on le raccompagne. Ce sont les deux messagers habillés de pourpre qui l'avaient primitivement conduit à ce royaume qui le raccompagnent. Il monte en voiture. La route est celle de l'Est, qu'il avait empruntée des années auparavant ; montagnes, ruisseaux et plaines sont semblables à autrefois (*wan shi xinian* 宛是昔年東來之途，山川原野，依然如舊)⁴. Ils sortent d'une cavité

¹ *Id.*, p. 121-130.

² Le terme de *taifu* 台輔 désigne de façon occasionnelle et non officielle les fonctionnaires occupant parmi les plus hauts rangs du gouvernement central, tels que les conseillers en chef (*chengxiang* 丞相) et les grands conseillers (*zaixiang* 宰相) (HUCKER, *op. cit.*, 6160.)

³ WANG, *op. cit.* (1958), p. 89.

⁴ *Id.*.

(celle, naturellement, par laquelle ils étaient entrés) et Yufen voit sa maison. Les deux messagers l'aident à sortir de la voiture, à passer sa porte et à monter les quelques marches. Son propre corps est allongé sous les galerie couverte de l'Est (*jishen wo yu tang dongwu zhi xia* 己身臥於堂東廡之下)¹. Il en est alarmé et n'ose pas s'avancer. Les deux messagers se mettent à l'appeler à plusieurs reprises par son nom, et il se réveille, redevenant celui qu'il était au départ (*sui fawu ruchu* 遂發寤如初). Il voit un domestique de sa maisonnée balayer la cour, et ses deux hôtes se laver les pieds. Le soleil oblique de la fin de journée n'a pas encore disparu derrière le mur de l'ouest, et il reste du vin dans sa coupe. Dans un rêve soudain, il s'est écoulé pour lui comme une vie (*mengzhong shuran, ruo du yijie yi* 夢中倏然，若度一世矣)².

Dans ce réveil réside le « coup de théâtre » évoqué par Jean-Daniel Gollut : le lecteur, qui pense encore voir le personnage évoluer dans le cadre de référence (d'autant plus que le contenu onirique occupe une très longue partie de la narration), ne peut être que surpris de revenir *vers* ce dernier, dont il pensait que le personnage ne l'avait pas quitté. Le réveil invite à une lecture rétrospective des péripéties : celles-ci, dont on croyait qu'elles appartenaient au cadre de référence, relevaient du cadre onirique. Une caractéristique majeure de ce rêve consiste en la distorsion temporelle qu'il introduit : tandis que dans le rêve plus de vingt ans se sont écoulés, seulement quelques instants ont passé dans la veille (en sont donnés pour preuves le fait que les amis de Yufen sont encore sur place, que le soleil n'est pas couché et que la coupe contient encore un peu de vin). Bien que je ne partage pas l'intérêt de Carrie Reed pour déterminer si cette distorsion temporelle est d'origine indienne ou chinoise, je reconnais que ce motif de la littérature onirique n'apparaît, à ma connaissance, dans aucun récit antérieur à celui-ci (en dehors du *Zhenzhong ji*, qui lui est contemporain). Il sera par la suite repris par les auteurs de récits de rêve de mon corpus, même s'il restera un motif relativement rare. On peut à titre d'exemple mentionner le premier rêve de Baoyu dans le *Honglou meng* (HLM 5) : juste avant que le jeune garçon ne s'endorme, Qin Keqing (dans la chambre de laquelle Baoyu est allongé) ordonne aux petites domestiques de veiller attentivement à ce que les chats ne se battent pas sous l'avant-toit (*zhufu xiao yahuan hao sheng zai yanxia kanzhe mao'er dajia* 囑咐小丫鬟好生在檐下看着貓兒打架³). Et au moment où Baoyu se réveille en criant le nom de Keqing dans son sommeil, celle-ci se trouve justement en train de recommander aux soubrettes de veiller attentivement à ce que chats et chiens ne se battent pas (*zhengzai fangwai, zhufu xiao yatoumen hao sheng kanzhe mao'er gou'er dajia* 正在房外，囑咐小丫頭們好生看着貓兒狗兒打架⁴). Or, dans le rêve de Baoyu, ce dernier a eu le temps de visiter bien des salles, de feuilleter bien des documents, et même de passer

¹ *Ibid.*.

² *Ibid.*.

³ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 74.

⁴ *Id.*, p. 86.

une nuit avec la cadette de la *Jinghuan xiangu* 警幻仙姑, L'Immortelle qui avertit des illusions. Ce rêve fait donc bien l'objet d'une distorsion temporelle¹. Le temps écoulé dans la veille parallèlement au rêve est même plus bref encore que dans *Nanke taishou zhuan* : tandis que les amis de Chun Yufen ont eu le temps d'aller se laver les pieds après avoir annoncé à leur hôte qu'ils le feraient, le rêve de Baoyu semble tenir dans le temps de l'injonction (apparemment une simple phrase) de Qin Keqing. Une anecdote du *Liaozhai zhiyi* de Pu Songling semble faire emploi du motif de la distorsion temporelle de manière inversée : dans *Xue Weiniang* 薛慰娘 (Lz 467), un jeune lettré en voyage tombe malade et se trouve si mal qu'il doit s'étendre le long du chemin, près d'une tombe. En rêve, il rencontre l'habitant de la tombe (qui n'en est plus une, mais prend l'apparence d'une chaumière). Le songe dure le temps de leur conversation, et lorsque le jeune homme se réveille, il est indiqué que « le soleil [est] déjà presque au zénith (*ri yi jiang wu* 日已將午)² ». L'absence d'indication temporelle précédant le rêve nous empêche de certifier de ce qu'une distorsion temporelle accompagne le rêve, mais la présence du caractère *yi* 已, « déjà » indique pour le moins que durant le rêve le temps est passé plus rapidement que ce à quoi l'on pouvait s'attendre. Plus loin dans le récit, des villageois révèlent au lettré qu'ils l'ont vu et qu'ils « pensaient qu'il était mort le long du chemin depuis déjà une journée (*wei qi yisi daopang jingri yi* 謂其已死道旁經日矣)³ ». Si l'on s'appuie sur cette assertion, le lettré serait resté allongé toute une journée, ce qui correspond à une durée plus longue que celle de la conversation de son rêve. Il est vrai que l'absence d'indice temporel avant le rêve interdit toute certitude, mais les deux indications temporelles postérieures au rêve, comportant toutes deux la notion de « déjà », tendent à signaler que le temps du rêve fut plus court que le temps de la veille.

Dans les dernières lignes du *Nanke taishou zhuan*, Yufen emploie ses deux amis à explorer le sophora au sud de sa maison. Ils avisent dans l'arbre une cavité que Yufen déclare comme étant celle par laquelle il est entré dans son rêve. Ils trouvent dans l'arbre une colonie de fourmis, vivant dans ce qui ressemble à une grande ville faite de murs, tours, palais... Au centre de cette capitale se trouvent un couple de fourmis auquel les autres semblent témoigner les plus hauts égards : c'est le roi et son épouse. Ils suivent le cheminement de la fourmilière et voient dans une branche orientée vers le sud une ville également occupée par des fourmis : c'est la commanderie de Rameau Sud, dont Yufen a été le préfet pendant plus de vingt ans. D'autres endroits du royaume où il se rendit en rêve (notamment le lieu où il enterra son épouse) lui apparaissent ainsi en miniature. Emu et ne désirant pas que ces lieux soient abîmés, il demande à ses amis de les recouvrir.

¹ Comme le remarquait Haun Saussy (SAUSSY (1987), p. 28.)

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1623.

³ *Id.*.

Dans la nuit, une violente tempête s'abat. Au matin, les fourmis ont disparu. Yufen comprend que la prédiction du mémoire au trône selon laquelle la capitale devrait être déplacée s'avère exacte. Yufen pense alors au Pays de la Plante Grimpante du Santal. Non loin de chez lui, ils trouvent un tronc de santal recouvert de plantes grimpantes, dans lequel vit une autre colonie de fourmis (celles qui lui infligèrent une défaite militaire). A la distorsion temporelle qui caractérise ce récit onirique s'ajoute donc une distorsion spatiale : ce n'est pas dans un monde alternatif que Chun Yufen vécut son rêve, mais bien dans le même monde, à une différence d'échelle près. Le fait que dans la veille Yufen puisse retrouver, sous forme miniature, tous les lieux qu'il a fréquentés dans son rêve prouve que le lieu onirique appartient au même espace möbien que le monde des hommes. Comme je l'ai décrit dans la sous-partie concernant l'imaginaire du rêve, le monde onirique relie sur un même plan deux échelles différentes du monde des vivants, ainsi que le monde des morts (preuve en est la possibilité avec le père décédé de Yufen). J'ai déjà évoqué la reprise de ce motif du monde miniature adoptant échelle humaine dans le rêve avec le récit *Lianhua gongzhu* 蓮花公主, « La Princesse Lianhua » (Lz 195) de Pu Songling. Il est le seul auteur des œuvres de mon corpus à employer cette distorsion spatiale (du monde miniature à l'échelle humaine).

La distorsion spatiale d'échelle¹, elle n'est pas une innovation du *Nanke taishou zhuan*, mais provient de l'anecdote dont il s'inspire : *Shenyutang* 審雨堂, « La Salle de la Pluie véritable » (SSJ 10:5), issu du *Soushen ji*, et sa réécriture développée en un récit plus long présent dans le *Taiping guangdi*, *Lu Fen* 盧汾. *Shenyutang* est une anecdote extrêmement courte :

夏陽盧汾，字士濟，夢入蟻穴，見堂宇三間，勢甚危豁。題其額曰“審雨堂”。

Lu Fen de Xiayang², dont le surnom était Shiji, rêva qu'il entra dans la cavité d'une fourmilière, et qu'il voyait la salle, longue de trois travées, d'une grande demeure. Elle avait l'air d'être haute et vaste. Il lui donna pour nom « Salle de la Pluie véritable »³.

Dans la réécriture de ce récit, consignée dans le *Taiping guangji* et que ce dernier annonce comme issue du *Yaoyi ji* 妖異記, *Recueil des prodigieuses étrangetés* (un ouvrage aujourd'hui perdu), Lu Fen est en train de festoyer avec ses amis lorsque la joyeuse troupe entend un bruit provenant du sophora voisin (on retrouve là le même arbre que dans le *Nanke taishou zhuan*). Une femme sort de la cavité du sophora et entraîne à sa suite Lu Fen et trois de ses amis. A l'intérieur de l'arbre, qui est, comme dans *Shenyutang*, une grande salle, Lu Fen voit une vingtaine de personnes, et lit le nom de

¹ Dans un souci de différenciation, ainsi puis-je nommer cette distorsion spatiale-là, car la distorsion spatiale peut également concerner la façon dont un rêveur peut se retrouver en songe dans un autre monde, un espace alternatif, sans qu'il y ait de changement d'échelle.

² Ancienne sous-préfecture située dans l'actuelle sous-préfecture de Hancheng 韓城 au Shaanxi.

³ GAN & HU et DING (2012), p. 65.

« Salle de la Pluie véritable » sur la tablette de frontispice. Il est, avec ses amis, invité à profiter d'un banquet où des femmes habillées de toutes les couleurs leur tiennent compagnie. Soudain, le bruit d'un vent violent se fait entendre, et la salle s'effondre. Fen et ses compagnons s'en vont, et se réveillent (*naixing* 乃醒)¹. Dans ce récit, l'entrée dans le rêve n'est pas mentionnée, aussi le réveil apparaît-il, comme dans le *Nanke taishou zhuan*, comme un réveil à effet de lecture rétrospective. Carrie Reed traduit *xing* 醒 par « awake from their drunken stupor² ». Etant donné la situation véritablement onirique introduite par *meng* 夢 dans le récit d'origine, *Shenyutang*, je pense qu'on peut raisonnablement estimer que le réveil dans *Lu Fen* n'est pas celui de la torpeur de l'ivresse, mais un réveil succédant à un véritable sommeil. Si, comme le pensent les spécialistes³, Lu Fen a inspiré le *Nanke taishou zhuan*, le réveil à effet de lecture rétrospective n'est pas une innovation de ce dernier.

Pour en revenir à l'histoire de Li Gongzuo, n'ayant pas reçu de nouvelle de Zhou Bian et Tian Zihua depuis dix jours, Yufen fait quémander des nouvelles. Zhou est mort de maladie, et Tian est cloué au lit pour la même raison. La thématique est la même que concernant le père de Yufen : ceux qui sont morts dans la vie éveillée se trouvent dans l'autre monde, et le rêve permet de communiquer avec eux. Le songe n'était pas l'occasion pour Zhou et Tian de faire leurs adieux à Yufen, mais le motif littéraire est le même que dans les histoires d'adieu de l'ami en rêve que j'ai étudiées ci-dessus : un ami dont on n'a pas de nouvelle depuis une période anormale de temps est vu en rêve, et les adieux sont explicites ou implicites selon les histoires.

Yufen éprouve la superficialité et la vanité de Rameau Sud, et comprend la brièveté de la vie humaine (*sheng gan Nanke zhi fuxu, wu renjie zhi shuran* 生感南柯之浮虛，悟人世之倏然)⁴. Il se retire du monde pour cultiver le Dao. Li Gongzuo, l'auteur, écrit ensuite à la première personne pour raconter qu'il a eu la chance de rencontrer Chun Yufen, et d'observer par lui-même les lieux du rêve. Il ajoute que bien que le récit soit fait de propos concernant les esprits et les faits étranges, sujets qui ne concernent pas les textes classiques, il espère que son récit servira d'avertissement aux jeunes gens trop attirés par la gloire et les fastes de la carrière officielle. Le récit s'achève sur quelques vers de Li Chao 李肇⁵, conseiller militaire (*canjun* 參軍) de Huazhou 華州, qui interrogent la différence entre positions et émoluments, et mouvements de fourmis : le sage (*daren* 達人) voit bien qu'il n'y en a aucune !

Si le *Nanke taizhou zhuan* est, avec le *Zhenzhong ji*, le récit auquel les chercheurs font le plus naturellement référence lorsqu'il s'agit de traiter de ressorts narratifs oniriques tels que la distorsion

¹ LI, *op. cit.* (1961), p. 3903.

² REED, *op. cit.* (2009b), p. 124.

³ NIENHAUSER (2010), p. 162-163.

⁴ WANG, *op. cit.* (1958), p. 90.

⁵ Il s'agirait vraisemblablement du fonctionnaire ayant été actif entre 806 et 820, mais cela pose à nouveau un problème de temporalité.

temporelle, la distorsion spatiale d'échelle et le réveil à effet de lecture rétrospective, ce *chuanqi* est en réalité issu de plusieurs sources, et n'est donc pas le premier à avoir introduit ces caractéristiques. Sa qualité aura été de combiner ces trois points originaux.

Le *Zhenzhong ji* 枕中記, « Histoire du dedans de l'oreiller » de Shen Jiji 沈既濟 [740 ?-799] était initialement présent, à l'instar du *Nanke taishou zhuan*, dans le *Yiwen ji*. Le texte est également présent dans le *Taiping guangji*, sous le titre de *Lü Weng* 呂翁, *Le Vieux Lü*, et présente des différences mineures¹. D'après Jean-Pierre Drège², qui en donne une traduction partielle, cette version dans le *Taiping guangji* est à attribuer à Li Bi 李泌 [722-789]. A qui, de Shen Jiji ou de Li Bi, faut-il attribuer l'idée originale de l'histoire ? Jean-Pierre Drège rapproche également ces deux textes d'un autre très similaire, qu'il traduit : le *Lüzü nianpu* 呂祖年譜 issu du *Lüzü quanshu* 呂祖全書³.

Sur la route de Handan 邯鄲⁴, le taoïste Lü weng, « Le Vieux Lü » s'arrête dans une auberge pour s'y reposer. Arrive un jeune homme du commun, portant une robe courte et chevauchant une mule noire, l'étudiant Lu (Lu *sheng* 廬生), qui fait également halte à l'auberge alors qu'il chemine vers les champs. Il s'assoit sur la même natte que Lü weng, et tous deux discutent et plaisantent amicalement. Soudain, considérant la mauvaise mine de son vêtement, Lu se plaint que la vie ne lui soit pas agréable : alors qu'elle est faite pour acquérir honneurs et jouir de richesses, lui est encore à se fatiguer aux champs quand il s'est pourtant adonné à l'étude et aux arts.

言訖，而目昏思寐。時主人方蒸黍。翁乃探囊中枕以授之，曰：“子枕吾枕，當令子榮適如志。”其枕青甕，而竅其兩端。生俛首就之，見其竅漸大，明朗。乃舉身而入，遂至其家。

Ayant dit cela, il sentit son regard s'assombrir et l'envie de dormir. Le propriétaire faisait alors cuire du millet à la vapeur. Lü weng sortit de son sac un oreiller qu'il lui tendit, déclarant : « Reposez votre tête sur mon oreiller, il vous fera connaître la gloire et les plaisirs auxquels vous aspirez. » Son oreiller était fait de porcelaine bleue, et il présentait une ouverture de chaque côté. Le jeune homme approcha sa tête de l'oreiller, et vit que son ouverture s'élargissait peu à peu, diffusant de la lumière. Il se leva alors pour y entrer, puis il parvint chez lui.⁵

¹ Le texte du *Taiping Guangji* situe par exemple l'histoire en la dix-neuvième année de l'ère Kaiyuan 開元 [731] (LI, *op. cit.* (1961), p. 527.)

² DREGE, *op. cit.* (1981a), p. 279.

³ Cette version-là situe les faits durant l'ère Xiantong 咸通 [860-874].

⁴ Ville de la province du Hebei, capitale du royaume de Zhao durant les Royaumes combattants [-403 à -221]. En note de sa traduction du *Zhenzhong ji* (MA & LAU, *op. cit.*, p. 435-438.), William Nienhauser fait remarquer l'anecdote « taoïste » à laquelle fait référence le nom du lieu : au chapitre « Qiu shui 秋水 » (« Crues d'automne ») du *Zhuangzi*, le prince Mou de Wei raconte à Gongsun Long l'histoire d'un jeune garçon de Shouling (Royaume de Yan) qui se rendit à Handan pour y apprendre la façon locale de marcher. Avant la fin de son apprentissage, il oublia la façon dont il marchait lui-même, et fut obligé de ramper pour rentrer chez lui (CHEN, *op. cit.*, p. 424.). La morale de cette anecdote a en commun avec l'histoire du *Zhenzhong ji* la recherche vaine de ce qui ne nous appartient pas.

⁵ WANG, *op. cit.* (1958), p. 37.

Ainsi commence le rêve. Comme dans le *Nanke taishou zhuan*, le futur rêveur se sent fatigué et approche sa tête d'un oreiller. Cependant, cet objet est ici plus signifiant : non seulement il appartient à un taoïste ayant acquis l'art des divinités et des immortels (*de shenxian shu* 得神仙術), mais de surcroît Lu interagit avec : il en constate les ouvertures¹ (par lesquelles il peut entrer ou par lesquelles son âme *hun* peut sortir) qui, bizarrement, changent de taille et diffusent de la lumière. Il va jusqu'à entrer à l'intérieur. Le moment est étrange de par la distorsion qui permet au personnage d'entrer (*ru* 入) dans l'oreiller, et la temporalité introduite par le fait consécutif que le personnage rentre chez lui. Le lecteur peut d'emblée percevoir que quelque chose d'inhabituel se déroule, mais, contrairement au *Nanke taishou zhuan*, aucune mention du terme *meng* 夢, même dans une comparaison, n'apparaît. Le cadre de référence reste *a priori* maintenu puisque la narration nous mène ensuite au mariage de Lu.

Il épouse une fille du clan des Cui 崔 de Qinghe 清河², qui est d'une grande beauté. Lu devient par ailleurs riche, ce qui le rend très heureux. Chaque jour ses vêtements et son équipage embellissent. S'ensuit une longue énumération de toutes les fonctions officielles dont il reçoit successivement la charge : ayant obtenu le titre de docteur (*jinsi* 進士), il devient réviseur à la bibliothèque du palais (*mijiao* 秘校)³. Puis il occupe la charge de commandant (*wei* 尉) à Weinan 渭南. Il est ensuite promu au poste de censeur métropolitain (*jiancha yushi* 監察御史)⁴. Puis il reçoit la charge de rédacteur des édits impériaux (*zhizhigao* 知制誥)⁵. Trois ans plus tard, il est nommé administrateur de Tongzhou 同州, puis de Xiamu 陝牧. Il éprouve un intérêt particulier pour la gestion des travaux publics, aussi fait-il bâtir un immense canal pour lequel il reçoit la reconnaissance du peuple, qui lui fait ériger une stèle. Il est ensuite en charge de la préfecture de Bianzhou 卞洲, commissaire impérial enquêteur (*caifangshi* 採訪使)⁶ du Henan, et enfin devient préfet de la capitale (*jingzhao yin* 京兆尹). Une année, nommé Vice-Président du Censorat (*yushi zhongcheng* 御史中丞)⁷ et commissaire au

¹ N'oublions pas qu'il s'agit d'un oreiller en porcelaine. Les ouvertures se trouvent théoriquement sur les côtés de la partie inférieure, rectangulaire, qui soutient le repose-tête en lui-même.

² Grande famille chinoise de hauts fonctionnaires dont le clan fut fondé sous les Han [-206-220].

³ Appellation officieuse des nouveaux docteurs en attente d'une nomination de rédacteur (des Song aux Qing). On trouve également le terme de *jiaoshulang* 校書郎.

⁴ Chargé de collecter les plaintes du peuple, de réviser les détentions des prisonniers, d'empêcher les abus de pouvoir des fonctionnaires, de soumettre des critiques et des conseils sur la politique et la conduite de l'Empereur (des Sui aux Qing) (HUCKER, *op. cit.*, 795.)

⁵ Haut fonctionnaire chargé de rédiger les édits et proclamations de l'empereur (sous les Tang ; supprimé sous les Song puis confié aux académiciens sous les Ming, et enfin supprimé) (*Id.*, 955.)

⁶ Une des multiples désignations des délégués du gouvernement central en charge de la circulation territoriale (*Ibid.*, 6826.)

⁷ Le Censorat, des Qin au Qing, était une institution relativement autonome, au plus haut échelon du gouvernement central, dont l'activité consistait en le maintien de l'ordre sur les charges officielles. Il ne répondait qu'à l'empereur, auquel il pouvait adresser des mémoires au trône (contrairement aux autres fonctionnaires) (*Ibid.*, 8167.)

commandement (*jiedu* 節度¹) du Hexi 河西², il contre les offensives militaires tibétaines et fait bâtir trois forteresses en des lieux stratégiques. Il rentre à la capitale couvert d'honneurs et reçoit en récompense d'innombrables richesses. Il devient Vice-Président du Ministère du Personnel (*libu shilang* 吏部侍郎)³, puis Ministre des Finances (*hubu shangshu* 戶部尚書)⁴ et Président du Tribunal des Censeurs (*yushi dafu* 御史大夫)⁵. On le voit comme un homme droit et digne, et le peuple admire sa majesté.

Son succès, cependant, lui vaut une attaque de la part d'un ministre (*zai* 宰) jaloux, et il est rétrogradé au poste de magistrat (*cishi* 刺史) de Duanzhou 端州⁶. Trois ans plus tard, il devient conseiller du prince (*chanshi* 常侍), et peu de temps après, conseiller auprès du Secrétariat impérial et à la Chancellerie (*tong zhongshu menxia ping zhangshi* 同中書門下平章事)⁷. Pendant plus de dix ans, il est au cœur des plus importants débats du gouvernement : il est reçu en audience par l'empereur trois fois par jour, et on le reconnaît comme un ministre vertueux. Puis ses collègues l'accusent d'être en collusion avec les commandants aux frontières, et de comploter une rébellion. Un édit paraît qui ordonne qu'on le mette en prison. Alors qu'on vient s'emparer de lui, il déclare à son épouse que dans son Shandong natal, il possède cinq cents *mu* de terre, de quoi vivre sans avoir faim ni froid. Il se demande quel mal l'a poussé à chercher les émoluments. A présent que les choses ont à ce point mal tourné, il regrette de ne pouvoir revêtir sa robe courte et chevaucher sa mule noire pour retourner à Handan. Il sort une lame pour se trancher la gorge, mais son épouse l'arrête : comme il est protégé par les eunuques, sa peine est commuée. Il est exilé dans la préfecture de Huanzhou 驩州⁸.

Quelques années plus tard, l'empereur apprend que les accusations portées contre lui étaient mal fondées, et le fait revenir à la capitale comme président du grand secrétariat impérial (*zhong[shu]ling*

¹ Diminutif de *jiedushi* 節度使. Il désigne un important titre de commissaire militaire. Avec la rébellion de An Lushan en 755, le nombre de commissaires militaires explosa et ils devinrent semblables à des gouverneurs de régions autonomes (*Ibid.*, 777.)

² Régions à l'ouest du Fleuve Jaune : le Gansu 甘肅 et le Shaanxi 陝西.

³ Sous les Tang, le gouvernement central est composé de six ministères : ministère des Rites (*libu* 禮部), ministère du Personnel (*libu* 吏部), ministère des Finances (*hubu* 戶部), ministère de la Guerre (*bingbu* 兵部), ministère de la Justice (*xingbu* 刑部) et ministère des Travaux (*gongbu* 工部) (*Ibid.*, 3805 Le ministère du Personnel était en charge des nominations, promotions, destitutions, titres et honneurs attribués aux fonctionnaires civils (*Ibid.*, 3630.)

⁴ Le ministère des Finances était l'un des six ministères composant le gouvernement central sous les Tang (*cf.* note ci-dessus). Il était en charge des recensements de la population et des terres, des taxes, de la gestion et de la distribution des finances (*Ibid.*, 2789.)

⁵ *Cf.* note 7 p. 180.

⁶ Dans l'actuel Guangdong.

⁷ Sous les Tang et les Song, dignitaire du gouvernement central qui, en plus de ses fonctions habituelles, participait aux délibérations de la Grand salle du gouvernement des affaires (*zhengshi tang* 政事堂) en tant que grand conseiller (*zaixiang* 宰相). Sous les Tang, cette Grand salle résultait de la fusion entre une partie du Grand secrétariat (*zhongshu*) et une partie de la Chancellerie (*menxia*) (*Ibid.*, 7480.)

⁸ Localité inconnue.

中[書]令)¹, lui donnant le titre de Duc du Pays de Yan 燕國公² et lui prodiguant des faveurs exceptionnelles. Lu a cinq fils, dont les positions officielles sont également énumérées. Ses belles-filles sont toutes issues des plus importants clans de la cour, et il a plus d'une dizaine de petits-enfants.

Durant les cinquante années de sa carrière, Lu aura été banni deux fois aux frontières, et rappelé à chaque fois à la cour avec un poste important. Enclin au luxe et au plaisir, il bénéficie de tant de richesses qu'il ne peut en profiter pleinement. Il finit par tomber malade, et demande à être relevé de ses fonctions. Cela ne lui est pas accordé. Les meilleurs médecins s'empressent autour de lui. Sur le point de mourir, à quatre-vingts ans, il rédige un mémoire au trône dans lequel il remercie humblement l'empereur pour tous ses bienfaits, et dans lequel il lui fait ses adieux. L'empereur lui répond par une missive qu'il lui souhaite de guérir. Il le remercie pour les services rendus à l'empire, et déclare qu'il envoie Gao Lishi 高力士³ auprès de lui. Le soir-même, Lu meurt.

廬生欠伸而悟，見其身方偃於邸舍，呂翁坐其傍，主人蒸黍未熟，觸類如故。

Lu se réveilla en s'étirant, et vit qu'il était étendu dans l'auberge. Lü weng était assis à ses côtés, et le propriétaire n'avait pas fini de faire cuire le millet. Tout était comme auparavant.⁴

Se levant prestement, Lu demande s'il est possible que tout ceci n'ait été qu'un rêve. Lü weng répond que telles sont les joies de la vie humaine. Lu reste hébété un long moment, puis déclare à Lü qu'il connaît à présent tout : la voie des honneurs et disgrâces, le cycle des accomplissements et des échecs, l'entendement du deuil et les émotions de la vie et de la mort. Il ajoute que Lü a coupé court à ses désirs. Signifiant qu'il a compris l'enseignement, il salue le taoïste et s'en va.

Comme dans le *Nanke taishou zhuan*, toute une carrière de fonctionnaire s'écoule dans un rêve qui ne dure que quelques instants. Si le *Zhenzhong ji* ne présente pas de distorsion spatiale, la carrière de Lu est bien plus riche encore que celle de Chun Yufen : l'histoire voit se succéder d'innombrables titres officiels plus prestigieux les uns que les autres, au point que cette accumulation en paraît presque ironique. Le but est naturellement d'opposer cette recherche immodérée des émoluments à la sagesse taoïste du retrait du monde et de la culture de soi. Si le *Nanke taishou zhuan* vise à montrer que la vie elle-même est illusoire, le *Zhenzhong ji* axe principalement son propos sur la vanité de la carrière officielle.

Dans ce rêve également, le cadre onirique ne se fait connaître qu'au moment du réveil, lorsque le lecteur voit revenir le cadre de référence qu'il pensait n'avait jamais quitté. J'ai observé plus haut

¹ Haut fonctionnaire qui, sous les Tang, est régulièrement consulté par l'empereur et participe aux décisions gouvernementales les plus importantes (*Ibid.*, 1616.)

² Titre honorifique.

³ L'un des eunuques favoris de Xuanzong 玄宗 [règne de 712 à 756].

⁴ WANG, *op. cit.* (1958), p. 38.

l'entrée dans le rêve : elle était tout à fait implicite car ne présentait aucun marqueur évident signalant le début du songe. Le terme de *meng* 夢 n'apparaît que dans la bouche de Lu qui, réveillé, exprime son étonnement.

Le *Nanke taishou zhuan* et le *Zhenzhong ji*, par le « coup de théâtre » succédant à un rêve non signalé comme tel, ont connu un immense succès, et ont fait l'objet de maintes réécritures. Sous les Yuan, Ma Zhiyuan 馬致遠 [1250 ?- 1321 ?] produit une réécriture hypertextuelle du *Zhenzhong ji* sous la forme théâtrale du *zaju*¹ : le *Huangliang meng* 黃粱夢, *Rêve du millet jaune*. L'originalité apportée par Ma Zhiyuan dans cette version théâtrale est que le rêveur n'est pas Lu, mais Lü Dongbin 呂洞賓² lui-même (nom complet de Lü weng 呂翁, « Le Vieux Lü ») : alors que ce dernier ne s'est pas encore décidé à se retirer du monde, le taoïste Zhongli Quan 鍾離權³ reçoit d'une divinité l'ordre de retrouver Lü dans une auberge pour l'aider à devenir un immortel. C'est donc Lü Dongbin qui fait l'expérience onirique d'une belle carrière qui se termine encore plus mal que dans le récit d'origine (son épouse le trompe et ses enfants sont tués) au terme de laquelle il se réveille avant que le millet ne soit cuit. Il suit alors Zhongli Quan et devient l'un des Huit Immortels (Baxian 八仙)⁴. Cette pièce,

¹ Cf. note 1 p. 22.

² Divinité du panthéon taoïste, Lü Dongbin 呂洞賓 est, selon la légende, un disciple de Zhongli Quan (cf. note ci-dessous) et appartient au groupe des Huit Immortels (cf. note 4 p. 183). Il possède de grandes connaissances en alchimie interne (*neidan* 內丹), et certaines versions de son histoire le présentent comme un personnage excentrique, buveur et amateur de femmes. Dans la littérature de fiction, il est, en dehors du *Huangliang meng* de Ma Zhiyuan, présent dans le *Dongyou ji* 東遊記, *Le Voyage vers l'Est* de Wu Yuantai 吳元泰 (Ming) et le *Baxian dedao* 八仙得道, *Les Huit Immortels atteignent la Voie* de Wugou daoren 無垢道人, « Le Taoïste dépourvu de crasse » (Qing). Dans ces deux romans, c'est sa relation avec la courtisane Bai Mudan 白牡丹, « Pivoine Blanche » qui est contée. Dans le *Dongyou ji*, celle-ci parvient, contre le gré de Lü, à lui subtiliser son essence vitale Yang en le faisant éjaculer, et devient elle-même une immortelle. Dans le *Baxian dedao*, c'est Lü Dongbin qui, voyant la bonté de Bai Mudan à son égard, la convainc de quitter sa vie et de devenir une immortelle.

³ Appartenant au groupe des Huit Immortels (cf. note ci-dessous), Zhongli Quan 鍾離權 est souvent représenté visuellement comme un homme d'un certain âge et doté d'un léger embonpoint, la poitrine et le ventre découverts. Général de la dynastie Han [-206 à 220], il possède un éventail de plumes (ou de feuilles) ayant le pouvoir de faire revenir les morts à la vie. Il serait, selon la légende, l'auteur du *Yinzhunjun huandan ge* 陰真君還丹哥, *Chant du Cinabre du retour du véritable Sieur Yin* et du *Pomi zhengdao ge* 破迷正道哥, *Chant de l'Anéantissement de l'errance et de la vraie Voie*, deux ouvrages du courant de l'alchimie interne (*neidan* 內丹) auquel aurait aussi appartenu Lü Dongbin (cf. note ci-dessus). L'école taoïste Quanzhendao 全真道, « Voie de la complète vérité » fait de Zhongli Quan et Lü Dongbin ses patriarches.

⁴ Les Huit Immortels (*baxian* 八仙) forment un groupe de figures de la religion populaire chinoise. Ses membres appartiennent à des classes sociales variées. A leur tête se trouvent Zhongli Quan (cf. note ci-dessus) et Lü Dongbin (cf. note 2 p. 183). Leurs compagnons sont Cao Guojiu 曹國舊 (dont les deux tablettes de jade, *hu* 笏, sont parfois vues comme des castagnettes, symboles de son rôle de protecteur des acteurs), Han Xiangzi 韓湘子 (neveu du lettré Han Yu 韓愈 et porteur d'une flûte symbolisant son rôle de protecteur des musiciens), He Xiang 何仙姑 (une femme tenant une fleur de lotus à la main), Lan Caihe 藍采和 (un mendiant excentrique), Tieguai Li 鐵拐李, « Li à la Canne de fer » (un boîtier alcoolique qui tient à la main, comme son nom l'indique, une canne de fer), Zhang Guolao 張果老 (patron des peintres et calligraphes portant souvent à la main un instrument à percussion, *yugu* 魚鼓, et souvent représenté chevauchant un âne blanc). Les Huit Immortels apparaissent dans les *zaju* des Yuan, comme par exemple dans le *Yueyanglou* 岳陽樓, *Le Pavillon Yueyang* de Ma Zhiyuan. Ce n'est cependant que sous les Ming que la composition du groupe des Huit Immortels est fixée, dans le *Dongyou ji* 東遊記, *Le Voyage vers l'Est* de Wu Yuantai 吳元泰. L'épisode de plus connu des aventures des Huit Immortels est celui dit des « Huit Immortels traversant la mer » (« Baxian guohai

en plus d'offrir une réécriture « renversée » de l'histoire d'origine, contribua à populariser la figure religieuse de Lü Dongbin¹.

Des réécritures des deux *chuanqi* des Tang, il faut également citer les pièces (du genre *chuanqi*²) de Tang Xianzu 湯顯祖 [1550-1616] : le *Nanke ji* 南柯記, *Histoire de Rameau Sud* (1600) et le *Handan meng* (ou *Handan ji*) 邯鄲夢 (邯鄲記), *Le Rêve/L'Histoire de Handan* (1601)³.

Popularisé par ces deux récits d'ampleur et leurs multiples réécritures, le motif du réveil amenant à une lecture rétrospective du rêve est apparu plus fréquemment dans les récits oniriques de fiction. Certains rêves des grands romans des Ming, par exemple, en font emploi.

Le rêve de Song Jiang au chapitre 42 du *Shuihu zhuan*, que j'ai évoqué plus haut dans une sous-partie consacrée aux motifs narratifs du moment ultime avant le réveil, est un rêve à effet de lecture rétrospective : le début du songe ne laisse strictement aucun indice sur la nature onirique des événements qui surviennent. Pour échapper à ses poursuivants, Song Jiang s'est réfugié dans un temple, dans l'armoire situé sous la niche de la divinité du lieu.

只說宋江在神廚裡口稱慚愧道：“雖不被這廝們拿了，卻怎能夠出村口去？”正在廚內尋思，百般無計，只聽的後面廊下有人出來。宋江道：“卻又是苦也！早是不鑽出去。”只見兩個青衣童子[。。。]

Voilà que Song Jiang, dans l'armoire réservée à la divinité, se disait avec ennui : « Même si je ne me suis pas fait prendre par ces vauriens, comment vais-je pouvoir sortir du village ? » Tandis que dans l'armoire, dépourvu de tout semblant d'idée, il cherchait une solution, il entendit quelqu'un venir de derrière, sous la galerie. Song Jiang se dit : « Voilà encore un problème ! Je ne peux déjà plus m'échapper. » Il vit alors deux petites soubrettes habillées de bleu⁴ [...]⁵

Les deux fillettes sont celles qui l'introduiront auprès de la Jiutian xuannü puis le raccompagneront et le pousseront du haut du pont. On constate de ce début de songe que rien ne laisse deviner le cadre onirique qui s'installe pourtant : aucun signe d'une éventuelle fatigue de Song Jiang

八仙過海 »), que l'on trouve dans le roman des Ming anonyme portant le même titre, mais également dans nombre de versions diverses l'histoire dans le théâtre et la littérature de fiction.

¹ Il n'est pas rare, dans la religion populaire chinoise, qu'une figurine historique devienne religieuse, ni rare non plus que son culte se développe par sa popularisation dans le théâtre et la littérature de fiction. La divinité Guandi, par exemple, n'est autre que le général Guan Yu 關羽 [160-220] popularisé par le *Sanguo zhi yanyi* 三國志演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* (cf. note 1 p. 134). De même, la figure divine de Li Bai 李白 s'est moins construite sur le personnage historique [701-762] que sur l'histoire du personnage écrite par Feng Menglong, « Li Zhexian zui cao xia Man shu 李謫仙醉草嚇蠻書 », « L'Immortel exilé Li, ivre, compose le brouillon de la lettre qui effraya les barbares » (SII 9). Meir Shahar traite spécifiquement de l'importance de la littérature de fiction, notamment en langue vernaculaire, comme catalyseur de la popularisation de figures divines dans son chapitre « Vernacular Fiction and the Transmission of Gods' Cults in Late Imperial China » (MEIR (1996).)

² Cf. note 2 p. 18.

³ Ces deux pièces appartiennent à un ensemble de quatre pièces du dramaturge sur le thème du rêve : les *Linchuan simeng* 臨川四夢, « Quatre rêves de Linchuan ». Les deux autres pièces sont le *Mudan ting* 牡丹亭, *Pavillon aux pivoinés* et le *Zichai ji* 紫釵記, *Histoire de l'épingle pourpre*.

⁴ Cf. note 4 p. 156.

⁵ SHI & LI et ZHANG, *op. cit.*, p. 717.

n'est donné (il est même au contraire dans un état d'esprit nerveux), il n'adopte pas de position couchée, il n'éprouve pas de confusion particulière... De cette impossibilité pour le lecteur de deviner qu'il s'agit là d'un rêve, le moment du réveil n'en sera que plus surprenant (sans compter la chute que j'ai plus haut décrite comme un sursaut narratif final qui sert plus encore le contraste du réveil).

Parmi les récits oniriques de mon corpus porteurs d'une influence du *Nanke taishou zhuan* et du *Zhenzhong ji*, figure l'ingénieur *Xu Huangliang* 續黃梁, « Suite au Millet Jaune » (Lz 149) du *Liaozhai zhiyi*. Pu Songling offre dans son récit une formidable amplification du *Zhenzhong ji*. Dans cette réécriture de Pu Songling chaque élément de l'histoire originale semble revêtir plus de profondeur. Le rêveur, Zeng 曾, ne travaille pas aux champs mais a déjà acquis le titre de licencié « pieux et intègre » (*xiaolian* 孝廉), dont il fait grand cas (son orgueil ne peut que mieux contraster avec sa prise de conscience à l'issue du rêve). Il se rend avec une troupe d'amis dans un ermitage zen (*chanyuan* 禪院) où, a-t-il appris, un devin (*xingzhe* 星者) pouvait leur révéler l'avenir. La figure de l'homme détenteur d'un savoir transcendant est cependant fractionnée : ce n'est pas ce devin, en réalité vil flatteur, qui révélera la vérité à Zeng, mais un vieux moine (*laoseng* 老僧) assis dans la cellule où Zeng s'endormira, personnage peu avenant et peu loquace : c'est lui qui, au réveil de Zeng, lui demandera si s'est vérifiée la prédiction de sa future grande carrière. Par ailleurs, l'amplification du récit d'origine par Pu Songling présente ceci d'original que ce n'est pas, en rêve, une mais deux vies dont le jeune lettré plein d'ambitions fait l'expérience. Cette intensification rend plus saisissante encore la leçon que prodigue le rêve : que la recherche des honneurs et du pouvoir ne peut qu'aboutir à déception et malheur. Pour introduire cette deuxième vie dans le même cadre onirique, Pu Songling fait appel à un thème récurrent du *Liaozhai* : la renaissance dans un autre corps, thème lui-même profondément lié à celui de la rétribution. Contrairement à Lu, Zeng est loin d'être un fonctionnaire exemplaire : il profite de ses très hautes fonctions pour régler ses vieilles rancunes et placer ses amis à de hauts postes, s'appropriant autoritairement les femmes qui lui plaisent. Son pouvoir s'accroît tant que, par crainte de lui, tout le monde lui offre des richesses indues. Les prévarications qu'il opère et sa pratique du népotisme lui valent d'être dénoncé par un long mémoire au trône, dont l'empereur ne prend tout d'abord pas compte. Mais les dénonciations se multiplient, et Zeng est finalement privé de tous ses biens. Entouré de gardes, il doit, avec son épouse, parcourir plusieurs dizaines de *li* à pied, pénitence qui leur ôte leurs dernières forces. Arrivé en montagne, le groupe est surpris par des bandits qui ne sont là que pour se venger de Zeng. Ils le décapitent, et Zeng sent sa tête tomber dans un bruit. « Tandis que son âme *hun* s'étonne (*hun fang haiyi* 魂方駭疑)¹ », il voit deux monstres (*gui* 鬼)² venir et s'emparer de lui. Il se retrouve ainsi devant un tribunal infernal où il est longuement torturé :

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 523.

² Cf. note 4 p. 49.

il est plongé dans un chaudron d'huile bouillante, est jeté du haut du Mont des Couteaux (Daoshan yu 刀山獄)¹, et on finit par lui faire boire tout l'or, fondu, qu'il a accumulé durant sa carrière. A l'issue de ce passage dans les enfers, Zeng est condamné à renaître en fille, un changement de sexe qui, dans les histoires de renaissances du *Liaozhai*, est un motif assez rare². Commence alors la seconde vie du rêve dont le cadre, comme dans le *Zhenzhong ji*, n'a pas été signalé au lecteur. La petite fille qu'est devenue Zeng est l'enfant de mendiants, et elle grandit dans la misère. Lorsqu'elle atteint quatorze ans, elle est vendue par ses parents comme concubine à un bachelier (*xiucai* 秀才) impécunieux. L'épouse principale de ce dernier la maltraite. Un soir, le bachelier est assassiné par des voleurs. L'épouse accuse la concubine d'avoir fomenté l'assassinat avec un amant. Zeng se retrouve ainsi torturé et produit de faux aveux. La concubine est amenée sur la place publique pour y être exécutée. Elle s'exclame que même les Neuf Ténèbres (*jiuyou* 九幽)³ et les Dix-Huit enfers (*shibayu* 十八獄)⁴ ne sont pas aussi aveugles à l'injustice.

正悲號間，聞遊者呼曰：“兄夢魘耶？”霍然而寤見老僧猶跏趺座上。同侶競相謂曰：“日暮腹枵，何久甘睡？”

Alors qu'elle hurlait de douleur, elle entendit un passant lui crier : « Mon frère, tu fais un cauchemar ? » Il se réveilla soudain et vit le vieux moine encore assis en tailleur sur son siège. Ses compagnons se poussaient pour lui déclarer : « Le soleil se couche et nous avons faim, et toi tu dors d'un doux sommeil depuis un bon moment ? »⁵

Comme je l'ai mentionné plus haut, le moine lui demande si la prédiction de sa future grande carrière s'est avérée vraie. Au comble de la surprise, Zeng l'interroge, mais le vieux moine déclare ne rien savoir. Zeng, qui « était venu plein de lui-même, s'en retourne abattu (*shengqi er lai, bujue sangqi er fan* 勝氣而來，不覺喪氣而返)⁶ ». Il finit par se retirer dans une montagne sans que personne ne sache ce qu'il advint de lui. Dans son commentaire final, l'Historien de l'étrange

¹ Le Mont des Couteaux (Daoshan yu 刀山獄) est un lieu des enfers bouddhiques. Il est simplement évoqué au chapitre 10 du *Xiyou ji* 西遊記, *Voyage vers l'Ouest* de Wu Cheng'en 吳承恩 [1500-1582], lors du voyage de l'empereur Taizong 太宗 [598-649] dans les enfers. C'est Pu Songling, dans *Xu Huangliang*, qui en donne la description la plus colorée : « une montagne peu large mais faite d'escarpements abrupts et de falaises verticales, couverte en tous sens de lames effilées, telles un parterre pêle-mêle de bambous serrés. Il y avait déjà plusieurs personnes dont les tripes étaient suspendues et dont le ventre était transpercé de lames, et qui criaient à en fendre le cœur (一山不甚廣闊；而峻削壁立，利刃縱橫，亂如密筍。先有數人胃腸刺腹於其上，呼號之聲，慘絕心目。) » (PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 524.)

² Le seul autre cas de renaissance impliquant un changement de sexe, d'homme à femme, est, dans le *Liaozhai*, celui de *Li Tansi* 李檀斯 (Lz 483).

³ Les *jiuyou* 九幽, « Neuf Ténèbres », qui semblent être une variante de *jiuquan* 九泉, « Les Neufs Sources » (correspondant lui-même aux *huangquan* 黃泉 ; cf. note 4 p. 153), appartiennent à la topographie des enfers. Le terme est notamment présent dans le titre du chapitre 3 du *Xiyou ji* 西遊記 : « Sihai qianshan jie gongfu, Jiuyou shilei jin chuming 四海千山皆拱伏，九幽十類盡除名 », « Les mille montagnes des quatre mers toutes se prosternent, Les dix espèces des Neuf Ténèbres de la liste toutes sont rayées ».

⁴ Les *shiba yu* 十八獄, « Dix-huit Enfers » appartiennent à la topographie des enfers bouddhiques. On en trouve une énumération au chapitre 10 du *Xiyou ji* 西遊記 (cf. p. 64)

⁵ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 526.

⁶ *Id.*.

(Yishishi 異史氏)¹ Pu Songling rapproche ce récit du *Zhenzhong ji* en écrivant qu'il fait suite au rêve de Handan en ce qu'il s'est également déroulé dans le temps de la cuisson du millet jaune.

Pu Songling nous offre ainsi une réécriture tout à fait originale du *Zhenzhong ji* puisqu'en gardant la même morale, il ajoute les thèmes de la rétribution *post mortem* et de la renaissance. Ce rebondissement, cette seconde vie qui amplifie significativement l'histoire principale, est un trait de l'écriture de Pu Songling : les histoires de ce dernier s'étirent souvent au-delà de ce que l'on croyait être la fin du récit. Alors que le lecteur, connaissant le *Zhenzhong ji*, s'attend à voir Zeng se réveiller lorsqu'il est tué par les bandits, l'histoire se poursuit dans les enfers puis une autre vie. La narration est riche de détails et s'attarde sur les événements, ce qui en fait un récit bien plus long que celui d'origine. Ce ricochet du récit, prolongation inattendue, correspond à une écriture plus tourmentée (scènes cruelles des enfers et injustice de la vie de la fille qu'est devenue Zeng), qui semble n'en avoir jamais fini. A partir de la mort de Zeng, le récit « déraille »² ainsi de la voie tracée par le *Zhenzhong ji* pour aller bien au-delà dans la détresse du rêveur, ce qui n'en rend la prise de conscience que plus profonde.

Pour en revenir à la question principale de mon présent propos (le réveil amenant à lire le rêve de manière rétrospective), il faut reconnaître que le *Xu Huangliang* est une exception des récits oniriques de mon corpus : tous ne s'inspirent pas à ce point des *chuanqi* des Tang que j'ai évoqués. Cependant, un certain nombre d'entre eux bénéficient de leur apport narratif et imitent leur schéma d'un réveil qui advient quand le lecteur n'a pas eu connaissance de l'entrée dans le cadre onirique. Il m'importe ainsi à présent de m'interroger sur l'influence quantitative de ce motif du rêve à effet de lecture rétrospective et de dresser, pour l'appréhender avec plus de rigueur, des statistiques le reflétant.

B - Caractéristiques des rêves à effet de lecture rétrospective

Je l'ai répété, le rêve à effet de lecture rétrospective crée chez le lecteur la surprise de se voir ramené vers le cadre de référence qu'il croyait n'avoir jamais quitté quand, en réalité, les faits qu'il vient de lire appartiennent au cadre onirique. Ce genre de rêve est par là plus proche de l'expérience onirique réelle, dont le rêveur ne peut jamais avoir conscience de la commencer, mais seulement d'en sortir.

Il est intéressant de constater que le récit onirique de ce genre ne se plaît pas à remonter le fil temporel de l'histoire racontée pour indiquer au lecteur qu'à tel moment des faits, le personnage

¹ Cf. note 2 p. 10.

² J'ai ailleurs pu montrer que cette réinvention plus torturée de motifs narratifs déjà existants était un trait propre à l'écriture de Pu Songling (LUCAS (2015).)

s'était en réalité endormi. Au contraire, passée la surprise du réveil, le récit se poursuit, s'intéressant par exemple au fait que le contenu ait une incidence sur la vie éveillée. En somme, à l'exception d'un récit onirique dans l'ensemble de mon corpus, sur lequel je reviendrai, le rêve à effet de lecture rétrospective n'est jamais suivi d'une analepse telle que Gérard Genette la définit : « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve.¹ » On pourrait en effet s'attendre à ce que le récit, après la mention du réveil, prenne le « temps » de faire un retour « homodiégétique » (pour reprendre le terme de Genette) vers le moment de l'endormissement, afin de déployer l'envers des faits, de la même façon qu'un magicien expliquerait son tour de magie. Mais les magiciens révèlent rarement leurs subterfuges, et de même le récit de rêve à effet de lecture rétrospective est laissé tel quel à l'émerveillement du lecteur qui ne peut alors que réfléchir seul à cette entrée antérieure dans le rêve : l'analepse n'est qu'imaginaire. En laissant au lecteur la responsabilité de se reconstituer imaginairement la scène de l'endormissement et de l'entrée dans le cadre onirique, le récit se pare d'un manque, d'un trou dans la narration. Cette absence d'une partie du récit est précisément ce sur quoi ce dernier fonde son intérêt principal (créer la surprise). Ainsi le texte en tant qu'objet réel ne trouve-t-il sa complétude qu'avec l'imaginaire du lecteur.

Il n'y a, je le disais, sur l'ensemble de mon corpus, qu'une exception à ces récits de rêve à effet de lecture rétrospective, qui majoritairement ne donnent pas lieu à une analepse revenant au moment de l'entrée dans le songe : le rêve de Xiaohong dans lequel Jia Yun lui rapporte son mouchoir (HLM 24-25). Il faut dire que ce rêve a ceci de particulier qu'il est relaté à la jonction entre deux chapitres. Le chapitre 24 comprend l'intégralité du rêve, dont le lecteur ne sait primitivement pas qu'il en est un. Le chapitre 25 consiste en une analepse exposant la façon dont Xiaohong, toute à ses préoccupations amoureuses, s'endort et rêve que Jia Yun lui rapporte son mouchoir et l'attire à lui, puis comment elle trébuche dans son rêve et se réveille. Sans doute le caractère exceptionnel de cette analepse se justifie-t-il par l'usage du roman chinois, imitant la façon orale de conter, de résumer en début de chapitre les faits de la fin du chapitre précédant. Cette mention spécifique de l'endormissement de Xiaohong consiste, selon les termes de Genette, en une analepse interne homodiégétique complétive : cette « anachronie narrative » dans le récit est un retour dont « le champ temporel est compris dans celui du récit premier » (le moment de l'endormissement se situe dans le temps couvert par le roman), qui porte « sur la même ligne d'action que le récit premier » (la narration du *Honglou meng* s'intéresse à ce moment de l'histoire à Xiaohong, avant et après le rêve) et consiste en un « segmen[t] rétrospecti[f] qui vien[t] combler après coup une lacune antérieure du récit » (l'omission est celle de l'endormissement)².

¹ GENETTE (1972a), p. 82.

² *Id.*, p. 72-95.

Dans la mesure où, comme je l'évoquais en conclusion de mon introduction à ce deuxième grand temps de mon étude consacré à la narration du rêve, le récit onirique chinois ne se distingue pas du récit principal (cadre de référence) par la conjugaison ou la syntaxe, c'est à nouveau, comme pour les récits oniriques dans leur ensemble, les marqueurs d'entrée et de sortie du rêve qu'il s'agira d'étudier afin de dégager quelques caractéristiques propres aux récits oniriques à effet de lecture rétrospective. Or, ces derniers présentent justement la propriété de n'être *pas* dotés de marqueurs de l'entrée dans le songe. L'analyse, cependant, n'est pas complètement vouée à l'impossibilité, car, à rassembler les récits de rêve à effet de lecture rétrospective, on remarque des motifs récurrents qui remplacent une entrée évidente dans le cadre onirique, et en deviennent autant d'indices pour le lecteur averti.

Ces motifs récurrents marquant le début d'un rêve dont il n'est pas clairement établi qu'il en est un sont principalement les suivants : la sieste, le fait de s'allonger et la maladie. Moins fréquemment apparaissent le fait de s'allonger sans enlever ses vêtements et l'ivresse due à l'absorption d'alcool. Les rêves de mon corpus non d'emblée annoncés comme faits oniriques commencent naturellement de bien d'autres façons différentes, mais tels sont les motifs les précédant les plus fréquents.

La mention d'une sieste est l'un des motifs qui précèdent le plus fréquemment un rêve à effet de lecture rétrospective. On en dénombre quatre dans le *Liaozhai*, quatre dans le *Zibuyu*, un dans le *Yuewei* et un dans le *Honglou meng*. *Jiamei* 假寐, « somme » et *zhouqin/wo* 晝寢 / 臥, « dormir/s'allonger en plein jour » sont les termes les plus communément employés. Dans son étude sur l'érotisme dans le *Honglou meng*, I-Hsien Wu remarque le statut quelque peu particulier du sommeil lié à la sieste. Elle rappelle que le rêve du roi Huai de Chu dans le *Fu de Gaotang* 高唐賦 de Song Yu¹ appartient à un sommeil diurne, de même que la première visite de Baoyu au Taixu huanjing advient dans le cadre d'un sommeil succédant au déjeuner. Ces deux rêves, sous-entend I-Hsien Wu, ont en commun le motif de la rencontre érotique (le roi Huai avec la déesse et Baoyu avec la sœur cadette de la Jinghuan xianzi)².

La mention de la fatigue et du fait de s'allonger, sans que soit évoqué l'endormissement, est également très commun avant le début d'un rêve à effet de lecture rétrospective. Elle apparaît six fois dans le *Liaozhai* et deux fois dans le *Zibuyu*. Les caractères *juan* 倦, « fatigué » et *wo* 臥, « s'allonger » apparaissent le plus souvent.

¹ Cf. p. 107.

² WU (2017), p. 12.

La maladie (*bing* 病 ou *ji* 疾) est également un motif précédant parfois le rêve dont on ne sait pas qu'il commence, bien qu'elle apparaisse plus fréquemment avant les cas de catalepsie¹. Elle trouve deux occurrences dans le *Liaozhai*, une dans le *Zibuyu* et une dans le *Honglou meng*.

Parmi les motifs moins fréquents mais notables, je remarque le fait de s'allonger sans se dévêtir (*heyi* 和衣 ou *bu tuoyi* 不脫衣). Il n'apparaît qu'à une unique occurrence dans mon corpus (HLM 82), mais on le trouve dans deux *huaben* relevés dans mes tableaux de sémantique onirique (*Xingshiyan* 4 et *Huanxi yuanjia* 10).

Je remarque également que si l'ivresse précède trois rêves à effet de lecture rétrospective dans les *huaben* retenus dans mon étude (*Huanxi yuanjia* 10, *Chuke pai'an jingqi* 1 [*ruhua*] et *Xihu erji* 1), elle n'apparaît à aucune reprise dans les rêves de mon corpus.

L'ensemble de ces motifs est généralement suivi de (*hu*)*jian* (忽)見, « (soudain) [il] vit ». Ainsi le rêve à effet de lecture rétrospective n'introduit-il en rien le cadre onirique, se contentant de relater les actions du personnage précédant le songe (lesquelles deviennent des motifs communément employés d'un récit à l'autre).

De même que le rêve à effet de lecture rétrospective est fréquemment précédé des mêmes motifs, il peut s'achever sur des expressions récurrentes dans lesquelles est exprimée la nature onirique des faits qui viennent d'avoir lieu. Notons néanmoins que l'emploi de ces expressions n'apparaît pas dans une majorité de récits, qui souvent s'en tiennent à une simple mention du réveil (*xing* 醒).

Dans les œuvres en langue classique de mon corpus, ces expressions sont *shizhi qimeng* 始知其夢, *shizhi meng ye* 始知夢也 ou encore *naizhi qimeng* 乃知其夢. Très semblables les unes des autres, elles signifient toutes « alors [il] sut qu'[il] avait rêvé/que c'était un rêve ». On relève également un *ze yimeng ye* 則一夢也, « c'était en fait un rêve ». Ces expressions apparaissent à quatre reprises dans le *Liaozhai*, et à une occurrence dans le *Zibuyu*. Le *Honglou meng* emploie ces mêmes expressions dans leur forme vernaculaire : *fangzhi shi meng* 方知是夢 (équivalent de *shizhi meng ye* 始知夢也) et *qushi yimeng* 卻是一夢 (équivalent de *ze yimeng ye* 則一夢也). Le *Honglou meng* fait aussi emploi de l'expression en langue vernaculaire *yuanlai* 原來, « à l'origine, en réalité » : *que yuanlai shi yichang e'meng* 卻原來是一場噩夢, « mais en réalité il s'était agi d'un cauchemar » (HLM 82) ; ou encore *yuanlai jing shi yichang dameng* 原來竟是一場大夢, « en réalité, voilà qu'il s'était agi d'un grand rêve » (HLM 98).

¹ Si elle permet également au personnage de communiquer avec les divinités et les morts et même de se rendre dans l'autre monde, la catalepsie diffère du rêve en ceci qu'au réveil, le lecteur apprend que le personnage était en réalité mort depuis un certain temps. Le fait que le personnage était mort peut être clairement établi par le caractère *si* 死, « mort », mais peut également être sous-entendu par des expressions tels que *su* 甦, « ressusciter » ou *fusheng* 復生, « revenir à la vie ».

Il est intéressant de noter qu'aucun récit de mon corpus n'emploie une telle expression finale qui ferait référence au *Nanke taishou zhuan*. Or, il s'agit d'un emploi extrêmement commun dans les *huaben* : l'expression (*nai/que*) (*shi*) *nanke yimeng* (乃/卻) (是) 南柯一夢, « c'était un rêve comme celui de Rameau Sud » apparaît non moins de dix fois dans l'ensemble des *huaben* retenus dans mon étude. Il semble donc que dans les récits du genre *huaben*, une référence explicite au *Nanke taishou zhuan* était tout à fait en vogue. En revanche, si les récits du *Liaozhai*, du *Zibuyu*, du *Yuwei* et du *Honglou meng* s'inspirent du *Nanke taishou zhuan* et du *Zhenzhong ji*, l'absence d'expressions finales basées sur la locution *nanke yimeng* semble montrer un certain affranchissement des œuvres de mon corpus vis-à-vis des textes ayant popularisé le rêve à effet de lecture rétrospective. La référence à ces *chuanqi* fondamentaux peut être plus subtile, comme c'est le cas pour *Xu Huangliang* (Lz 149) dont j'ai mentionné que sa référence au *Zhenzhong ji* apparaissait uniquement, et sans expressément en mentionner le titre, dans le commentaire de l'Historien de l'étrange.

C - Fréquence des rêves à effet de lecture rétrospective

A présent que j'ai exposé les influences transtextuelles et les caractéristiques principales des récits oniriques dont la nature n'est révélée qu'en dernier lieu, il m'importe d'observer la fréquence de ces rêves à effet de lecture rétrospective dans mon corpus.

Il faut tout d'abord noter que l'œuvre du IV^e siècle qu'est le *Soushen ji*, sur les quarante-quatre récits oniriques qu'il comporte, ne présente aucune occurrence de rêve se déroulant sans que le lecteur ne sache sa nature onirique. Ceci confirme que le récit onirique à effet de lecture rétrospective ne faisait pas partie des habitudes d'écriture des auteurs de fiction des premiers siècles de notre ère. Comme je l'ai indiqué plus haut, ce sont le *Nanke taishou zhuan* et le *Zhenzhong ji* ainsi que leurs réécritures qui, sous les Tang, ont contribué à populariser l'emploi de ce genre de récit de rêve. De fait, les récits oniriques de fiction qui ont suivi sous les Song, les Ming et les Qing en ont fait un usage bien plus fréquent : sur les cent vingt-cinq récits oniriques de *huaben* relevés dans mon étude, trente et un (soit presque un quart) sont à effet de lecture rétrospective. On constate dans cette explosion statistique l'influence directe des *chuanqi*.

Les œuvres de mon corpus, cependant, sont postérieures à la plupart de ces *huaben* et appartiennent à une période ultérieure durant laquelle les auteurs de fiction, tout en héritant d'environ huit siècles de récits oniriques faisant couramment usage du récit à effet de lecture rétrospective, cherchent une originalité supplémentaire dans cette écriture du rêve dont le point fort est de retranscrire en littérature la surprise du réveil. S'il est fructueux de consacrer une large partie de l'étude de la narration du rêve à ce genre de récit pour son intérêt narratologique, il convient toutefois d'en rappeler la réalité numéraire : le rêve à effet de lecture rétrospective ne représente, dans trois des

quatre œuvres de mon corpus, qu'une petite minorité. Notons que je prends en compte les récits de rêve dont le début mentionne le sommeil mais non le songe, car j'estime que lorsque le texte indique qu'un personnage s'allonge pour dormir, le rêve ne peut en être considéré comme une conséquence directe. Par ailleurs, ces occurrences restent minoritaires.

Œuvre	Nombre de récits oniriques à effet de lecture rétrospective / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	13/84	16%
<i>Zibuyu</i> 子不語	7/165	4,2%
<i>Yuewei caotang biji</i> 閱微草堂 筆記	5/139	3,6%
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	10/15	66%

Ainsi, en comparaison avec les *huaben*, le *Liaozhai*, le *Zibuyu* et le *Yuewei* semblent témoigner du désintéressement de leur auteur pour le récit de rêve qui ne se dévoile comme songe qu'au moment du réveil. Peut-être ce type de narration onirique ne leur paraissait-il plus aussi original qu'aux yeux des auteurs des *huaben*, et lui préférèrent-ils un cadre onirique signalé d'emblée dans lequel ils pouvaient placer un discours spécifique : morale et théories diverses.

On remarque cependant une grande exception : parmi les auteurs des œuvres de mon corpus, Cao Xueqin emploie très fréquemment la narration onirique à effet de lecture rétrospective. Plus encore, il l'emploie en s'affranchissant des codes que j'ai identifiés comme typiques du rêve à effet de lecture rétrospective : lorsque habituellement le rêve se révèle comme tel au moment du réveil par le terme *meng* 夢, certains récits oniriques du *Honglou meng* se passent de cette identification formelle, ou l'altèrent. Et malgré l'établissement tout à fait implicite du cadre onirique, le lecteur peut percevoir ce dernier de par la réutilisation d'éléments appartenant à la tradition chinoise de l'onirisme de fiction.

L'un de ces éléments si courants dans le récit de rêve, depuis les plus anciennes fictions, est la rencontre avec un mort, et notamment ce motif particulier qui est celui de l'adieu en rêve de l'ami, que j'ai abordé en amont à travers plusieurs réécritures de fins de rêves. Pour reprendre l'exemple que je traitais alors, lorsque Wang Xifeng rêve que Qin Keqing vient lui faire ses adieux (HLM 13), non seulement le texte n'établit pas la situation onirique au début du songe, mais il ne le fait pas davantage à la fin de celui-ci : le terme *meng* n'apparaît à aucun endroit. En dehors des circonstances quelque peu étranges de la visite (qui a lieu le soir et coïncide ainsi mal avec la venue d'une personne de la résidence voisine à celle de Wang Xifeng, le Ningguo fu 寧國府), ce qui permet au lecteur

d'établir lui-même la situation onirique est l'annonce, qui réveille la rêveuse, de la mort de celle qui précisément vient juste de s'entretenir avec elle. Ainsi Cao Xueqin ne compte-t-il pas sur l'évidence des mots pour faire connaître la nature du rêve, mais sur la connaissance du lecteur de ce motif du mort venu en rêve faire ses adieux, si fréquent dans les récits oniriques de fiction¹. Particulièrement novatrice est cette identification du cadre onirique placée sous la responsabilité des connaissances littéraires du lecteur et la reconstruction imaginaire que ce dernier doit effectuer. Les rêves de Baoyu recevant la visite de Jinchuanr (HLM 34) et de You Erjie voyant sa sœur You Sanjie (HLM 69) jouent également de cette mécanique : dans ces deux songes, le rêve n'a pas été signalé comme tel, et le rêveur reçoit la visite d'un personnage dont le lecteur sait déjà qu'il est mort (Jinchuanr comme You Sanjie se sont suicidées). Fort de ce savoir et de sa connaissance de toute une littérature de l'adieu de l'ami en rêve, le lecteur ne peut qu'établir par lui-même le cadre onirique que l'auteur s'est plu à ne pas introduire de façon évidente. Ces deux rêves, cependant, ne possèdent pas l'extrême subtilité du rêve de Wang Xifeng (HLM 13), en ce qu'ils finissent par établir clairement la nature du songe : après avoir entendu Jinchuanr le réprimander en rêve, Baoyu est « à mi-chemin entre le rêve et la veille (*banmeng banxing* 半夢半醒)² » ; à son réveil You Erjie comprend que « c'était en réalité un rêve (*qushi yimeng* 卻是一夢)³ ». On en revient ainsi à un schéma classique de la narration du rêve à effet de lecture rétrospective.

Cao Xueqin use également d'un autre procédé pour établir après coup une situation onirique : comme dans le schéma habituel, il mentionne le réveil et le terme *meng*, mais il introduit un changement de focalisation.

Pour rappel théorique, Gérard Genette a défini la focalisation dans un récit comme « une restriction de « champ », c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience*, terme qui, en fiction pure, est, littéralement, absurde (l'auteur n'a rien à « savoir », puisqu'il invente tout) et qu'il vaudrait mieux remplacer par *information complète* – muni de quoi c'est le lecteur qui devient « omniscient ».⁴ » Ainsi, quand je parle de changement de focalisation, je désigne un changement d'une focalisation interne à une autre, la focalisation interne correspondant à la situation narrative où « le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit *peut* alors nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense [...]»⁵

¹ Je renvoie, pour les exemples, à mon analyse des fins des rêves employant ce motif, p. 152.

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 533.

³ *Id.*, p. 1140.

⁴ GENETTE (1972b), p. 348-349.

⁵ *Id.*, p. 349.

Ce changement de focalisation apparaît dans les récits de deux rêves de Baoyu (HLM 56 et HLM 77) au terme desquels c'est Xiren 襲人, sa femme de chambre, qui constate qu'il a rêvé. Après avoir relaté le rêve de Baoyu rencontrant Zhen Baoyu (HLM 56) à la fin duquel le premier appelle à grands cris le second, le texte change de point de vue : c'est Xiren qui l'« entend s'appeler lui-même dans son rêve (*ting ta mengzhong zihuan* 聽他夢中自喚)¹ ». De même, après avoir reçu la visite de Qingwen 晴雯 venue lui faire ses adieux (à nouveau ce motif tout à fait classique qui ne peut que mettre le lecteur sur la piste du rêve), Baoyu se met à l'appeler et « réveille à nouveau Xiren par ses cris (*you jiang Xiren jiaoxing* 又將襲人叫醒)² ». Ce changement de focalisation sur les personnages à l'issue d'un rêve est tout à fait novateur dans la narration de rêve à effet de lecture rétrospective³. Plutôt qu'une mention du terme *meng* appartenant à une narration classique et avec une focalisation zéro, l'établissement rétrospectif de la situation onirique se fait à travers le point de vue d'un autre personnage.

Ainsi l'auteur du *Honglou meng* fait-il fréquemment usage du récit onirique à effet de lecture rétrospective tout en « modernisant » cet héritage littéraire par une réinvention de sa narration : procédés tels que l'absence totale, même après le songe, d'établissement de la situation onirique mais garantie de voir celle-ci reconstruite par l'imagination du lecteur grâce à la culture littéraire de ce dernier ; tels que le changement de focalisation de la narration au moment du réveil.



Avant que je ne referme cette sous-partie sur le rêve à effet de lecture rétrospective, s'impose à moi le doute d'ordre épistémologique consistant à s'interroger sur la lecture que pouvait faire le lecteur chinois des XVII^e et XVIII^e siècles d'un rêve à effet de lecture rétrospective : puis-je vraiment croire que le lecteur chinois des XVII^e et XVIII^e siècles ne savait pas, quand il les lisait, que tous ces récits de rêve non signalés comme tels relevaient en réalité de l'onirisme ? Ne possédait-il pas toute la culture transtextuelle et la connaissance des « indices » laissés au début d'un récit onirique (sieste,

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 922.

² *Id.*, p. 1284.

³ En dehors des rêves à effet de lecture rétrospective, le changement de focalisation par rapport au rêveur est également relativement rare. Dans le *Honglou meng*, on peut également mentionner ce passage dans lequel Baochai entend Baoyu parler dans son rêve (HLM 36). Le point de vue n'est donc pas celui du rêveur, mais celui d'un autre personnage. Un autre exemple apparaît dans le *Zibuyu* : dans *Meng hulu* 夢葫蘆, « Rêve dealebasse » (ZBY 21:16), un bachelier qui passe à de multiples reprises l'examen de la licence fait un rêve spécifique – la vision d'unealebasse – à chaque veille de concours. Une année, il décide de s'abstenir de dormir la veille de l'examen, car il attribue au rêve la responsabilité de ses échecs répétés. Or, à peine le serviteur qui l'accompagne s'est-il endormi, qu'il se réveille en s'écriant qu'il a rêvé d'unealebasse. Ainsi le cas est-il original : non seulement le point de vue n'est pas celui du serviteur qui rêve, mais celui de son maître, mais de surcroît, le contenu du rêve a été magiquement transféré d'un personnage à un autre.

fatigue, maladie...) que j'ai moi-même recensés ? Et ne lisait-il pas la version commentée de ces œuvres, dont les indications signalent parfois le début masqué d'un rêve ?

Il m'apparaîtrait bien naïf de répondre par la négative à ces questions. Mais il faut imaginer que, de la même façon qu'on accepte le « pacte romanesque¹ » d'un auteur, s'attendant dès lors à lire des faits distants de la vérité, ce lecteur chinois des XVII^e et XVIII^e siècles se laissait volontiers surprendre par cette narration dont on peut aisément, avec un minimum d'habitude, percevoir qu'elle cache un aspect fondamental des événements. Ainsi me semble-t-il qu'il devait y avoir de la part du lecteur, face à ce type de narration onirique, un consentement à se laisser bercer par une surprise attendue, de la même façon que l'on se plaît à lire des contes merveilleux (nous étudions après tout un genre de fiction faisait largement intervenir le surnaturel).

Or, si ce lecteur acceptait ainsi ce jeu de lecture, je dirais même, s'il éprouvait ce désir de fiction, c'est sans doute parce qu'en dehors de la surprise plus ou moins attendue du réveil, le récit onirique à effet de lecture rétrospective avait ce pouvoir particulier de servir de métaphore à la vie elle-même. Parce qu'il s'est pendant un moment fait passer pour la vie éveillée, le rêve dont la nature ne se révèle qu'au réveil amène naturellement à s'interroger sur les valeurs respectives de la vie et du rêve. Ce goût de la métaphore du rêve comme pierre de touche de la valeur de la vie a donné lieu au nombreux rêves illusoires dont j'ai eu l'occasion de décrire quelques caractéristiques dans la première partie de cette étude.

Dans cette sous-partie consacrée au récit de rêve à effet de lecture rétrospective, j'ai tout d'abord évoqué les deux *chuanqi* des Tang majeurs que sont le *Nanke taishou zhuan* 南柯太守傳, « Histoire du préfet de Rameau-Sud » de Li Gongzuo 李公佐 et le *Zhenzhong ji* 枕中記, « Histoire du dedans de l'oreiller » de Shen Jiji 沈既濟. Eux-mêmes réécritures élaborées de plusieurs récits antérieurs, ils ont marqué la littérature onirique de fiction de par leur introduction de l'effet de lecture rétrospective : le rêve ne fait pas l'objet d'une entrée dans le cadre onirique à proprement parler, celle-ci étant éludée. Vers la fin de l'histoire, lorsque la narration revient vers le cadre de référence, le lecteur croyant n'avoir jamais quitté ce dernier éprouve une surprise. L'effet produit est d'amener ce lecteur à

¹ Le « pacte romanesque », parfois appelé « pacte de fiction » parce qu'il ne touche pas uniquement au genre littéraire qu'est le roman, est défini par Philippe Lejeune en opposition au « pacte autobiographique » avec deux caractéristiques : « *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) », une dimension qui ne concerne que peu cette étude puisque les récits classiques des auteurs chinois sont très rarement rédigés à la première personne, et « *attestation de fictivité* ». Cette dernière est fondamentale dans les récits qui m'intéressent : la littérature à laquelle je consacre cette étude ne relève pas d'une volonté de restitution de faits véridiques, encore que le sujet peut soulever d'intéressantes questions dans la mesure où Pu Songling, Yuan Mei et Ji Yun datent et situent fréquemment les faits qu'ils relatent, dans une imitation (dont on ne peut être sûr du degré de fictivité) des annales historiques et des documents administratifs dont le souci de précision requerrait ces mentions exactes.

reconsidérer rétrospectivement la quasi intégralité du récit, afin de distinguer à partir de quel moment le personnage est entré dans le rêve.

L'immense succès de ce type de récit a donné lieu à maintes réécritures à travers les siècles et dans d'autres domaines, tels que le théâtre (*Huangliang meng* 黃梁夢 de Ma Zhiyuan 馬致遠), jusqu'aux auteurs des œuvres de mon corpus qui purent apporter leur touche littéraire personnelle au récit, jusqu'à l'amplifier significativement (Lz 149).

J'ai également relevé les motifs communs que l'on trouve fréquemment avant l'occurrence d'un rêve à effet de lecture rétrospective : fatigue, mort, maladie, etc, sont autant d'états dans lesquels se trouvent souvent les personnages antérieurement à leur rêve non annoncé. J'ai par ailleurs étudié la sémantique du moment spécifique où la narration révèle la nature onirique des faits relatés.

Afin de ne pas perdre de vue le contexte global d'écriture de ce type de récit onirique spécifique, j'ai procédé à un relevé statistique révélant que malgré son intérêt incontestable, le récit de rêve à effet de lecture rétrospective occupe quantitativement une place mineure dans les œuvres de mon corpus, à l'exception faite du *Honglou meng*, qui reprend ce procédé narratif en le modernisant.

Au terme de cette analyse, il m'apparaît que la structure narrative même du récit participe de la part subjective du rêve. S'il ne représente encore qu'une faible part de la littérature onirique des XVII^e et XVIII^e siècles, le récit onirique à effet de lecture rétrospective, constitue un mode narratif particulièrement intéressant relativement à mon étude de la subjectivité dans les récits oniriques de fiction, en ceci qu'il permet de feindre cet aspect propre au rêve en tant que phénomène cognitif qu'est la surprise éprouvée au réveil. De surcroît, cette surprise ne pouvant s'expérimenter qu'à la première personne – on ne peut que difficilement être surpris de voir quelqu'un s'éveiller et annoncer qu'il a rêvé, tandis que nos propres rêves ne s'annoncent jamais à l'avance comme tels, et on ne peut en considérer la nature que lorsque nous nous éveillons –, le récit onirique à effet de lecture rétrospective recrée par le langage une réalité hautement subjective. A l'inverse, un récit de rêve dont on apprend d'emblée qu'il s'agit d'un rêve ne peut être que le récit onirique d'une tierce personne.

Comme les statistiques que j'ai avancées plus haut le montrent, le récit onirique à effet de lecture rétrospective ne représente qu'une part mineure des rêves littéraires de la période pré-moderne. En dépit de cette faible représentativité, j'ai pour opinion que cette technique narrative, employée de façon globalement progressive – bien que non constante – au cours des siècles, fonctionne de façon concomitante au renouvellement de l'expression subjective.

3 - Classique, vernaculaire ou mixte : le choix de la langue

L'étude de la narration du rêve chinois pourrait difficilement se passer d'une analyse précise d'un outil majeur et pourtant trop souvent considéré comme allant de soi et donc écarté des centres d'intérêt

des chercheurs : l'emploi de la langue. Longtemps, parce qu'ils ne posaient pas comme une problématique le fait qu'il puisse s'agir d'un choix, les sinologues ne se sont pas demandé si la langue employée pouvait révéler un autre degré de lecture du texte. Or, des études et événements scientifiques récents, et autres projets encore en cours sur le sujet montrent que la langue elle-même, du fait que l'auteur l'emploie sous sa forme classique, sa forme vernaculaire, ou un mélange des deux, peut en dire plus qu'elle n'énonce, et notamment sur ceci qui concerne au premier chef la recherche de cette étude : la subjectivité.

En sinologie, la question de la subjectivité révélée par les faits de langue, notamment par la comparaison entre langues classique et vernaculaire, a primitivement été abordée au début des années 2000 par Rainier Lanselle, notamment dans son ouvrage *Le sujet derrière la muraille : A propos de la question des deux langues dans la tradition chinoise* (2004). C'est via cette observation de ce que l'emploi d'une langue ou d'une autre pouvait être particulièrement signifiant vis-à-vis de la subjectivité que mon directeur de thèse a initié une piste de recherche dont les activités se sont intensifiées ces dernières années, recourant à des concepts – que je présenterai plus avant – tels que la diglossie et la traduction intralinguale.

On peut mentionner parmi les manifestations scientifiques de ces dernières années, le colloque qui s'est tenu à Paris du 19 au 20 janvier 2017 sur le thème « Intralingual Translation, Diglossia, and the Rise of Vernaculars in East Asian Classical and Premodern Cultures », co-organisé par Rainier Lanselle et Barbara Bisetto¹, le séminaire mensuel de la Section des Sciences historiques et philologiques de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes « Diglossie, traduction intralinguale, réécriture, commentaire » co-organisé par Rainier Lanselle et Andréas Stauder², et le panel « Intralingual Translation as an Approach to Yuan-Ming Period Textual Practices » de la conférence de l'Association of Asian Studies de mars 2018, regroupant les présentations de Rainier Lanselle, Barbara Bisetto, Viatcheslav Vetrov et Maria Franca Sibau.

L'argument qui sera le mien tout au long des pages à venir est que ce choix de la langue permet de révéler plus ou moins du sujet, que la subjectivité d'un texte peut se lire à travers l'outil même de l'écriture.

Je rappellerai dans un premier temps les grandes problématiques de la coexistence des langues classique et vernaculaire : la situation de diglossie, la façon dont les deux langues défient parfois les genres littéraires auxquels elles sont usuellement associées, l'existence d'une langue mixte, la tendance de la langue classique à figurer un idéal, et celle de la langue vernaculaire à dévoiler le sujet et à introduire un point de vue. Je procéderai par la suite à un important travail de comparaison entre

¹ Cf. <https://intraling-asia.sciencesconf.org>

² Cf. <https://diglossintra.sciencesconf.org>

plusieurs réécritures hypertextuelles d'une même histoire, en langue classique et vernaculaire, afin de percevoir dans cette étude spécifique de cas la façon dont la langue permet d'instiller de la subjectivité d'une version à l'autre. Il m'importera enfin de consacrer une part de mes observations au cas spécifique de la prise de parole au discours direct dans le rêve. En effet, les parties dialoguées peuvent être un lieu privilégié de l'expression de soi. Je verrai alors si le choix de la langue et le dialogue entretiennent un lien révélateur de l'expression subjective.

A - « De l'empire des mots à celui de la langue¹ »

J'expliquais dans l'introduction de cette étude que durant la quasi intégralité de la Chine impériale – la disjonction de la langue écrite et de la langue parlée étant estimée comme apparue entre la fin des Han de l'Est et le Royaume de Wei, c'est-à-dire entre 220 et 265² –, le pays se trouvait dans une situation de diglossie, selon le terme de Charles A. Ferguson : une très grande partie de la littérature, notamment celle concernant les sujets considérés comme « nobles » (administration, annales historiques, poésie, traités de pensée, examens impériaux...), était composée en langue classique, le *wenyan* 文言, laquelle ne correspondait pas à la langue chinoise telle qu'elle était parlée. Cette dernière se reflète, à ceci près de la différence irréductible qu'il y a entre toute langue orale et sa transcription par écrit, dans la langue vernaculaire, le *baihua* 白話, qui était celle des genres littéraires officiellement méprisés par la classe lettrée : roman, théâtre, récits plus ou moins courts de fiction...

Whereas respected literary genres, such as poetry, philosophy, and history, were written in the classical language, vernacular fiction, partly because of its immense popularity, was usually considered an inferior art form. It was disregarded not only for artistic but also for ideological reasons.³

Ces raisons idéologiques que mentionnent Meir Shahar tiennent de l'image du parfait lettré entretenue par l'intelligentsia chinois, notamment à partir du tournant que fut l'instauration de la sélection des élites par voie de concours, laquelle mit fin au pouvoir exclusif des aristocrates dans les affaires du gouvernement (et par là au contre-pouvoir que ces mêmes aristocrates constituaient face à l'absolutisme de l'empereur)⁴. Tandis que les nouveaux lettrés appelés à servir l'empereur pour diriger le pays devaient donc désormais être issus de toutes les classes de la société, s'initia paradoxalement, mais de façon à justifier la valeur de ces nouvelles recrues, un retour idéologique

¹ LANSSELLE (2004), p. 11.

² SU (2014), p. 56-57.

³ MEIR, *op. cit.*, p. 196.

⁴ Sur le sujet, cf. LANSSELLE (2007), p 107-132.

vers le passé : d'une part, exaltation de la figure du Maître (Confucius) et mythe de la sagesse perdue, d'autre part, emploi du *guwen* 古文, une forme de langue écrite archaïsante dont le but était précisément ce retour vers un idéal passé¹.

Or, cette langue visant à retrouver un modèle finalement très imaginaire, qui s'implanta si bien dans la tradition lettrée qu'elle perdura jusqu'à début du XX^e siècle, a pour caractéristique d'être « naturellement orientée vers la citation du précédent, l'invocation, la répétition² », car elle est le véhicule de la parole des anciens sages, non des hommes présents. Le lettré n'y écrit pas « je » : les phrases classiques oblitèrent volontiers le sujet grammatical, rendant les tournures impersonnelles. Personnalité trop forte ne doit pas transparaître, d'ailleurs, puisque le recours à la langue classique invoque un discours d'autorité (celui du Maître)³. Son aspect monosyllabique⁴ et elliptique ne favorise pas les descriptions, *a fortiori* psychologiques. Elle est en somme le lieu où le sujet est, du moins grammaticalement, parlé – plutôt qu'il ne parle. Mais elle incarne un idéal, une tradition dans laquelle s'inscrire, et de ce fait se trouve être un lieu sécurisant.

Opposée à elle, la langue vernaculaire était loin d'être porteuse d'un idéal. Elle était reléguée à l'écriture des genres dépréciés qu'étaient ceux de la fiction : *huaben*, romans, théâtre... Ses origines sont incertaines, mais elle serait apparue avec les *bianwen* 變文, « textes de transformation » de la dynastie Tang, un genre littéraire qui l'emploie abondamment dans sa prose ou ses vers. Le *bianwen* serait, dans une certaine mesure, issu des prêches bouddhiques (*sujiang* 俗講, « propos vulgaires »), c'est-à-dire d'un contexte dans lequel il s'agissait d'expliquer au plus grand nombre des concepts complexes, et dans lequel la langue vernaculaire, plus proche de l'expression orale, était donc mieux indiquée pour instruire des franges moins éduquées de la population⁵. La langue vernaculaire serait aussi et surtout issue d'une tradition de récit oral faisant emploi d'images (que l'on montrait peut-être pendant que l'orateur racontait l'histoire⁶), originaire de l'Inde et qui se serait propagé en Asie⁷. Comme son appellation l'indique, le *bianwen* était censé provoquer chez son lecteur un changement dans l'entendement des choses, ce qui n'est pas sans lien avec le prêche bouddhique⁸. Paul Demiéville

¹ *Id.*, p. 109.

² *Ibid.*, p. 116.

³ LANSELLE, *op. cit.* (2004), p. 73-74.

⁴ Par opposition au chinois moderne qui est dissyllabique.

⁵ DEMIEVILLE (1973), p. 123-124.

⁶ *Id.*, p. 127.

⁷ MAIR (2001), p. 167.

⁸ Le thème principal des *bianwen* est souvent religieux, mais le genre s'en est peu à peu détaché. Les divers *bianwen* de l'histoire de Mulian 目連 racontent l'épopée digne de celle d'Orphée qui est celle de Mulian 目連 (Maugdalyayana) descendu dans les enfers bouddhiques pour sauver sa mère, une grande pécheresse qui mangeait de la viande (cf. p. 63). *A contrario*, le *Chajiu lun* 茶酒論, *Débat du thé et du vin*, ne présente aucun caractère religieux, rapportant très originalement la dispute entre deux personnages, l'un personnification du thé et l'autre celle du vin, arguant chacun des bienfaits de chaque breuvage. Paul Demiéville a remarqué à quel point les *bianwen* ont pu s'éloigner du sujet religieux, présentant même parfois des histoires d'amour qui permettent de douter que toute la littérature des *bianwen* fût issue du milieu clérical (DEMIEVILLE, *op. cit.*, p. 125-126.)

insiste cependant sur l'importance du facteur sociologique dans le développement massif d'une littérature de divertissement faisant beaucoup emploi de la langue vernaculaire : la fin des Tang et la dynastie Song virent l'essor d'une classe sociale moyenne demandeuse de divertissement :

Il semble donc qu'en dehors du bouddhisme, et concurremment avec lui, il faille tenir compte, et pour expliquer la formation de la littérature vulgaire, de facteurs non religieux liés au bouleversement social et économique de la fin des Tang : développement de la vie urbaine, extension de la culture, intervention d'une sorte de bourgeoisie avide de distractions.¹

C'est surtout l'art de la scène, lui-même sans doute issu de cette littérature de divertissement des premiers temps, qui encouragea plus encore l'usage de la langue vernaculaire dans le domaine littéraire. Mais plus encore que celui-ci, le théâtre apporta un élément qui intéresse au premier chef cette étude de la subjectivité : l'introduction généralisée dans les textes d'un point de vue, notamment par l'écriture du sujet à la première personne. Le discours à la première personne en langue vernaculaire apparaît avec le *zaju* des Yuan. Antérieurement à celui-ci, dans le genre scénique en vogue qu'était le *zhugongdiao* 諸宮調², le récit était oralement narré à la troisième personne. Dans le *zaju*, les comédiens s'expriment à la première personne. Plus encore, dans l'intégralité d'un acte (sur, traditionnellement, quatre au total), un seul personnage chante en vers et s'exprime en prose³. Le jeune lettré enamouré doit ainsi attendre l'acte suivant avant d'entendre sa belle lui répondre. Une telle règle favorise les doutes et interrogations du personnage laissé dans l'expectative, ce qui donne lieu à des monologues dans lesquels ce dernier peut exprimer quelque chose de son intériorité. Ainsi l'apparition du *zaju*, au XIII^e siècle, marque-t-il un tournant tel que l'on a longtemps cru, jusqu'à l'étude au XX^e siècle des *bianwen* découverts dans les grottes du site de Dunhuang 敦煌⁴, que la langue vernaculaire était née avec le théâtre de l'époque mongole⁵.

¹ *Id.*, p. 128.

² *Zhugongdiao* 諸宮調 : spectacle « sur tous les tons et tous les modes ». Il s'agit d'un genre scénique qui a marqué la période des Jin [1115-1234]. Alternant passages en prose parlée et chants, le *zhugongdiao* se démarque des genres scéniques antérieurs en ce qu'il enchaîne les airs sur plusieurs modes différents – là où l'usage était auparavant de n'en employer qu'un seul. Le *zhugongdiao* est narré à la troisième personne. Il disparaît avec l'essor du *zaju* 雜劇 (cf. note 1 p. 22). Le seul *zhugongdiao* qui nous soit parvenu sous sa forme intégrale est le *Xixiang ji zhugongdiao* 西廂記諸宮調, *Le Pavillon de l'Ouest, sur tous les tons et tous les modes* de Dong Jieyuan 董解元, « Messire Dong, premier lauréat » [actif vers 1190-1208]. Il fut adapté du *chuanqi* des Tang *Yingying zhuan* 鶯鶯傳, *L'Histoire de Yingying « Le Lorient »* de Yuan Zhen 元稹 [779-831], et précède le *zaju Xixiang ji* 西廂記 de Wang Shifu 王實甫 [1250 ?-1307 ?]. Seulement deux autres *zhugongdiao* nous sont parvenus, et de manière partielle : le *Liu Zhiyuan zhugongdiao* 劉智遠諸宮調, *L'Histoire de Liu Zhiyuan, sur tous les tons et tous les modes*, qui conte comment le fondateur des Han postérieurs [947-950] retrouve sa première épouse après un second mariage, ainsi que le *Tianbao yishi zhugongdiao* 天寶遺事諸宮調, *Les Vestiges de l'ère Tianbao, sur tous les tons et tous les modes*, qui relate les amours de l'empereur Xuanzong 玄宗 [685-762] des Tang et de sa favorite la concubine Yang.

³ LANSSELLE, *op. cit.* (2004), p. 49-51.

⁴ Cf. note 7 p. 12.

⁵ DEMIEVILLE, *op. cit.*, p. 121-122.

L'apparition du genre théâtral est fondamentale dans la formation d'une subjectivité littéraire en Chine en ce qu'elle introduit une prise en charge de la parole (la langue telle qu'elle était parlée par tous) par le domaine artistique et littéraire. Avec le théâtre et son usage de la langue vernaculaire ou mixte, on passe des *mots* de la langue classique à la *langue*, parlée par les comédiens presque comme elle est parlée par le peuple. Dans la langue classique même, ne figure pas la division entre le sujet et ce qu'il dit, puisqu'elle n'est qu'écriture. La langue vernaculaire, en revanche, introduit une division du sujet, celle-ci même qui marque le nouveau-né entrant dans le champ du langage : toute sa vie durant, une faille demeurera entre ce qu'il est, ressent, pense, et ce qu'il dit. L'emploi de la langue vulgaire en littérature marque une division d'autant plus grande qu'il subvertit le modèle qu'est la langue classique : voilà que le sujet chinois n'est plus figuré uniquement par la plénitude, l'entièreté de la langue classique qui s'impose comme norme, mais également par une autre langue écrite, qui n'a pas tout le panache du classique parce qu'elle imite le langage oral, mais qui présente ceci de subversif qu'elle s'approche davantage de la vérité du sujet, d'un sujet tel qu'il se dit (et non tel qu'on l'écrit).

Comme le remarque Rainier Lanselle à propos du thème du langage dans le *Honglou meng*, le motif du jade présent dans la bouche du nourrisson qu'est Baoyu lorsqu'il vient au monde est « une figuration inouïe de la sécularisation de l'écriture, littéralement tombée dans, et prise en charge, par l'organe de la parole [...]»¹. Le jade, jadis pierre, est un objet par essence mutique ; il est gravé (d'inscriptions en langue classique) et ce n'est que par ce biais que son désir (celui de s'incarner) est dit. Mais lorsqu'il apparaît dans la bouche de Baoyu à la naissance de celui-ci, il figure la métaphore du langage assumé par l'organe buccal. De fait, Baoyu sera marqué par le sceau de l'oralité, puisque toute son histoire (le roman, en somme) nous sera relatée, certes à l'écrit, mais dans la langue parlée, la langue vernaculaire. Cette dernière, dans laquelle est rédigé le roman, ne pouvait être que la seule employée pour exprimer l'histoire du désir de ce personnage, et montrer avec ô combien de pertinence la division subjective (l'écart entre le sujet et sa parole).

Là est donc l'argument majeur de cette sous-partie consacrée à la langue : que la langue vernaculaire, davantage que la langue classique, est à même d'exprimer la subjectivité, et que je pourrai en observer les diverses manifestations dans l'étude des récits oniriques de mon corpus.

¹ LANSELLE, *op. cit.* (2004), p. 38.

B - Instiller de la subjectivité : la langue dans la réécriture

Dans mon travail sur le récit de rêve à effet de lecture rétrospective, j'évoquais longuement la tradition transtextuelle chinoise ayant donné lieu à de multiples versions d'une même histoire. Ces séries de textes apparentés peuvent se révéler particulièrement utiles dans une observation fine des différences de langue introduites au cours des siècles. Le premier chercheur à avoir ainsi présenté, dans un ouvrage paru en 2013, des travaux d'analyse comparée de diverses versions d'une même histoire, en l'occurrence celle de Wu Song combattant le tigre (notamment présent dans le *Shuihu zhuan*¹), est Vibeke Børdahl. Son travail a permis de considérer l'ampleur de ce motif à travers tous les genres de la littérature orale comme écrite, et plus généralement l'importance du phénomène chinois de transtextualité. La méthodologie qui est la sienne permet d'effectuer des comparaisons sur la langue d'autant plus pertinentes qu'elles ne peuvent être biaisées par des diégèses trop dissemblables.

Cette méthodologie a récemment été affinée par Rainier Lanselle, qui en a offert une démonstration lors de sa participation en juin 2016 au colloque « Hiéroglossie », organisé au Collège de France par Jean-Noël Robert, par une présentation de diverses réécritures de l'histoire des Trois royaumes (*sanguo* 三國) et des comparaisons linguistiques, révélant des éléments de subjectivité, qui peuvent s'y appliquer². Il s'agit d'une méthodologie dont il a poursuivi le raisonnement durant les années de son séminaire « Histoire et philologie de la Chine classique » initié en novembre 2015³, et dont l'exposition a été d'une aide fondamentale à ma propre recherche et à mon travail de comparaison de textes.

L'histoire dont j'ai choisi d'étudier toutes les réécritures est celle d'un homme qui, après un long voyage, assiste discrètement sur le chemin du retour à une scène qui s'avère être non moins que le rêve de sa propre épouse, restée au pays. Celle-ci participe à un banquet en compagnie d'autres hommes, et lorsque son mari, jaloux, jette un objet au milieu des convives, la scène se dissipe. Le mari rentre chez lui, et retrouve son épouse qui lui raconte avoir rêvé qu'elle participait à un banquet.

On l'aura remarqué, l'histoire et la vision du rêve sont relatées du point de vue de l'époux de celle qui rêve. De façon générale, la subjectivité est donc celle du témoin du rêve, et non de la rêveuse (en dehors, nous le verrons, de la version de Pu Songling). Il s'agit naturellement d'un cas très spécial, puisque la subjectivité d'un rêve est habituellement celle expérimentée par le rêveur lui-même. Il faut en somme considérer que dans le cas spécifique de cette histoire, c'est davantage (mais non

¹ Cf. note 2 p. 20.

² Cf. <https://www.college-de-france.fr/site/jean-noel-robert/symposium-2016-06-08-15h10.htm>

³ Cf. <https://www.ephe.fr/formations/conferences/histoire-et-philologie-de-la-chine-classique>

exclusivement) l'époux qui verra sa subjectivité plus ou moins dévoilée selon les versions, bien que le rêve ne soit pas le sien.

J'ai regroupé et numéroté pour ce travail de comparaison un ensemble de sept textes, dont cinq sont à proprement parler des versions différentes d'une même histoire, et dont les deux derniers en sont fortement inspirés et méritent donc d'être également analysés.

Sur les cinq versions que l'on peut véritablement considérer comme relatant le même récit, on compte trois versions des Tang en langue classique, une version des Ming en langue vernaculaire, et une version des Qing en langue classique par un auteur des œuvres de mon corpus :

- (1) Le premier des trois rêves relatés dans le *Sanmeng ji* 三夢記, « Dit des trois rêves » de Bai Xingjian 白行簡 [775-826]¹.
- (2) *Dugu Xiashu* 獨孤遐叔 de Xue Yusi 薛漁思 [dates inconnues], initialement présent dans le *Hedong ji* 河東記 et conservé dans le *Taiping guangji* 太平廣記, *juan* 281, section « 夢六 », « Rêves – section six »².
- (3) *Zhangsheng* 張生, « L'Étudiant Zhang » de Li Mei 李玫 [dates inconnues], initialement présent dans le *Zuanyi ji* 纂異記 et conservé dans le *Taiping guangji* 太平廣記, *juan* 282, section « 夢七 », « Rêves – section sept »³.
- (4) *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25) de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646], présent dans le *Xingshi hengyan* 醒世恆言, *Paroles éternelles pour éveiller le monde*⁴.
- (5) *Fengyang shiren* 鳳陽士人, « Le Lettré de Fengyang » (Lz 58) de Pu Songling 蒲松齡 [1640-1715], présent dans le *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異⁵.

Les deux récits que je souhaite leur comparer parce qu'ils en sont fortement inspirés sans pour autant relater la même histoire sont issus de mon corpus, et sont tous deux rédigés en langue classique :

- (6) *Mengzhong po'an* 夢中破案, « La Résolution onirique d'une enquête » (ZBY 12:18) de Yuan Mei 袁枚 [1716-1797], présent dans le *Zibuyu* 子不語⁶.
- (7) *Hun yu xing li* 魂與形離, « Quand le hun quitte le corps » (Yw 15:54) de Ji Yun 紀昀 [1724-1805], présent dans le *Yuwei caotang biji* 閱微草堂筆記⁷.

¹ WANG, *op. cit.* (1958), p. 108-110.

² LI, *op. cit.* (1961), p. 2244-2245.

³ *Id.*, p. 2250-2251.

⁴ FENG (1990), p. 1435-1500.

⁵ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 187-190.

⁶ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 162.

⁷ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1530-1531.

Mon entreprise est d'identifier, en comparant les diverses versions de l'histoire, les différences qui apparaissent dans une version par rapport aux versions antérieures, et de percevoir ce que ces variantes apportent dans l'expression de la subjectivité. J'observerai ainsi que la langue vernaculaire, bien plus « bavarde » que la langue classique, est celle dans laquelle se dévoile le mieux le sujet, mais que les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, bien qu'employant la langue classique, trouvent d'autres procédés d'expression de la subjectivité.

a) Trois récits en langue classique : des réécritures touchant peu à la langue

Je m'intéresserai uniquement, dans un premier temps, aux trois textes en langue classique datant des Tang, car les auteurs plus tardifs ne se sont pas appuyés sur un seul texte dans leur réécriture, mais sur cet ensemble. Le premier des trois rêves du *Sanmeng ji* de Bai Xingjian, *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* forment ainsi un corpus à étudier d'un bloc.

Afin de comparer en détails ces trois récits, je les ai incorporés péripiétie par péripiétie dans un tableau que l'on peut retrouver en annexe de cette étude¹. Mes considérations ci-présentes ne se voudront donc peut-être pas exhaustives, puisque l'ensemble des similitudes et différences entre les récits est visible dans le tableau, *a fortiori* dans la colonne « commentaires » dans laquelle j'apprécie ce qu'il y a de notable dans le travail de comparaison. Ainsi mes propos ici seront-ils plus axés sur les grands traits, leur analyse, et une orientation conclusive.

En ce qui concerne un éventuel classement chronologique des trois textes, il est difficile de se prononcer avec certitude, car les dates de vie et de mort de Xue Yusi et Li Mei nous sont inconnues. Quant à Bai Xingjian, né en 775 et mort en 826, il date son récit d'environ un siècle avant son écriture (sous le règne de Wu Zetian, entre 684 et 705). Xue Yusi date les faits de son *Dugu Xiashu* de l'ère Zhenyuan [785-805], mais il ne nous est donc pas possible de savoir s'il s'agit d'une période qui lui est contemporaine (auquel cas il serait difficile de démêler la chronologie entre *Dugu Xiashu* et le *Sanmeng ji*) ou s'il s'agit d'une période qui lui soit bien antérieure (auquel cas le *Sanmeng ji* serait plus ancien). Quant à *Zhangsheng* de Li Mei, il ne précise tout bonnement pas la période où les faits sont sensés se dérouler. Néanmoins, quelques indices peuvent nous aider à formuler des hypothèses : la langue plus elliptique du *Sanmeng ji* tend à indiquer qu'il s'agit d'un chinois de style plus ancien que celui des deux autres textes. Par ailleurs, la pratique de la comparaison de réécritures montre que les versions postérieures sont en règle générale plus riches de détails que les versions d'origine. Dans le cas de ces trois textes, le *Sanmeng ji* est relativement avare en descriptions et détails, ce qui me laisse penser qu'il doit être le premier à avoir été rédigé. Il est plus problématique de différencier *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* : les deux textes font, à quelques caractères près, la même longueur.

¹ Cf. p. 742.

Mais c'est que *Dugu Xiashu* s'attarde sur la solitude du personnage qui s'est réfugié dans un temple abandonné pour y passer la nuit et l'installation du banquet par les domestiques, tandis que *Zhangsheng*, fait entrer directement le personnage dans la scène du banquet, et procède à de multiples ajouts sur la façon dont l'épouse est forcée à chanter. Il est donc difficile de deviner lequel de ces deux textes a pu paraître en premier, mais *Zhangsheng* étant beaucoup plus riche en détails concernant l'état d'esprit de l'épouse (et donc en subjectivité), j'aurais instinctivement tendance à le classer comme le plus tardif, ce qui ne garantit pas la pertinence de cette décision. Ainsi ai-je numéroté le *Sanmeng ji*, *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* par (1), (2) et (3), ce qui, une fois encore, n'assure en rien une certitude chronologique.

La comparaison de ces trois courts textes permet de déceler ceci qu'en ce qui concerne la langue, nous n'avons pas affaire à des réécritures similaires au niveau des mots : si les trois diégèses sont semblables, et que la langue classique préside à chaque récit, il n'y a aucune reprise de mots, d'expressions, et les caractères employés (en dehors du vocabulaire le plus basique nécessaire à tout récit) sont globalement différents. Ainsi le travail de comparaison touchera-t-il moins la citation verbatim, l'amplification, pourtant si souvent présentes dans les réécritures chinoises que des modifications. C'est donc sans doute plus dans les éléments diégétiques que dans la langue elle-même que je trouverai matière à analyse comparative.

Notons tout d'abord que le *Sanmeng ji* comporte initialement, comme son titre l'indique, trois rêves, mais que je n'ai retenu pour mon travail que le premier, car lui seul s'apparente à *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng*. Le *Sanmeng ji* est ainsi introduit par un commentaire très général qui n'est pas présent dans les deux autres textes : le narrateur énumère trois types de rêves sortant de l'ordinaire. Le premier, celui qui correspond à notre récit, est un rêve dans lequel le rêveur se promène, et une autre personne, qui, elle, n'est pas endormie, le voit. Le second type de rêve implique qu'un rêveur soit témoin en songe de ce qu'une personne éveillée est en train de faire. Le troisième type de rêve est celui que je nomme habituellement « polyencéphalique¹ » : il implique que deux rêveurs interagissent ensemble dans un rêve. La réécriture de Pu Songling de l'histoire qui m'intéresse présentement est de ce type-là, et non de la première catégorie, comme dans les diverses versions dont il est issu.

Les trois textes donnent un nom différent à chacun de leur personnage principal : Liu Youqiu pour le *Sanmeng ji*, Dugu Xiashu pour le récit éponyme, et Zhang pour l'autre récit éponyme. Si dans le récit de Bai Xingjian, le personnage principal détient un poste (assistant de sous-préfecture, *cheng* 丞) et rien n'est dit de sa situation financière, Xue Yusi et Li Mei font de lui un homme pauvre mais

¹ J'emprunte le terme à Philip K. Dick qui l'emploie comme néologisme dans son roman *A Maze of Death* (1970), dans l'expression de « polyencephalic fusion ». Dans cette œuvre de science fiction, des voyageurs interstellaires se branchent à une machine qui les transporte virtuellement dans un autre monde, où ils se retrouvent ensemble, vivant comme un rêve commun dont la visée carthatique leur permet d'échapper à la réalité (WOLKENSTEIN (2006), p. 120-124.)

lettré (*jìnshì* 進士, « docteur » dans *Dugu Xiashu* et *sheng* 生, « étudiant » dans *Zhangsheng*). Dans ces deux derniers récits, son voyage semble donc lié à sa pauvreté (ce qui sera largement amplifié dans la version de Feng Menglong), tandis que le texte de Bai Xingjian nous informe que Liu Youqiu « partait souvent comme émissaire » (*chang fengshi* 常奉使). Ainsi le voyage revêt-il quelque chose d'exceptionnel dans *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng*, quand il est coutumier dans le *Sanmeng ji*. Le lieu du voyage n'est pas mentionné par Bai Xingjian, mais il l'est par les deux autres auteurs, et dépend du lieu où habite le personnage. Dans *Dugu Xiashu*, originaire de Chang'an, dans le Shaanxi, il voyage vers une zone au nord du Changjiang, dans le Sichuan. Dans *Zhangsheng*, habitant le Henan, il voyage vers le nord du Fleuve Jaune. Les deux situations sont inversées (nord vers sud, sud vers nord), mais dans les deux cas la distance parcourue est très conséquente, ce qui justifie le retard avec lequel il rentre chez lui : deux ans dans *Dugu Xiashu*, cinq ans dans *Zhangsheng*. Le *Sanmeng ji* ne mentionne pas que le personnage rentre chez lui avec du retard ; ainsi les deux récits *a priori* postérieurs introduisent-ils un paramètre à même de mettre le personnage dans un état d'impatience qui donne lieu à des développements spécifiques : l'auteur de *Dugu Xiashu* décrit comment le personnage, installé pour la nuit dans un temple vide, a le mal du pays et entonne des vers sur le sujet. Le paramètre commun aux trois textes est que le personnage rentre alors qu'il fait nuit, ou que celle-ci tombe.

A l'exception de *Zhangsheng*, qui fait advenir le banquet dans les broussailles, la scène du rêve a lieu dans un temple (vide, puisqu'à aucun moment il n'y mentionné que des moines y vivent). *Dugu Xiashu* est le texte le plus bavard sur la description du lieu : il situe l'histoire aux alentours de la fête de Qingming 清明, « Pure Clarté »¹, évoque une lune aussi brillante qu'en plein jour, et décrit la présence d'une bonne dizaine d'abricotiers et pêchers dans la cour du temple.

Lorsque le personnage se rend compte de la présence d'autrui, il adopte une position différente selon les textes pour épier la scène. Dans le *Sanmeng ji*, il n'est pas entré dans le temple, et profite de ce que l'enceinte de celui-ci soit basse et abîmée pour regarder par-dessus. Dans *Dugu Xiashu*, il s'est déjà installé dans le temple pour y dormir, et observe la scène de derrière une poutre. Dans ces deux cas, le personnage adopte l'attitude d'un espion : sachant que sa présence est intrusive (cela est

¹ *Qingming jie* 清明節 est une fête chinoise célébrée quinze jours après l'équinoxe de printemps. Elle doit son origine à une légende rapportée dans le *Zuozhuan* et le *Shiji* 史記, *Annales historiques de Sima Qian* 司馬遷 [-145 à -86] : Chong Er 重耳, un prince du royaume de Jin 晉 des Royaumes Combattants [-453 à -221], souffrit un jour de la faim, et se vit offrir par Jie Zhitui 介之推 (aussi transcrit « Jie Zhichui ») un morceau de chair de la cuisse de ce dernier. Devenu par la suite Duc Wen de Jin 晉文公, Chong Er réclama Jie Zhitui auprès de lui pour le servir comme conseiller. Mais, désirant fuir les manigances de la cour, Jie Zhitui se réfugia dans une forêt montagneuse pour y vivre avec sa mère. Vexé par ce refus de le servir, Chong Er fit mettre le feu à la forêt, espérant forcer Jie Zhitui à en sortir. Néanmoins, ce dernier préféra s'y laisser mourir. Pétri de remords, le Duc Wen déclara que nul feu ne devait désormais être allumé en ce jour de l'année, afin de célébrer la mémoire de Jie Zhitui. C'est ainsi qu'apparut la coutume interdisant d'allumer du feu à la veille de la fête de Qingming. Les Chinois la nomment *hanshi* 寒食, « manger froid », et ne consomment ce jour-là que des aliments non réchauffés. Le jour même de la fête de Qingming, les gens se rendent sur les tombes familiales afin de nettoyer celles-ci.

clairement dit dans *Dugu Xiashu*, mais pas dans le *Sanmeng ji*), il épie à la dérobée, caché par une muraille ou une poutre. En revanche, *Zhangsheng* élude quelque peu cet aspect : le personnage se contente d'attacher sa monture à un arbre et de se rapprocher jusqu'à une dizaine de pas de la scène. Il n'est pas mentionné qu'il se cache dans les broussailles.

Les trois textes ont ceci de commun que c'est sa propre épouse que le personnage voit au milieu des convives. Dans le récit de Bai Xingjian, il est simplement mentionné qu'elle « parle et rit » (*yuxiao* 語笑), ce qui sera repris par l'auteur de *Zhangsheng*. Mais dans ce dernier, l'attitude de l'épouse est plus complexe : si elle semble joviale au début, elle éprouve beaucoup de mécontentement lorsque les multiples fêtards lui enjoignent de chanter. C'est par ailleurs le seul état d'esprit qu'elle affiche dans *Dugu Xiashu* : elle semble, dès le début, ne pas s'amuser parmi les convives, et s'assoit de côté, comme pour manifester qu'elle ne désire pas être en ce lieu. Puis, lorsqu'on lui demande de chanter, elle y rechigne et doit finalement avaler ses larmes pour s'y soumettre. Mais si elle ne chante qu'à une seule reprise dans *Dugu Xiashu*, le jeu d'alcool instauré dans *Zhangsheng* étire les choses en longueur : maintes fois l'épouse est-elle forcée de contenir sa peine et de se résoudre à chanter. L'accent, dans la scène du rêve, est donc mis sur la situation peu enviable d'une femme harcelée par une bande d'hommes alcoolisés. Ce mauvais traitement de son épouse explique, dans *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng*, que le personnage principal se mette en colère. Tout cet aspect de l'épouse à qui l'on manque de respect et de son époux furieux sont totalement inexistant dans le *Sanmeng ji*. Les deux autres récits apportent donc une dimension inédite qui donnent de la profondeur subjective aux personnages. Ils justifient également que le personnage finisse par jeter un projectile au milieu du banquet, ce qui apparaissait de but en blanc dans le *Sanmeng ji*. Dans ce récit très probablement antérieur, la réaction de Liu Youqiu peut paraître abrupte : voyant son épouse s'amuser avec d'autres, il lance tout bonnement une tuile, sans qu'aucune explication plus riche ne soit fournie. La tristesse de l'épouse harcelée par les convives peut du moins, dans les deux autres textes, paraître comme une justification de cette réaction.

Il est à noter que dans *Zhangsheng*, le personnage lance non pas un, mais deux projectiles. Et plutôt que d'atterrir à des endroits relativement neutres (une barrique de vin dans le *Sanmeng ji* et au sol dans *Dugu Xiashu*), les deux tuiles qu'il projette atteignent, de façon assez significative, l'homme barbu qui orchestre le jeu d'alcool (comme en guise de revanche) et sa propre épouse. Le fait que cette dernière reçoive au front la deuxième tuile peut être vu, d'une part, comme une punition (une femme mariée n'ayant pas à se retrouver en dehors de chez elle accompagnée d'autant d'hommes), et d'autre part comme une preuve supplémentaire de la véracité du rêve : non seulement l'épouse, une fois éveillée, est-elle capable de rapporter à son mari ce dont lui-même a été témoin, mais de surcroît elle a mal à la tête à cause de la tuile reçue au front en rêve. Le récit *Zhangsheng* apporte donc cet élément en sus de ce que contiennent les deux autres textes.

Les trois textes mentionnent une réaction du personnage à la disparition soudaine de la scène : profonde surprise (*yayi shen* 訝益甚) dans le *Sanmeng ji*, contrariété et affliction (*changran beiwan* 悵然悲惋) dans *Dugu Xiashu*. Dans *Zhangsheng*, la réaction du personnage n'est pas immédiate : elle n'apparaît que lorsqu'il prend le chemin du retour vers chez lui, ce qui rend le moment de la constatation de l'évaporation de la scène quelque peu elliptique.

Autre élément qu'apportent uniquement *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* : l'arrivée du personnage chez lui avec la crainte que son épouse ne soit morte et qu'il ait la veille vu son âme. Dans le *Sanmeng ji*, rien n'est indiqué quant à la réaction du personnage si ce n'est sa surprise. Mais les deux autres récits évoquent sa tristesse, due à cette conviction que sa femme est décédée. De ce thème découlent des ajouts par rapport au *Sanmeng ji* lorsque le personnage rentre chez lui : il est mentionné qu'il « suffoque de tristesse (*qiyin* 悽咽) » ou qu'il « pleure d'une profonde douleur (*tongku* 慟哭) ». Dans *Dugu Xiashu*, le personnage remarque, à l'approche de sa demeure, qu'aucune annonce de deuil n'est signalée à l'extérieur, ce qui l'étonne (*jing'e* 驚愕). La psychologie du personnage est par là plus enrichie que dans les autres textes. Dans ce texte-ci ainsi que dans *Zhangsheng*, le personnage retrouve d'abord un domestique de la maison, qui l'informe sur la disposition de son épouse. Le moment ultime des retrouvailles est ainsi encore retardé, une attente supplémentaire en découlant.

L'élément constant propre aux trois versions est que c'est l'épouse qui raconte son rêve au personnage principal. Il n'y a que dans le *Sanmeng ji* que l'époux relate également ce qu'il a vu, bien que son discours ne soit pas rapporté (contrairement à celui de sa femme). Par ailleurs, une phrase conclusive sur le type de rêve auquel se rattache celui de ce récit vient faire écho à l'introduction. Dans *Dugu Xiashu*, la fin de l'histoire est plus abrupte, puisqu'il n'est pas mentionné que le mari oppose sa propre expérience à celle de son épouse. En revanche, le texte s'achève sur une interrogation quelque peu mystérieuse et en lien avec les causes éventuelles du rêve : « Est-il possible qu'il s'agisse d'un ressentiment qu'elle aurait éprouvé ? (*qi youfen zhi suo gan ye* 豈幽憤之所感耶)¹ ». De quel ressentiment s'agirait-il ? Le texte ne nous fournit pas d'autre indice concernant l'épouse qui pourrait nous éclairer. Rien ne nous est dit de la relation entre les deux conjoints. Penser que l'épouse aurait compensé par le banquet de son rêve leur pauvreté primitivement mentionnée me paraît une interprétation scabreuse. A l'instar du *Sanmeng ji*, *Zhangsheng* termine sur une conclusion quant à la nature des faits évoqués dans l'histoire : « Zhang sut alors ce qu'il avait vu la veille : c'était le rêve de son épouse (*Jun yin zhi zuoye suo jian. Nai qi meng ye* 君因知昨夜所見。乃妻夢也)² ».

¹ LI, *op. cit.* (1961), p. 2245.

² *Id.*, p. 2251.

Le *Sanmeng ji*, *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* sont ainsi trois versions différentes d'une même histoire. S'ils sont tous trois rédigés en langue classique, on peut noter que le texte lui-même n'est pas le même entre les trois versions : les mots et expressions ne sont pas repris. La réécriture ne concerne donc pas tant la langue que les éléments du récit. Le *Sanmeng ji* apparaît bien plus elliptique que les deux autres textes : il comporte moins de péripéties, fournit moins de descriptions et une psychologie moins construite du personnage principal. *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* sont, sur ces points, plus riches que le premier. Les péripéties sont plus nombreuses : *Dugu Xiashu* s'attarde sur l'installation du banquet par les domestiques, et *Zhangsheng* amplifie la façon dont l'épouse est obligée de chanter pour les convives ; à moins qu'il ne lui soit antérieur et que l'auteur de *Dugu Xiashu* ait préféré omettre ces multiples dépliages du récit, ce qui paraîtrait cependant surprenant étant donné la façon dont Feng Menglong, plus tard, amplifiera davantage encore les éléments de ce harcèlement répété. On peut ajouter l'accueil fait au personnage par un domestique lorsqu'il rentre chez lui dans ces deux textes *a priori* postérieurs. *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* donnent, par ailleurs, plus d'informations quant aux réactions du personnage : du fait que dans ces deux versions l'épouse subisse une contrainte, le personnage principal est amené à éprouver de la colère, ce qui étoffe sa subjectivité.

Les observations que j'ai ici formulées me permettent de conclure que même entre diverses versions d'une histoire composées à une période relativement similaire et toutes rédigées en langue classique, il est possible de distinguer dans certaines versions des aspects plus riches en subjectivité. Sans doute l'examen comparé des versions classiques et de la version en langue vernaculaire saura-t-il plus encore nous satisfaire dans l'analyse d'un enrichissement subjectif, car la langue jouera de façon beaucoup plus importante que dans la comparaison de textes exclusivement rédigés en langue classique et ne tendant pas à la citation verbatim.

b) Un récit en langue vernaculaire : la réécriture de plusieurs textes sources

S'il importe plus encore de comparer les sources en langue classique à leur réécriture en langue vernaculaire, c'est parce que, le langage étant réceptacle de subjectivité, la langue même du texte pourra nous révéler des éléments pertinents sur l'intention de l'auteur dans sa construction subjective des personnages.

J'ai comparé le récit en langue vernaculaire *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25) de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646] avec le *Sanmeng ji*, *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng*, qui sont ses trois textes sources.

Etablissons ici une note quant au vocabulaire méthodologique : dans ce travail de comparaison de textes dont on estime que les plus anciens ont servi de support de réécriture aux plus récents, les

termes de « texte source » pour les premiers et de « texte cible » pour les seconds sont d'une grande utilité. Néanmoins, ce vocabulaire, bien que pratique, ne reflète pas avec la plus grande justesse ce phénomène dans lequel des auteurs chinois décidaient de reprendre une histoire textuelle existante pour en donner une nouvelle version, en ouvrant plus largement certains aspects déjà existants ou en y ajoutant des aspects antérieurement absents. Par ailleurs, certains ensembles de texte, comme celui qui me préoccupe présentement, n'offrent pas une hiérarchie chronologique certaine, ce qui peut rendre l'emploi des termes « source » et « cible » erroné. Ainsi, je ne ferai-je usage des termes « texte source » et « texte cible » qu'avec la conscience de leur praticité trahissant quelque peu la réalité du phénomène.

Afin de procéder à cette comparaison détaillée, j'ai adopté la même méthode que pour la comparaison des trois textes en langue classique entre eux : j'ai disposé dans un tableau, par ordre chronologique, les diverses péripéties du récit de Feng Menglong, en restituant à côté, lorsque cela était possible, la même péripétie dans les textes sources. Le document obtenu, placé en annexe de cette étude, est assez conséquent, car si *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* comportent environ 750 caractères (ponctuation comprise), *Dugusheng guitu naomeng* en compte environ 14 850, ce qui nous donne un rapport de cinq caractères pour cent du texte source au texte cible. *Dugusheng guitu naomeng* est ainsi immensément plus long que les textes d'origine, donnant lieu à des développements d'éléments absents des textes sources, ou présents originellement et largement amplifiés.

J'ai hérité l'ensemble de la méthodologie que j'exposerai ci-dessous – code couleurs, surlignage, symboles... –, ainsi que le vocabulaire qu'elle présente, de Rainier Lanselle, dont j'ai exposé ci-dessus qu'il avait mis au point et présenté cette technique de comparaison de textes lors de divers colloques et séminaires.

Le travail de comparaison est visible à travers un code de couleurs qui reflètent les transformations de diverses natures du ou des textes sources au texte cible, prenant en compte tant les péripéties que les faits de langue eux-mêmes : omissions, citations verbatim, modifications, traductions en d'autres termes, amplifications d'éléments déjà présents dans le texte source, ajout d'éléments novateurs par rapport au texte source. Des symboles fonctionnant par paires permettent de repérer l'endroit où se trouve un élément qui a été déplacé à un autre moment du récit par rapport au texte source. Par ailleurs, un surlignage du texte signale avec évidence la langue employée : classique, vernaculaire ou mixte. Un autre surlignage encore permet de marquer les formulations s'apparentant à une narration orale de conteur, ce qui était totalement absent des textes en langue classique. Les dialogues, plus nombreux dans la version en langue vernaculaire, sont signalés, de même que la narration à la première personne, également plus commune en langue vernaculaire, est mise en évidence.

Comme dans le tableau comparatif des trois textes en langue classique, une colonne de commentaires récapitule les modifications principales, se voulant tant descriptive qu'interprétative. Sa lecture permet ainsi d'avoir une vision détaillée de toutes les métamorphoses des textes sources au texte cible, ce qui compense mon impossibilité ici de restituer l'intégralité des changements.

Il convient néanmoins que je retrace présentement les transformations les plus évidentes pour l'ensemble du récit, car elles se retrouveront comme caractéristiques principales dans l'extrait dont je développerai ci-dessous la description et l'interprétation plus en détails – le rêve à proprement parler.

Transformations générales des textes sources au texte cible

Sans surprise, la majeure partie du texte est en langue vernaculaire, réservant la langue classique principalement aux vers insérés çà et là, à la manière habituelle du *huaben*. Certains brefs passages sont rédigés dans une langue mixte, alliant classique et vernaculaire ; ils apparaissent souvent en fonction du statut social particulier d'un personnage, ou selon les préoccupations du personnage par rapport aux examens mandarins (qui conditionnent sa position sociale future).

Régulièrement, des éléments narratifs relevant de la tradition orale font irruption. Ils servent souvent de connecteurs logiques, assurant le passage de la trajectoire narrative concernant un personnage à celle d'un autre. Ils créent également une dynamique fictive entre le narrateur (qui se désigne lui-même par le terme de *shuohua de* 說話的, « celui qui parle ») et les lecteurs (*kanguan* 看官). Le narrateur pose fréquemment des questions rhétoriques rappelant que le *huaben* s'inspire de l'art des conteurs de rue. Sa présence en tant que personne modifie le cadre narratif : entre l'auteur, Feng Menglong, et les personnages, se situe ce conteur, auquel l'auteur a attribué la parole, et dont le rôle est tel un filtre à travers lequel passe toute l'histoire. Cette dernière est ainsi perçue par le lecteur comme une création à double jointure, produite par l'auteur puis racontée par le narrateur. La présence de trois agents (auteur, conteur et personnage), multiplie ainsi les points de vue dans la construction fictionnelle et subjective.

Le texte en langue vernaculaire présente de nombreux dialogues, donnant régulièrement lieu à des discours à la première personne. La subjectivité peut y être évidente, comme absente : parfois, malgré la forme dialoguée, le personnage s'exprime dans une langue mixte (notamment lorsqu'il parle de sa situation sociale), s'approchant plus de l'idéal lettré de la langue classique et rejoignant les caractéristiques convenues du personnage-type qu'il incarne (un lettré malheureux de ne pas

réussir à intégrer la carrière officielle par le biais des examens). Le dialogue n'est donc pas garant absolu de l'expression subjective, bien qu'il en soit un véhicule privilégié.

On remarque que du passage des textes sources au texte cible, quasiment tous les éléments des premiers sont repris : les omissions sont extrêmement rares. En effet, la transformation du texte en langue vernaculaire tend largement au développement et à l'ajout plutôt qu'au retranchement de textes en langue classique déjà courts et très denses. Par ailleurs, les éléments qui font l'objet d'omissions sont généralement peu significatifs : ils n'apparaissent pas tels quels dans le texte cible, mais peuvent être sous-entendus. Lorsque, par exemple, il est dit dans *Dugu Xiashu* que le personnage approche de sa ville natale et décide de rentrer chez lui la nuit-même, et qu'il n'y a alentours nul endroit où il puisse passer la nuit, cela va également de soi dans *Dugusheng guitu naomeng*, du fait que l'impatience du personnage est longuement développée et qu'il s'abrite dans ce temple désert plutôt que dans une auberge (qu'il aurait eu les moyens de payer, étant donné que son hôte au Sichuan l'a pourvu d'un important viatique). Les omissions ne concernent donc pas des éléments clefs de l'histoire.

Quelques modifications sont effectuées, bien que leur importance soit à relativiser : les trois textes sources présentent déjà entre eux des disparités. Feng Menglong choisit alternativement des éléments dans l'un ou l'autre de ces textes. Une modification peut donc valoir pour le passage d'un texte source au texte cible, mais pas pour celui d'un autre texte source au texte cible. Ainsi la modification du nom du personnage principal ne concerne-t-elle que le *Sanmeng ji* et *Zhangsheng*, puisque Feng Menglong reprend le nom donné au personnage par Xue Yusi, Dugu Xiashu. Comme pour les omissions, les modifications concernent généralement des informations secondaires. On retiendra notamment pour exemple les lieux où vit le personnage principal et où son voyage le mène : des trois textes sources, qui donnent des indications diverses à ce sujet, *Dugusheng guitu naomeng* se rapproche le plus de *Dugu Xiashu*, bien que ces informations géographiques soient encore un peu modifiées. Plutôt que de vivre à Chang'an et de se rendre dans une région au nord de Chengdu, dans le Sichuan, le personnage dans le texte de Feng Menglong vit à Luoyang et se rend à Chengdu, ce qui rend son voyage plus long encore. Peut-être peut-on voir là une accentuation de la pénibilité de son voyage, qui contribue à la construction subjective d'un personnage combattif.

L'une des caractéristiques majeures du passage des textes sources au texte cible consiste en la considérable et systématique amplification de tous les éléments présents dans les textes d'origine. Entre autres exemples, l'échec du personnage principal aux examens mandarins, qui l'amènera à effectuer un long voyage. Ce motif apparaît dans *Dugu Xiashu*, sous une forme des plus elliptiques :

« il avait échoué aux examens » (*xiadi* 下第). Dans la version en langue vernaculaire, cet élément à l'origine sobrement mentionné prend une ampleur beaucoup plus importante. Après avoir expliqué de quels examens il s'agit et la période à laquelle ils se déroulent, le texte relate la séparation entre les deux époux, le trajet du personnage vers le lieu des examens et la confiance du candidat en ses propres capacités. Le revers de Xiashu aux examens prend une tournure complexe : alors que le candidat est initialement classé premier par le fonctionnaire principalement chargé de l'examen, le texte relate comment Xiashu a, dans sa copie, commis une faute : par une critique un peu trop ouverte, il suscite l'irritation de l'empereur, qui le déclassé. L'échec du personnage aux examens prend ainsi une tournure d'autant plus décevante qu'il est lié à un certain arbitraire (ce ne sont pas les talents littéraires du candidat qui sont en faute, mais l'empereur lui-même, au « caractère suspicieux et jaloux (*xinxing zuishi caiji* 心性最是猜忌) »). Pour grossir plus encore l'injustice, Feng Menglong indique ceci que deux oncles de l'épouse de Xiashu (qui ne sont nuls autres que les fameux Bai Juyi 白居易¹ et Bai Minzhong 白敏中²), inférieurs à Xiashu en termes de capacités littéraires, sont eux reçus à l'examen. Cette insertion contribue à aggraver la déception du candidat malheureux et à enrichir par ce biais la situation « psychologique » dans laquelle il se retrouve.

Un autre exemple d'amplification d'un élément originellement présent est celui du voyage du personnage principal vers un lieu éloigné, d'où il reviendra longtemps après, étant témoin sur le chemin du retour du rêve de sa femme. Dans les textes de Xue Yusi et Li Mei, il est simplement mentionné que le personnage voyage (*you* 遊) vers le Jiannan pour le premier, vers le nord du Fleuve Jaune pour le second. Dans *Dugusheng guitu naomeng*, ce voyage fait l'objet d'un long développement. La destination du voyage est modifiée (Xiashu se rend à Chengdu), et toutes les

¹ Bai Juyi 白居易 [772-846] : l'un des plus grands poètes de la période dite des « Tang intermédiaires » (*zhongtang* 中唐), et aussi l'un des plus prolifiques : attentif à la préservation de sa propre œuvre, il a lui-même compilé cette dernière, et plus de trois mille huit cents pièces nous sont parvenues de lui. Ayant occupé plusieurs fonctions parmi les plus élevées – dont, notamment, celle de Censeur des omissions (*shiyi* 捨遺) (HUCKER, *op. cit.*, 5256.) de la Chancellerie (*menxia* 門下) –, il tombe en disgrâce et se retrouve en exil dans le Jiangxi. Rappelé à la capitale par le nouvel empereur Muzong 穆宗 [795-824], il retrouve son poste mais décide finalement de se retirer de la vie politique et d'embrasser le bouddhisme. Sa poésie est marquée par des thématiques liées au peuple, à la justice et à des problématiques sociales. Conscient de la différence entre chinois écrit et chinois oral, il joue de cet écart entre la langue littéraire et la langue parlée, faisant apparaître des tournures de cette dernière dans certains de ses poèmes. Il aurait eu pour habitude de lire ses poèmes à une servante afin d'être certain qu'ils puissent être compris des gens simples. Ses pièces poétiques les plus connues sont le *Changhen ge* 長恨歌, *Le Chant des regrets éternels*, qui relate la façon dont Xuanzong 玄宗 [règne de 712 à 756] dut ordonner la mort de sa favorite, la concubine Yang 楊貴妃, ainsi que le *Pipa xing* 琵琶行, *La Ballade du pipa*, dans lequel une musicienne raconte sa vie de courtisane et comment elle fut délaissée par son époux, un marchand. Ces deux œuvres furent par la suite adaptées dans des genres scéniques. Le *Pipa xing* fut repris par Gao Ming 高明 [1307 ?-1371 ?] sous la forme de *zaju* dans le *Pipa ji* 琵琶記, *L'Histoire du pipa*. Quant au *Changhen ge*, il fut notamment adapté sous forme de *zaju* par Bai Pu 白樸 [1226 ?-1306 ?] dans le *Wutong yu* 梧桐雨, *Pluie sur les sterculiers*, et sous la forme de *chuanqi* 傳奇 – non pas des Tang, mais genre scénique ayant vu le jour sous les Ming – dans le *Changsheng dian* 長生殿, *Le Palais de la Longévité* de Hong Sheng 洪昇 [1645-1704].

² Bai Minzhong 白敏中 [792-861] : il connut une très longue carrière politique, accédant aux postes les plus élevés sous les règnes de trois empereurs : Wuzong 武宗 [814-846], Xuanzong 宣宗 [810-859] et Yizong 懿宗 [833-876]. Contrairement à son cousin Bai Juyi (*cf.* note précédente), il n'a pas laissé d'œuvre particulièrement connue.

étapes de la pérégrination sont soigneusement rapportées, avec une richesse topographique presque documentaire. Pour chaque lieu que Xiashu traverse, la description mentionne les points d'intérêt notables (un rocher particulièrement connu et autres gorges célèbres...), le vocabulaire local désignant des objets typiques de la région (les cordes de halage nommées *baizhang* 百丈, « les cent toises »), la littérature en lien avec les paysages parcourus (le *Gaotang fu* 高唐賦 de Song Yu 宋玉¹), la production manufacturière locale du lieu où se rend le personnage (le brocart, fabriqué à Chengdu, qui vaut au fleuve traversant la ville le nom de Zhuojin 濯錦, « Qui lave le brocart » et assure la prospérité économique de la ville), etc.

Si les éléments d'origine amplifiés dans la réécriture en langue vernaculaire occupent une place importante, plus nombreux encore sont les éléments tout bonnement inventés et ajoutés par Feng Menglong. On peut notamment relever tout le séjour que Xiashu passe dans le Sichuan durant les quelques trois années de son absence. Cet ajout permet l'introduction du personnage de Wei Gao 韋皋², l'ancien protégé du père de Xiashu, qui devient à son tour le bienfaiteur des Dugu en venant en aide au personnage principal. Le voyage qu'entreprend Xiashu trouve ainsi dans la version de Feng Menglong une justification qui n'était pas évidente dans *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng*. Le séjour loin de chez lui prend par moments une profondeur suscitée par le fait que certains éléments le relient à sa vie à Luoyang ; ainsi les événements de son voyage apparaissent-ils dans un certain contexte narratif, et non de but en blanc. On mentionnera par exemple ce moment où Xiashu reconnaît le poème composé par son propre père, et que celui-ci offrit à un grand homme du Sichuan, lequel ramena la calligraphie du poème à Chengdu. La découverte de ce rouleau advient alors que le moral du personnage est au plus bas (il vient d'arriver à Chengdu, mais Wei Gao est parti, et il se retrouve sans le sou et dans l'obligation d'attendre indéfiniment sur place) ; cet ajout plonge le personnage dans une perspective qui lie sa pénible situation présente à son ascendance (et, naturellement, son devoir de rétribuer celle-ci par son propre succès), ce qui a pour effet d'enrichir le personnage de facteurs « psychologisants ». En ce qui concerne encore l'ajout du séjour du personnage dans le Sichuan, on peut relever le jeu d'allers et retours du bienfaiteur, Wei Gao, qui contribue à rendre l'attente du personnage plus cruelle encore, et ainsi à le pousser à une impatience qui s'accordera d'autant mieux avec son retour au pays.

Un autre ajout majeur dans la version de Feng Menglong concerne l'introduction du point de vue de l'épouse de Xiashu, Dame Bai (Feng Menglong reprend le nom donné par Xue Yusi). Alors que la narration a déjà atteint ce moment où Xiashu, rentrant à Luoyang, approche de la ville et trouve

¹ Cf. p. 107.

² Cf. 1 p. 710.

refuge pour la nuit dans le temple abandonné où jadis il fit ses adieux à son épouse, L'« histoire se divise en deux » (*hua fen liang tou* 話分兩頭) : la narration en revient à Dame Bai, au moment où elle se retrouve seule après le départ de son époux. On apprend la façon dont elle a vécu sans son mari, son impatience de voir Xiashu revenir... Puis est introduit un événement totalement absent également des textes d'origine : le rêve de l'épouse commence bien avant la scène du banquet (bien que le lecteur n'en sache rien, puisqu'il s'agit d'un rêve à effet de lecture rétrospective). En effet, Dame Bai désire rejoindre Xiashu au Sichuan, et rêve qu'elle part de chez elle. Elle effectue le voyage déjà relaté plus tôt dans l'histoire du point de vue de Xiashu, et atteint le temple de la déesse des monts Wu, devant lequel son époux a lui-même prié. Elle s'abrite dans ce temple, et rêve alors de la déesse. Il s'agit donc là d'un rêve imbriqué dans un autre rêve, motif suffisamment rare pour être noté. La déesse apparaît à Dame Bai pour l'informer que Xiashu se porte bien et se trouve justement sur le chemin du retour ; il faut donc qu'elle rentre au plus vite. Ce rêve répond à un autre élément qui constituait déjà un ajout narratif de Feng Menglong : lorsque Xiashu prie la déesse, au début de son voyage, il lui promet de lui composer un poème si elle procure un rêve à son épouse, lui assurant que lui-même se porte bien. Ainsi ce rêve dans le rêve n'advient-il pas de manière inopinée, mais toujours en lien avec d'autres éléments du récit. C'est ce qui permet à Feng Menglong de produire un schéma narratif dont les éléments, se répondant, forment une véritable structure logique. Le volume de texte consacré à Dame Bai est presque aussi important que celui consacré au personnage principal, aussi constate-t-on un changement radical de l'angle narratif par rapport aux textes sources : le point de vue de l'épouse est entièrement rapporté, et se trouve avoir autant de valeur que celui du mari. Tel est également le cas, nous le verrons, dans la scène spécifique du rêve, dans laquelle s'opposent ces deux points de vue.

Parmi les ajouts majeurs du récit en langue vernaculaire, on compte également un très long épilogue. Là où les textes sources finissaient lorsque l'épouse raconte à son mari qu'elle a rêvé du banquet, le *huaben* se poursuit bien plus loin dans la ligne temporelle : Xiashu tente à nouveau les examens, et se retrouve enfin reçu. Il fait restaurer le temple où il observa le rêve de Dame Bai, honorant la promesse qu'il avait faite lorsque les deux époux se dirent adieux dans ce temple, avant que Xiashu ne parte au Sichuan. Ici encore, un élément répond à un autre, qui lui est antérieur, et structure l'histoire. Toute la carrière officielle de Xiashu est relatée en détails. A la manière des fins heureuses de *huaben*, tous ceux qui jadis le méprisaient (notamment son beau-frère) se réconcilient avec lui, et il entretient les meilleures relations du monde avec d'importants personnages (Wei Gao, Bai Juyi et Bai Minzhong, et même l'empereur lui-même). Le narrateur lui décrit une descendance prospère, comme à la manière de nos contes de fée.

Comme en ce qui concernait l'étude de l'ensemble du récit, je ne pourrai être exhaustive dans la comparaison de la scène spécifique du rêve entre ses versions en langue classique et celle en langue vernaculaire. En effet, une description textuelle ne saurait pas être aussi significative que la comparaison des divers textes mis côte à côte et travaillés par un code de couleurs, et dont le résultat se situe en annexe de cette étude¹. Mais comme pour le récit dans son intégralité, je rapporterai ici les traits les plus saillants du travail comparatif. On pourra ainsi observer par des exemples précis la façon dont l'emploi de la langue vernaculaire peut instiller une subjectivité qui était relativement absente dans les textes en langue classique.

La scène du rêve ne fait pas exception au reste du récit de Feng Menglong : la langue très majoritairement employée est la langue vernaculaire. Dans la scène du rêve, seuls les vers chantés par l'épouse de Xiashu sont en langue classique, ainsi que l'adage cité par un convive reprochant à Dame Bai de faire triste mine : « si une seule personne se tourne vers un mur, tous les convives en sont affligés (*yiren xiang yu, manzuo bu le* 一人向隅，滿坐不樂) ». Ces vers sont issus de *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng*, et sont cités verbatim. Feng Menglong reprend l'intégralité des vers présents dans ces deux derniers textes, et n'en change pas un caractère. Aussi la peine qu'éprouve Dame Bai à se plier aux demandes des fêtards est-elle prolongée : elle chante non moins de six fois, puisque *Dugu Xiashu* comprenait un chant et *Zhangsheng* cinq. On peut noter que si dans l'ensemble les éléments du récit en langue vernaculaire sont issus de *Dugu Xiashu*, la scène du rêve reprend majoritairement les éléments de *Zhangsheng*, où ils sont plus nombreux que dans le texte de Xue Yusi (nombre de chants, jeu de couleurs pour distinguer les convives...). La reprise par Feng Menglong de ces vers structure le récit : on y retrouve la même répétitivité que dans *Zhangsheng* (à de multiples reprises, un convive demande à l'épouse de chanter, elle y rechigne mais s'y voit contrainte) avec une reprise verbatim des vers dans l'ordre dans lequel ils apparaissaient dans le texte source. Tous les éléments se situant entre chaque chant sont largement amplifiés voire inventés par Feng Menglong, comme nous le verrons ci-dessous. Les vers apparaissent donc comme une trame d'origine restée intacte, autour de laquelle le récit est enrichi.

Un certain nombre d'éléments des textes sources sont repris dans la version en langue vernaculaire, en faisant simplement l'objet d'un passage du classique au vernaculaire. C'est là ce que l'on peut désigner, d'après les termes de Charles A. Ferguson, comme de la traduction intralinguale, c'est-à-dire un passage de la langue « haute (high) » (le classique) à la langue « basse (low) » (le

¹ Cf. p. 748.

vernaculaire). Observons un court passage dans sa forme classique issue de *Zhangsheng* puis dans sa forme dans *Dugusheng gutu naomeng* :

長鬚持一籌筋云。請置觥。有拒請歌者。飲一鐘。歌舊詞中笑語。准此罰。

L'homme à la longue barbe, tenant des baguettes, déclara : « Que l'on place une grande coupe. Ceux qui déclinent les invitations à chanter devront la boire. S'il y a des plaisanteries dans les paroles de la chanson, que l'on se prépare à ce gage. »

那長須的便拿起巨觥說道：“請置監令。有拒歌者，罰一巨觥酒，到不乾，顏色不樂，并唱舊曲者，俱照此例。”

L'homme à la longue barbe déclara alors en levant une grande coupe : « Instaurons quelques règles : celui qui refuse de chanter aura pour gage de devoir boire une coupe. Celui qui ne la finit pas, ou qui fait la tête, ou encore celui qui chante une chanson que l'on a déjà entendue, recevront le même gage. »

En dépit de quelques différences insignifiantes, l'information fournie par ces deux extraits est la même. La seule différence substantielle est le passage du classique au vernaculaire. Apparaissent ainsi des formes dissyllabiques : *naqi* 拿起 pour *chi* 持, *shuodao* 說到 pour *yun* 云, etc. On note la forme orale *na* 那 en début de phrase, pouvant se traduire par « alors » ou « voilà que », mais correspondant plutôt à une sorte de ponctuation que l'on ne traduit pas systématiquement. Les passages subissant une simple traduction intralinguale concernent les éléments qui, réécrits du classique au vernaculaire, sont repris sans élément significatif ajouté. La fin de la scène du rêve nous offre également un exemple, issu d'une comparaison entre *Zhangsheng* et *Dugusheng gutu naomeng* :

捫足下得一瓦。擊之。中長鬚頭。再發一瓦。中妻額。

Ce dernier mit la main sur une tuile qui se trouvait sous son pied, et la projeta. Il toucha la tête de l'homme aux longs favoris. Il en lança une autre, et toucha le front de son épouse.

暗裏從地下摸得兩塊大磚概子，先一磚飛去，恰好打中那長須的頭；再一磚飛去，打中白氏的額上。

Dans l'ombre, il ramassa au sol deux grosses briques. Il lança la première, qui toucha précisément la tête de l'homme à la longue barbe. Puis il lança la seconde, qui heurta le front de Dame Bai.

En dehors de la modification consistant à faire de la tuile une brique (mais dans *Dugu Xiashu*, il s'agissait déjà d'une brique), ces deux passages sont sensiblement les mêmes, dans l'une et l'autre langue. En raison de la rapidité que l'on peut supposer des événements étant donné la nature de ces derniers, le texte réécrit n'est plus développé que le texte en langue classique que par les exigences du dissyllabisme caractéristique de la langue vernaculaire, ainsi que par des éléments grammaticaux

propres au vernaculaire, tels que le *de* 的 lié à un complément du nom, les résultatifs (*dazhong* 打中, « heurter » ou « toucher » pour le simple *zhong* 中 classique), des adverbess enrichissant la narration (*qiahao* 恰好, « précisément » ou « justement ») que connaît moins le chinois classique. Mis à part l'aspect plus oral en langue vernaculaire, l'effet de la traduction intralinguale dans ces deux exemples est donc relativement neutre : la nouvelle langue employée ne permet pas de déceler une subjectivité plus évidente.

La subjectivité s'exprime davantage dans les phénomènes d'amplifications et d'ajouts.

L'amplification consiste en une reprise d'un élément déjà présent dans les textes antérieurs, mais auquel l'auteur du nouveau texte confère des détails supplémentaires. Dans le passage de la langue classique à la langue vernaculaire, une amplification apparaît comme relatant le même événement, mais dans un langage plus expansif, plus « bavard ». La comparaison de *Zhangsheng* et de *Dugusheng guitu naomeng* nous offre cet exemple :

酒至黑衣胡人。復請歌。張妻連唱三四曲。聲氣不續。沉吟未唱間。

Le vin arriva à un étranger en habits noirs, qui lui demanda à nouveau de chanter. L'épouse de Zhang avait exécuté trois ou quatre airs d'affilée, aussi n'avait-elle plus de voix ni de souffle. Alors qu'elle s'était mise à soupirer sans chanter, [...]

行至一個皂帽胡人面前，執杯在手，說道：“曲理俺也不十分明白，任憑小娘子歌一個兒侑這杯酒下去罷了，但莫要冷淡了俺。”白氏因連歌幾曲，氣喘聲促，心下好不耐煩，聽說又要再歌，把頭掉轉，不去理他。

L'alcool s'arrêta devant un étranger au couvre-chef noir qui, tenant son verre à la main, déclara : « Je ne comprends pas entièrement le sens de la musique. Que vous chantiez, Demoiselle, n'importe quelle chanson qui aiderait à faire descendre ce verre de d'alcool, et cela m'ira. Mais ne me laissez pas refroidir. » Comme Dame Bai avait chanté plusieurs airs d'affilée, elle haletait, avait la gorge serrée, et avait perdu sa patience. Entendant qu'on voulait encore une chanson, elle baissa la tête de côté, faisant mine de n'y prendre pas garde.

Les deux extraits ci-dessous décrivent une scène tout à fait similaire. Cependant, le texte en langue vernaculaire développe davantage les éléments de la scène. Là où le texte en langue classique mentionne qu'un étranger habillé de noir demande une nouvelle chanson, le texte de Feng Menglong indique que ce même personnage tient à la main un verre. Par ailleurs, sa demande est restituée *in extenso* via le discours direct. La description de la scène est ainsi plus visuelle (posture du convive) et plus réaliste (accès donné au lecteur à la façon précise dont l'invité fait sa demande). La langue vernaculaire décompose ce qu'apporte initialement la langue classique : plutôt que de dire que Dame Bai n'a plus de voix ni de souffle (*shengqi bu ji* 聲氣不續), le texte en langue vernaculaire indique qu'elle halète (*qichuan* 氣喘) et que sa gorge est serrée (*shengcu* 聲促). Si cette distinction peut paraître tout à fait insignifiante, elle dénote tout de même une description plus imagée pour la langue

vernaculaire. De même, tandis que le texte en classique indique simplement qu'elle s'enferme dans le ruminement (*chenyin* 沉吟), Feng Menglong écrit que Dame Bai a perdu patience (*xinxia haobu naifan* 心下好不耐煩) et qu'en entendant la nouvelle injonction, elle baisse la tête de côté, ne prêtant pas attention au convive (*ba tou diaozhuan, bu qu li ta* 把頭掉轉，不去理他). Sa réaction est donc bien plus saisissante que dans *Zhangsheng*.

Un autre exemple d'amplification touchant également à la rêveuse elle-même :

張妻低頭未唱間。長鬚又拋一觥。

Tandis que l'épouse de Zhang baissait la tête sans chanter, l'homme à la longue barbe lança à nouveau une coupe.

那白氏心中正自煩惱，況且連歌數曲，口乾舌燥，聲氣都乏了，如何肯再唱？低著頭，只是不應。那長須的叫道：“違令。”又拋下一巨觥。

Dame Bai avait alors le cœur empli de contrariété, et de plus sa bouche et sa langue étaient sèches d'avoir chanté plusieurs airs d'affilée. Elle était épuisée de colère : comment aurait-elle accepté de chanter encore ? Elle baissa la tête, se gardant de répondre. L'homme à la longue barbe l'interpella alors : « Vous n'obéissez pas aux ordres ! » Et il lui lança à nouveau une grande coupe.

La description de l'état d'esprit de Dame Bai ici est amplifiée. Tandis que Li Mei écrit simplement que Dame Bai baisse la tête sans chanter (*ditou weichang* 低頭未唱), Feng Menglong commence par donner un élément sur ses émotions : elle a le cœur empli de contrariété (*xinzhong zheng zi fanna* 心中正自煩惱). Ainsi, là où le texte en langue classique décrit l'attitude « extérieure » de Dame Bai, celui en langue vernaculaire effectue une percée dans son intériorité. Tandis que le premier ne rapportait que le point de vue du personnage principal occupé à épier la scène, le second introduit, ici et en d'autres endroits, le point de vue de l'épouse (comme nous avons vu que c'était le cas dans l'ensemble du récit, qui consacre des pans entiers à l'histoire vue du côté de Dame Bai). Par ailleurs, Feng Menglong renchérit sur l'épuisement éprouvé par Dame Bai, de façon à dramatiser plus encore aux yeux du lecteur sa situation : le narrateur répète qu'elle a chanté à de multiples reprises, que sa bouche est sèche et qu'elle n'a plus de souffle, avant de poser cette question rhétorique créant un lien avec le lecteur : « comment aurait-elle accepté de chanter encore ? (*ruhe ken zai chang* 如何肯再唱 ?) ». Ces éléments n'apportent pas d'éléments nouveaux dans le récit, mais ont pour fonction de le rendre plus vivant.

Un autre phénomène de transformation textuelle consiste en l'ajout. Ce dernier est l'introduction, par l'auteur du récit en langue vernaculaire, d'un élément qui n'apparaissait pas dans les textes sources. Toujours sur le thème de l'épouse harcelée par les convives avides d'entendre ses chants, observons cet exemple entre *Zhangsheng* et *Dugusheng guitu naomeng* :

酒至綠衣少年。持盃曰。夜已久。恐不得從容。卽當睽索。無辭一曲。便望歌之。又唱云。

Le vin parvient à un jeune homme habillé de vert, qui dit en tenant sa coupe : « La nuit est déjà avancée, et je crains que nous nous n'obtenions pas de repos. Lorsque nous nous séparerons, que cela ne soit pas sans un chant d'adieu. C'est pourquoi j'espère que vous en chanterez un. Elle chanta encore : [...]

皂帽胡人將酒飲罷，卻行到一個綠衣少年，舉杯請道：“夜色雖闌，興猶未淺。更求妙音，以盡通宵之樂。”那白氏歌這一曲，聲氣已是斷續，好生吃力。見綠衣人又來請歌，那兩點秋波中撲簌簌淚珠亂灑。眾人齊笑道：“對此好花明月，美酒清歌，真乃賞心樂事，有何不美？卻恁般凄楚，忒煞不韻。該罰，該罰。”白氏恐怕罰酒，又只得和淚而歌。歌云：[。。。。]

L'étranger au couvre-chef noir finit son alcool, et le vin arriva devant un jeune homme habillé de vert. Ce dernier leva son verre pour formuler sa requête : « Bien que la nuit soit avancée, notre allégresse est seulement en plein essor. Je demande à entendre encore votre belle voix, qu'elle condense toute la joie de cette nuit. » Après avoir chanté le dernier morceau, Dame Bai n'avait plus de voix ni de souffle, car cela lui avait été excessivement fatiguant. Comme elle apprenait que l'homme en vert demandait à son tour une chanson, de ses prunelles aux ondes automnales se déversèrent confusément des larmes semblables à des perles. L'assemblée s'écria en riant : « Alors que les fleurs sont belles et la lune est brillante, que le vin est bon et les chansons cristallines, que nous adonnons nos cœurs à des choses heureuses, que peut-il y avoir de malheureux ? Vous montrez au contraire cette espèce de tristesse et jouez les trouble-fête ! Un gage ! Un gage ! » Dame Bai eut peur de se voir obligée à boire, et à nouveau se résigna à chanter en pleurant : [...]

On peut noter qu'en ce passage du récit, entre la demande de chant formulée par le convive habillé de vert et le moment où Dame Bai consent à nouveau à chanter, Feng Menglong introduit dans sa propre version un élément de récit : Dame Bai se met à pleurer, et les convives, moqueurs, s'en plaignent. C'est à cause de leurs protestations que l'épouse de Xiashu, craintive, se prête à nouveau au jeu ; aussi le chant qu'elle entame par la suite est-il logiquement lié à la situation de contrainte, là où dans le récit en langue classique la demande est immédiatement suivie du chant, sans mention d'une résistance de la part de l'épouse. On peut remarquer à quel point Feng Menglong dynamise la scène : il ne se contente pas de mentionner les plaintes des convives, mais les rapporte au discours direct dans un langage oral (*nenban* 恁般, « de la sorte ») et avec les effets du langage oral (répétition de *gai* 該罰, « un gage ! »).

J'ai décrit plus haut comment Feng Menglong avait introduit le point de vue de l'épouse dans le récit. Il faut noter que par des ajouts, l'auteur développe également la richesse du point de vue du personnage épiaut le rêve de sa femme. Au début de la scène onirique, Xiashu croit à tort que son épouse s'est retrouvée en ce lieu par consentement, et en conçoit une grande colère. Il s'agit là d'un élément tout à fait absent des textes sources. Voyons la comparaison entre les textes de Li Mei et de Feng Menglong :

長鬚云。勞歌一盃。飲訖。酒至白面年少。

L'homme aux longs favoris déclara : « Un verre pour vous remercier de ce chant ! »
Lorsqu'il eut fini de boire, le vin arriva à une jeune personne au teint pâle.

長須的連稱：“有勞，有勞。”把酒一吸而盡。遐叔在黑暗中看見渾家并不推辭，就拔下寶釵按拍歌曲，分明認得是昔年聘物，心中大怒，咬碎牙關，也不聽曲中之意，又要搶將出去廝鬧。只是恐眾寡不敵，反失便宜，又只得按捺住了，再看他們。只見行酒到一個黃衫壯士面前[。。。]

L'homme à la longue barbe multiplia ses félicitations : « Merci, merci pour votre obligeance ! » Et il but sa coupe jusqu'à la dernière goutte. Dans l'ombre, Xiashu avait vu sa femme ne pas décliner l'invitation et retirer sa précieuse épingle pour battre la mesure. Il reconnut distinctement là un cadeau qu'il lui avait jadis fait, et en conçut une grande colère. Il serra la mâchoire, sans écouter le sens de la chanson, souhaitant à nouveau sortir pour en découdre. Mais il craignait que seul, il ne pût l'emporter sur le nombre et dût subir une défaite, aussi ne put-il à nouveau que se contenir et continuer à les observer. Il vit le vin circuler et arriver à un grand gaillard en tunique jaune [...]

On observe dans le texte en langue vernaculaire, entre les félicitations de l'homme à la longue barbe et l'arrivée de la coupe de vin qui circule entre les convives devant un nouveau personnage, un ajout concernant le point de vue de Xiashu : le récit nous indique plus haut que c'est par crainte de ce qui pourrait lui arriver que Dame Bai défait de sa coiffure une épingle pour jouer de la musique et chanter. Or, Feng Menglong complète ici la scène avec le point de vue opposé : celui de Xiashu qui, n'entendant pas tout ce qui se dit à cause de la distance, ne saisit que partiellement le manège. Aussi croit-il que son épouse chante de bon gré, et, effet dramatique nouveau, il remarque que l'épingle dont se sert Dame Bai est un cadeau qu'il lui fit jadis. L'épingle devient, aux yeux de Xiashu, le signifiant de la trahison de son épouse, tandis que l'on peut supposer que pour celle-ci, l'emploi de l'épingle est plutôt lié à la tristesse qu'elle ressent du fait d'être séparé de Xiashu. La colère du personnage est décrite : il serre les mâchoires et n'écoute pas les paroles de la chanson (*yaosui yaguan, ye bu ting quzhong zhi yi* 咬碎牙關，也不聽曲中之意), ce qui accroît le *quiproquo*. Cet ajout textuel consistant en une irruption dans la subjectivité du personnage principal rehausse l'intérêt de la scène puisqu'il joue du fait que Xiashu soit un témoin clandestin du banquet. Et cet ajout ne fonctionne pas seul : d'autres adjonctions çà et là dans le récit y font écho : à plusieurs reprises la colère de Xiashu sera mentionnée. Lorsque qu'est près de s'achever la scène onirique, cette colère plusieurs fois décrite trouve son contrepoids par la prise de conscience par Xiashu de la situation réelle de son épouse :

遐叔起初見渾家隨著這班少年飲酒，那氣惱到包著身子，若沒有這兩個鼻孔，險些兒肚子也脹穿了。到這時見眾人單逼著他唱曲，渾家又不勝憂恨，涕泣交零，方才明白是逼勒來的。這氣到也略平了些。卻又想：“我娘子自在家裏，為何被這班殺才劫到這個荒僻所在？好生委決不下。我且再看他還要怎么？”

Au début, comme il voyait sa femme accompagner ces jeunes gens dans leur boisson, Xiashu avait été pris d'une colère qui lui enveloppait tout le corps, et s'il n'avait pas

possédé deux trous de nez, peu s'en aurait fallu que son cœur éclate. Mais lorsqu'il vit les convives la contraindre, elle seule, à chanter, et qu'elle ne venait pas à bout de son chagrin, ses larmes coulant en sillons qui se croisaient, seulement alors comprit-il qu'elle avait été contrainte et forcée à venir. Sa fureur s'apaisa quelque peu. Il se mit à penser : « Mon épouse se trouvait initialement chez nous, pour quelle raison se serait-elle fait enlever et amener en ce lieu désert par ces pendants ? Je ne sais absolument que faire. Dois-je encore regarder où cela va en venir ? »

Ce passage, totalement absent des textes sources, a pour but de conclure l'élément narratif du *quiproquo* : l'incursion dans la subjectivité du personnage est menée à son terme lorsqu'il passe de la colère à la compréhension de la situation. Ainsi le lecteur aura-t-il suivi d'un bout à l'autre de la scène son cheminement mental et psychologique.

L'extrait cité ci-dessus est porteur d'une caractéristique propre à la version en langue vernaculaire : l'expression à la première personne. Par l'emploi du pronom personnel *wo* 我, « je », s'exprime une subjectivité que seul permet l'emploi de ce mot impliquant la désignation du locuteur par le locuteur lui-même. Comme je le signalais en introduction de cette étude, le linguiste Emile Benveniste a analysé la subjectivité dans le langage à la lumière de l'emploi des pronoms personnels, et notamment du *je*, lequel constitue le sujet en ce qu'il opère par contraste par rapport au *tu* désignant l'autre locuteur.

On est en présence d'une classe de mots, les « pronoms personnels », qui échappent au statut de tous les autres signes du langage. A quoi donc *je* se réfère-t-il ? A quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique : *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et n'a de référence qu'actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours [...] Ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du *je* qui s'y énonce.¹

D'où Benveniste conclut que c'est de ce fait de la langue que l'expression du sujet est conditionnée et, de façon symétrique, qu'« il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue.² »

Ainsi lorsque Xiashu se demande s'il doit continuer à observer la scène pour voir où cela va en venir (*wo qie zai kan ta haiyao zenme* 我且再看他還要怎么?), le fait qu'il exprime cela à la première personne instille une subjectivité que ne connaîtrait pas le même énoncé exprimé à la troisième personne (ou pis, en langue classique, exprimé sans pronom personnel) : dans cet exemple, l'énoncé qui importe est celui qui concerne « où cela va en venir (*ta haiyao zenme* 他還要怎么?) ». Mais cet énoncé passe par une forme personnelle, « dois-je encore regarder (*wo qie zai kan* 我且再

¹ BENVENISTE, *op. cit.*, p. 262.

² *Id.*.

看) », qui fonctionne comme « indicateur de subjectivité » en ce qu'elle « donne à l'assertion qui suit le contexte subjectif [...] propre à caractériser l'attitude du locuteur vis-à-vis de l'énoncé qu'il profère »¹ (dans le cas présent, ce contexte consiste en une hésitation).

Si la langue vernaculaire permet cette expression subjective par l'emploi du pronom personnel, on pourra par contraste s'interroger sur le cas de la langue classique qui, elle, n'exprime que peu les pronoms personnels. Leur absence annihile-t-elle toute expression subjective ? Benveniste avait remarqué cette absence des pronoms personnels dans certaines langues :

[...] parmi les signes d'une langue, de quelque type, époque ou région qu'elle soit, jamais ne manquent les « pronoms personnels ». Une langue sans expression de la personne ne se conçoit pas. Il peut seulement arriver que, dans certaines langues, en certaines circonstances, ces « pronoms » soient délibérément omis ; c'est le cas dans la plupart des sociétés d'Extrême-Orient, où une convention de politesse impose l'emploi de périphrases ou de formes spéciales entre certains groupes d'individus, pour remplacer les références personnelles directes. Mais ces usages ne font que souligner la valeur des formes évitées ; c'est l'existence implicite de ces pronoms qui donne leur valeur sociale et culturelle aux substituts imposés par les relations de classe.²

Cette mise en valeur du sujet par l'oblitération du pronom peut soulever une interrogation intéressante dans le rapport de la langue classique à l'expression subjective. Est-il possible, comme le suggère Benveniste, que le fait même du non emploi du pronom personnel induise une signification spécifique sur le sujet non désigné ? La question est vaste et mérite une étude qui approfondirait la chose dans le strict domaine de la langue classique, car il apparaît évident qu'il y ait quelque chose à dire de ce qui justement n'est pas dit, quand bien même chaque verbe est nécessairement rattaché à un sujet opérant. Sans doute le discours oblitérant le sujet grammatical ne fait-il que laisser une fissure signifiante, qui conditionne une conception de ce qu'est un sujet. Si l'on reprend les théories de Benveniste en sens inverse, on peut établir qu'une absence du pronom personnel, sujet du verbe, ne peut remplir son rôle de désignation par le locuteur de lui-même en tant que sujet possédant une « unité psychique³ ». Cela signifierait-il que le Chinois de jadis s'exprimant (du moins, « écrivant ») en langue classique n'avait pas de conscience de la globalité de son être en tant que sujet ? Certes non. Mais alors, que pouvait induire cette absence de la désignation de soi ? La question appelle à d'amples réflexions, mais un élément relativement évident et simple est que l'oblitération du sujet grammatical confère à la phrase un « caractère d'impersonnalité⁴ ». En effet, qui pratique la langue chinoise classique sait ô combien parfois est empoisonnant le doute s'instaurant sur l'identité du sujet grammatical d'une phrase, doute dû à la règle du sujet implicite. La plupart du temps, la logique de

¹ *Ibid.*, p. 264.

² *Ibid.*, p. 261.

³ *Ibid.*, p. 260.

⁴ LANSELLE, , *op. cit.* (2004), p. 64.

l'action induit l'identification du sujet, mais il arrive, dans des situations décrites dans une langue elliptique, que le lecteur s'interroge sur le personnage entreprenant telle action. Par ailleurs, quand bien même le sujet du verbe apparaît comme évident, son absence en langue classique fait que le sujet ne parle pas de lui-même, il *est parlé* par le discours d'un autre.

Prenons un exemple issu des textes de notre travail comparatif. Dans le moment suivant immédiatement la scène de rêve, *Dugu Xiashu* présente la phrase suivante : *wei qiqi si yi* 謂其妻死矣. Le verbe, *wei* 謂, a pour sens « considérer, tenir pour ». Or, qui est le sujet de ce verbe ? Dans la phrase précédente, le sujet grammatical est Xiashu, explicitement nommé. Selon l'usage du chinois classique, on peut tenir pour quasi certain que Xiashu est ainsi également le sujet elludé de la phrase en question, ce qui amène le lecteur français à proposer la traduction suivante : « Il tenait son épouse pour morte. » L'identification du sujet est évidente, puisqu'aucun personnage en dehors de Xiashu n'est présent dans la scène. Néanmoins, du fait que le sujet du verbe *wei* soit absent, un flou persiste sur l'identité de ce sujet. Ne pourrait-il pas s'agir du narrateur ? Auquel cas l'on pourrait traduire grâce au fort pratique « on » français : « On pouvait tenir son épouse pour morte. » Le sens s'accorde mal avec le contexte, on en conviendra, mais il demeure que la grammaire l'autorise. De même, *wei* pouvant porter le sens de « signifier », une autre traduction possible serait : « Cela signifiait que son épouse était morte. » Encore une fois, cette traduction correspond mal au contexte, puisque le narrateur ne fait jamais irruption dans *Dugu Xiashu*, mais la grammaire dépourvue du contexte l'autorise. Quoi qu'il en soit, le fait de tenir son épouse pour morte n'émane pas directement de la *bouche* (ou de la pensée) de Xiashu ; cette assertion passe par le filtre de la troisième personne, soit que le narrateur dise cela de Xiashu, soit que le narrateur le dise lui-même. Et si le narrateur dit cela de Xiashu (« Il tenait son épouse pour morte »),

Il faut garder à l'esprit que la « 3^e personne » est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie *pas* à une personne, parce qu'elle se réfère à un objet placé hors de l'allocution. Mais elle n'existe et ne se caractérise que par opposition à la personne *je* du locuteur qui, l'énonçant, la situe comme « non-personne ». C'est là son statut. La forme *il...* tire sa valeur de ce qu'elle fait nécessairement partie d'un discours énoncé par « je ». ¹

Ainsi Xiashu désigné à la troisième personne ne peut-il être vu que de l'extérieur, du point de vue d'un « je » qui représente un autre, autre qui n'est donc pas Xiashu – et peut éventuellement être l'instance narrative. Dans le discours énoncé par le texte, Xiashu est cet « objet placé hors de l'allocution », qui ne peut tenir lieu de sujet dans le discours.

¹ BENVENISTE, *op. cit.*, p. 265.

Comparons à cette phrase en langue classique sa version en langue vernaculaire dans le texte de Feng Menglong :

那週叔想了一會，歎道：“我曉得了。一定是我的娘子已死[。 。 。]

Xiashu pensa un moment, puis soupira : « Je sais. C'est certainement que mon épouse est déjà morte [...]

L'énoncé selon lequel l'épouse est probablement décédée passe ici par le discours à la première personne, dans lequel le sujet est explicité par le pronom personnel *wo* 我, « je ». Il est sujet du verbe *xiaode* 曉得, « savoir », et conditionne le « contexte subjectif¹ » (ici le mode de l'hypothèse) de l'énoncé en lui-même (mort probable de l'épouse). Ainsi le sujet du verbe *xiaode* (qui était *wei* en classique) est-il clairement établi. Aucun doute permis par le langage ne peut planer sur le sujet de l'action. Ajoutons à cela le fait qu'il s'agisse là d'une parole énoncée au discours direct, émanant clairement de la bouche du personnage (cela étant assuré par la phrase d'introduction dont le sujet grammatical, Xiashu, et le verbe *tandao* 歎道, « soupirer » certifient la provenance des paroles prononcées). Dans cet exemple, le sujet fait immédiatement référence à lui-même en tant que sujet, locuteur dans le discours, par le pronom personnel le désignant. Il s'exprime ainsi lui-même sur lui-même, et sa parole n'est donc pas celle d'un autre (le narrateur, par exemple).

Pour en revenir à l'extrait qui nous intéresse, on peut ajouter que le monologue intérieur permet d'exposer au lecteur les réflexions intellectuelles du personnage, ce qui est absent dans la langue classique : cette dernière peut évoquer un sentiment, mais l'emploi en langue vernaculaire du discours direct, couplé à l'expression à la première personne, permet une incursion dans l'intériorité du personnage. Il est donné au lecteur de suivre avec l'exactitude qu'offre le discours direct les pensées mêmes de Xiashu. Cet aspect étant inexistant dans la langue classique, il apparaît que la langue vernaculaire permet une expression décuplée de la subjectivité.

Notons que le discours direct dont fait abondamment usage la langue vernaculaire permet également quelque chose d'absent dans le seul discours indirect : l'ancrage dans une autre temporalité, qui correspond à celle du discours, et qui coïncide avec celle du personnage plutôt qu'à celle de la narration. Je rappelais dans l'introduction de cette étude que, la conjugaison des verbes étant inexistante en langue chinoise, il ne nous était pas donné de pouvoir analyser différents temps qui caractériseraient les récits oniriques. Néanmoins, comme le remarquait Benveniste, « d'une manière ou d'une autre, une langue distingue toujours des « temps »² », une séparation distinguant le passé du

¹ *Id.*, p. 264.

² *Ibid.*, p. 262.

présent, et le présent du futur. Si la conjugaison est absente de la langue, comme c'est le cas en chinois classique comme vernaculaire, alors des mots non verbaux (adverbes...) permettent d'établir une logique temporelle dans un récit. Pour n'en citer qu'un petit nombre, *you* 又, « à nouveau », *jiang* 將, « [expression du futur proche] », *le* 了, « [fait révolu ou actualisation du fait] », *huran* 忽然, « soudain », *bian* 便, *nai* 乃, *fang* 方 et *zhi* 只 [+verbe], « alors », ainsi que tous les indicateurs nominaux de temps, sont autant d'indicateurs, issus des langues classique et vernaculaire, visant à structurer l'organisation temporelle du texte. Or, il faut prendre conscience de ce que dans le discours direct, le sujet parlant s'inscrit lui-même dans une temporalité qui n'est pas la même que celle du discours narratif à la troisième personne. Le présent auquel se réfère le sujet parlant dans un discours direct n'est pas le même que le présent de la narration. Ce présent, ce « temps où l'on *parle*¹ », est le temps du sujet et de sa subjectivité. Aussi tous les marqueurs du langage faisant référence au temps dans lequel le sujet s'inscrit lui-même dans le discours participeront à cette subjectivité.

Prenons l'exemple de l'expression *zuoye* 昨夜, « hier soir » qui apparaît dans nos textes lorsque l'épouse du personnage principal rapporte à ce dernier le rêve qu'elle a fait la veille – je note que moi-même, en tant que personne rapportant des faits, ne puis employer « hier soir » mais seulement « la veille », puisque je suis pour les personnages une personne tierce qui leur est extérieure et ne m'inscris pas dans leur temporalité, leur réalité. Ce *zuoye* apparaît dans le texte de Feng Menglong, lorsque Dame Bai raconte au discours direct le rêve qu'elle a fait. Il apparaît également dans *Zhangsheng*, dans une assertion précédée de *yue* 曰, « déclarer », qui introduit un discours direct. Ces occurrences de *zuoye* contribuent à ancrer le discours dans la temporalité du personnage parlant, et font de la temporalité celle de *leur* subjectivité. Même dans les textes en langue classique que sont le *Sanmeng ji* et *Dugu Xiashu*, apparaissent ce *yue* introductif du discours direct ainsi que *xiang* 向, qui prend ici le sens de « à l'instant » et marque un ancrage dans le temps subjectif des personnages.

Il semble que plus ces marqueurs de la temporalité soient nombreux, mieux le sujet se dise lui-même en s'inscrivant par là dans le temps où il *est*.

Un exemple pouvant attester de l'importance accordée à la subjectivité dans le texte en langue vernaculaire concerne le début de la scène onirique. *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* nous indiquent que les convives demandent pour la première fois à l'épouse du personnage principal de chanter. Dans le texte de Xue Yusi, « son épouse résiste à ce harcèlement, avec affliction, comme si elle ne peut se plaindre » (*qiqi yuanyi beichou, ruo wusuo kongsu* 其妻冤抑悲愁。若無所控訴。), mais, se voyant placée au centre du banquet, elle se met à chanter. Le texte de Li Mei nous indique que, face à cette demande, l'épouse du personnage refuse de chanter parce qu'elle est issue d'une famille très lettrée

¹ *Ibid.*

(ce qui est richement développé en plusieurs endroits du texte de Feng Menglong, mais pas dans ce passage précis) ; assaillie par les demandes qui fusent, elle est contrainte de plier. Dans la version en langue vernaculaire, sa résignation à chanter est justifiée par une autre raison, introduite par un monologue intérieur :

那白氏本是強逼來的，心下十分恨他，欲待不歌，卻又想：“這班乃是無籍惡少，我又孤身在此，怕觸怒了他，一時撒潑起來，豈不反受其辱。”

Dame Bai avait été forcée de venir, ce dont elle gardait en son cœur un fort ressentiment. Elle désira refuser de chanter, mais pensa : « Ce sont là de jeunes gredins, et je suis ici seule. Je crains qu'en attisant leur colère, ils ne s'enflamment tout à coup. Ne subirais-je alors pas un outrage de leur part ? »

A travers la restitution des pensées de Dame Bai, Feng Menglong accroît la subjectivité du personnage. Contrairement au texte de Li Mei, ce n'est pas son rang social qui lui dicte de refuser de chanter, mais l'état d'esprit dans lequel l'a plongée l'enlèvement dont elle a été victime et dont elle garde un fort ressentiment (*xinxia shifen hen ta* 心下十分恨他). Ce qui mène l'épouse à se plier à l'injonction collective est clairement exposé aux yeux du lecteur. Sa résignation apparaît dans une logique intellectuelle : ce n'est pas tant la situation présente qui la force à chanter, mais la crainte qu'elle éprouve quant aux conséquences de son éventuel refus. Ce monologue intérieur explique donc de façon beaucoup plus fine que dans les textes en langue classique le raisonnement qui amène l'épouse à céder.

Les transformations textuelles que j'ai décrites ci-dessus (traduction intralinguale, amplification, ajout, expression à la première personne) peuvent naturellement être mêlées au sein d'un même passage. Prenons pour exemple un passage au début de la scène onirique, lorsque le personnage croit voir sa propre épouse au milieu des convives, et vérifie qu'il s'agisse bien d'elle :

見其妻在坐中語笑。劉初愕然，不測其故久之。且思其不當至此，復不能捨之。又熟視容止言笑，無異。

Il vit son épouse qui était assise au milieu, à parler et rire. Liu commença par s'étonner, ne pouvant, pendant un bon moment, donner d'explication à cela. Il pensait qu'elle ne devait pas se trouver là, et ne pouvait pas se défaire de cette idée. Il observa encore attentivement son comportement, la façon dont elle parlait et riait : ils n'étaient pas différents de d'habitude.

(*Sanmeng ji*)

中有一女郎。憂傷摧悴。側身下坐。風韻若似遐叔之妻。窺之大驚。卽下屋袱。稍於暗處。迫而察焉。乃真是妻也。

Au milieu se tenait une jeune femme, l'âme en peine et l'air abattu, assise en se tournant de côté. Ses gracieuses manières étaient semblables à celles de l'épouse de Xiashu. L'observant à la dérobée, il fut pris d'une grande surprise. Il descendit

promptement son baluchon et se dirigea vers un coin obscur. Il l'observait avec tension. C'était bel et bien sa femme.

(*Dugu Xiashu*)

見其妻亦在坐中。與賓客語笑方洽。生乃蔽形於白楊樹間。以窺之。

Il vit, également assise au milieu, son épouse, qui parlait et riait de concert avec les autres hôtes. L'étudiant se cacha derrière un peuplier blanc, afin de les épier.

(*Zhangsheng*)

只見那女郎側身西坐，攢眉蹙額，有不勝怨恨的意思。遐叔凝著雙睛，悄悄地偷看，宛似渾家白氏，吃了一驚。這身子就似吊在冰桶里，遍體冷麻，把不住的寒顫。卻又想道：“呸。我好十分蒙懂，娘子是個有節氣的，平昔間終日住在房里，親戚們也不相見，如何肯隨這班人行走？世上面貌廝像的盡多，怎么這個女郎就認做娘子？”雖這般想，終是放心不下，悄地的在黑影子里一步步接近前來，仔細再看，果然聲音舉止，無一件不是白氏，再無疑惑。卻又想道：“莫不我一時眼花錯認了？”又把眼來擦得十分明亮，再看時節，一發絲毫不差。卻又想道：“莫不我睡了去，在夢兒裡見他？”把眼霎霎，把腳踏踏，分明是醒的，怎么有此詫異的事。“難道他做閨女時尚能截髮自誓，今日卻做出這般勾當。豈為我久客西川，一定不回來了，遂改了節操？我想蘇秦落第，嗔他妻子不曾下機迎接。后來做了丞相，尚然不肯認他。不知我明早歸家，看他還有甚面目好來見我？心里不勝忿怒，磨拳擦掌的要打將出去，因見他人多夥眾，可不是倒捋虎鬚？

Il vit que la jeune femme, assise de côté sur sa place d'honneur, fronçant les sourcils de contrariété, semblait ne pouvoir contrôler un certain ressentiment. Xiashu plissa ses deux yeux, épiant en silence. Elle ressemblait à sa femme, Dame Bai ! Il en sursauta. Son corps resta comme figé dans un seau à glace, traversé d'un engourdissement glacial dont il ne parvenait pas à maîtriser les frissons. Il pensa à nouveau : « Peuh ! Suis-je donc bien bête ! Mon épouse est une personne distinguée, jadis elle passait ses journées dans les appartements, et ne voyait même pas ses proches, comment aurait-elle accepté de suivre ces gens ? Les gens qui se ressemblent sont nombreux en ce monde, comment cette jeune femme pourrait-elle être mon épouse ? » Mais bien qu'il pensât ainsi, il ne pouvait cesser de s'inquiéter. Dans l'ombre, il s'approcha silencieusement, pas à pas, regarda à nouveau avec attention : de fait, sa voix et son maintien ne différaient en rien de ceux de Dame Bai, ne laissant plus place au doute. Mais il pensa encore : « Serait-ce que j'aie momentanément eu la vision trouble et me sois trompé ? » Il employa à nouveau ses yeux à un examen des plus attentifs, et, regardant encore, il vit qu'il n'y avait pas d'erreur possible. Il pensa alors : « Peut-être est-ce que je me suis endormi, et que c'est en rêve que je la vois ? » Il battit des cils et tapa du pied, mais il était clairement éveillé. Comment ce fait étrange se pouvait-il ? « J'ai peine à croire que lorsqu'elle était jeune fille non encore mariée, elle se coupât les cheveux en guise de serment, pour aujourd'hui s'abaisser à cette occupation dégradante. Serait-ce que, comme je restai longtemps au Xichuan, elle pensât que je ne reviendrais sûrement pas et changeât ses valeurs morales ? Cela me fait à penser à Su Qin qui, ayant échoué aux examens, conçut de la colère envers sa femme qui n'était pas venue l'accueillir. Plus tard, lorsqu'il devint Premier ministre, il persista dans son refus de la reconnaître comme épouse. Qui sait avec quel air elle viendra me voir quand je rentrerai chez moi demain matin ? » Il maîtrisait mal sa colère et s'échauffait les poings avec l'envie de sortir se battre, mais il voyait que les autres étaient nombreux : n'aurait-ce pas été comme « vouloir caresser la barbe du tigre » ?

(*Dugusheng guitu naomeng*)

Le traitement du passage par Feng Menglong fait essentiellement écho à *Dugu Xiashu*, : c'est dans ce dernier texte que le personnage commence par voir une femme ressemblant à son épouse,

mais qu'il doit bien y regarder à deux fois avant d'être certain que ce soit elle. Le *Sanmeng ji* et *Zhangsheng* ne jouent pas de cette incertitude : leur description identifie d'emblée l'épouse.

La comparaison du seul volume alloué par chaque texte à ce passage révèle d'ores et déjà un développement narratif beaucoup plus important dans le récit en langue vernaculaire. Là où les trois récits en langue classique se veulent concis, le texte de Feng Menglong est par comparaison largement développé. On y relève, par rapport aux textes sources, toutes les transformations textuelles décrites ci-dessus : traductions intralinguales, des amplifications, des ajouts, de l'expression subjective à la première personne. Ces transformations peuvent être mêlées.

Ainsi le passage débute-t-il par de la traduction intralinguale :

只見那女郎側身西坐，攢眉蹙額，有不勝怨恨的意思。遐叔凝著雙睛，悄地偷看，宛似渾家白氏

Il vit que la jeune femme, assise de côté sur sa place d'honneur, fronçant les sourcils de contrariété, semblait ne pouvoir contrôler un certain ressentiment. Xiashu plissa ses deux yeux, épiant en silence. Elle ressemblait à sa femme, Dame Bai !

Il s'agit là d'une reprise du texte de *Zhangsheng* :

中有一女郎。憂傷摧悴。側身下坐。風韻若似遐叔之妻。

Au milieu se tenait une jeune femme, l'âme en peine et l'air abattu, assise en se tournant de côté. Ses gracieuses manières étaient semblables à celles de l'épouse de Xiashu.

L'élément décrivant Xiashu comment observant attentivement ce qu'il voit (*Xiashu ningzhe shuangjing, qiao de toukan* 遐叔凝著雙睛，悄地偷看) n'est pas un ajout mais une traduction intralinguale de *shushi* 熟視 présent dans le *Sanmeng ji*. Ainsi les informations données par la narration de Feng Menglong sont sensiblement les mêmes que dans les textes sources. La description selon laquelle l'épouse se trouve « l'âme en peine et l'air abattu » (*youshang cuicui* 憂傷摧悴) se retrouve sous une autre forme marquée par l'oralité (*you busheng yuanhen de yisi* 有不勝怨恨的意思). Mais Feng Menglong indique également que la femme fronce les sourcils (*cuanmei cu'e* 攢眉蹙額). Ainsi, tout en relatant la même chose que dans le texte source, l'auteur du récit en langue vernaculaire propose une description plus imagée.

Dans ce passage, la simple traduction intralinguale laisse rapidement place à l'amplification. Tandis que Xue Yusi se contentait d'un *dajing* 大驚, « il en fut frappé de stupeur » pour décrire la réaction du personnage principal lorsqu'il voit son épouse, Feng Menglong recourt à la comparaison : « Il en sursauta. Son corps resta comme figé dans un seau à glace, traversé d'un engourdissement glacial dont il ne parvenait pas à maîtriser les frissons (*chile yijing. Zhe shenzi jiu si diao zai bingtong*

li, bianti lengma, babuzhu de hanchan 吃了一驚。這身子就似吊在冰桶里，遍體冷麻，把不住的寒顫。) Là encore l'auteur de la version en langue vernaculaire produit un texte plus bavard et métaphorique.

S'ensuit un ajout de Feng Menglong : le personnage principal tente de se raisonner, de se convaincre qu'il ne peut s'agir de son épouse. Cet élément est transcrit dans un monologue intérieur au discours direct. Le personnage s'y exprime donc à la première personne. Le lecteur accède ainsi directement à l'expression de son doute. Son intériorité est entièrement dévoilée.

Dans *Dugu Xiashu*, le personnage se déplace ensuite dans l'ombre pour mieux observer le personnage féminin. Puis le texte conclut immédiatement qu'il s'agit bien de son épouse. Dans *Dugusheng guitu naomeng*, ce passage est largement amplifié. La description de son déplacement dans l'ombre est plus riche : il est décrit comme marchant « pas à pas (*yibubu* 一步步) ». Il constate que c'est bien elle mais en doute à nouveau. Puis s'enchaînent le discours direct à la première personne et la narration à la troisième personne : alternativement, Xiashu se demande s'il n'a pas une hallucination, mais constate qu'il est pleinement éveillé ; puis il se demande s'il ne serait pas en train de rêver (clin d'œil malicieux de la part de l'auteur puisqu'il s'agit bien d'un rêve, mais pas du sien), mais il a beau gigoter, il ne se réveille d'aucun sommeil. Un long monologue intérieur rend compte des considérations de Xiashu par rapport à la situation : comment son épouse loyale au point de se couper les cheveux pour promettre de l'épouser plutôt qu'un autre (élément du début de l'histoire) peut-elle en être parvenue à fréquenter des gens de cette espèce ? Xiashu élabore des hypothèses (elle a dû penser qu'il ne reviendrait pas) et se projette sur le moment où ils se retrouveront le lendemain (n'aura-t-elle pas honte ?). Le personnage n'apparaît donc pas comme préoccupé uniquement par ce qu'il voit, comme dans les textes sources ; il est doté de toute une réflexion intellectuelle qui le rend plus réaliste (parce que comme toute personne pourvue de capacité de raisonnement, il s'interroge sur les causes et conséquences de ce qu'il voit), et l'expression *in extenso* au discours direct et à la première personne de ses réflexions lui confère une subjectivité (sa surprise, son incompréhension, son indignation) absente des textes en langue classique.

On constate ainsi, à travers l'étude de ce court passage, que des transformations textuelles telles que le discours direct à la première personne peuvent en chevaucher d'autres, telles que l'amplification et l'ajout. Bien que cela n'apparaisse pas dans notre exemple actuel, le discours direct peut également fonctionner de pair avec la traduction intralinguale.

Le fait que ces transformations puissent être si nombreuses et si intriquées nous révèle que Feng Menglong n'a pas opéré une simple réécriture en langue vernaculaire des textes d'origine, mais a complètement retravaillé ces derniers. Il ne s'agit pas simplement d'une condensation des trois textes sources en un seul, mais d'une création langagière nouvelle et d'une ornementation narrative autour de motifs initiaux et en sus de ces derniers.

Dans l'étude de la subjectivité onirique, cette comparaison de textes en langue classique avec leur réécriture en langue vernaculaire s'est montrée particulièrement révélatrice en ce que l'emploi de l'oralité est bien plus riche d'expression subjective.

Prenant appui sur trois textes à la trame commune mais aux détails sensiblement différents, le texte en langue vernaculaire dont Feng Menglong est l'auteur est tout d'abord le fruit d'un exercice de reconstruction : les éléments de *Dugusheng guitu naomeng* sont issus des trois textes sources, avec accentuation sur l'un ou l'autre selon les passages.

Mais le travail de Feng Menglong est loin de se limiter à la compilation de plusieurs textes : ses amplifications des éléments narratifs déjà existants confèrent à l'histoire une profondeur démesurée par rapport à celle d'origine. Son choix d'employer la langue vernaculaire lui ouvre le champ de tout un travail de création littéraire : non seulement s'agit-il de réécrire en d'autres termes, plus propres à la langue orale qu'à la langue lettrée, mais également de prodiguer des descriptions plus riches, plus visuelles (une volonté littéraire probablement héritée de l'art de la scène). Feng Menglong dépeint ainsi les postures, les décors dans lesquels évoluent les personnages, le contexte historique et culturel, etc. Ses descriptions recourent régulièrement à la comparaison ; mais contrairement aux métaphores poétiques, le référent n'appartient pas nécessairement à un registre d'imagination « élevé » (on peut évoquer par exemple le seau à glace auquel le corps de Xiashu est comparé lorsqu'il est stupéfait de voir son épouse au milieu du banquet). Le résultat en est une littérature « moins raffinée », mais beaucoup plus variée et expressive que les textes initiaux.

Feng Menglong est par ailleurs auteur de tous les ajouts qu'il insère dans la trame déjà existante, et qui gonflent prodigieusement le volume initial des textes (au point d'atteindre la longueur standard du *huaben*, genre dans lequel Feng Menglong est maître incontesté). A travers ces ajouts, l'auteur du récit en langue vernaculaire enrichit l'apport du texte et tisse un autre réseau d'intertextualité (de par des références culturelles, des allusions à des personnages historiques...).

Nous avons également perçu l'importance, dans le récit en langue vernaculaire, du discours direct et de l'expression à la première personne, notamment dans les monologues intérieurs, que ne présentaient pas les textes initiaux. L'utilisation de cette forme de discours permet au texte d'aller au plus près des pensées d'un personnage, et d'effectuer ainsi une incursion dans la subjectivité de ce dernier. Son intériorité est dévoilée. Ses craintes, que sous-tend le désir, apparaissent à nu aux yeux du lecteur.

Mais si un texte en langue vernaculaire des Ming dit plus le sujet que ne le font des textes en langue classique des Tang, qu'en est-il de textes en langue classique des Qing ? Ces derniers ne gardent-ils rien de l'apport de la riche version en langue vernaculaire ? Leur réemploi de la langue classique leur interdit-il l'expression subjective ?

c) Retour à la langue classique et investissement subjectif décuplé : le changement de point de vue

Il se trouve que l'histoire qui sert de canevas aux diverses réécritures que j'étudie dans cette vaste comparaison s'est également vue appropriée par un auteur des œuvres retenues dans le corpus de cette étude : Pu Songling. Sa présence dans le *Liaozhai zhiyi*, sous le titre de *Fengyang shiren* 鳳陽士人, « Le Lettré de Fengyang » (Lz 58), est donc naturellement postérieure aux trois récits en langue classique et à la version en langue vernaculaire de Feng Menglong. La particularité linguistique majeure du récit de Pu Songling est l'emploi de la langue classique. Mais le retour vers cette dernière implique-t-il pour autant une disparition de l'expression subjective ?

Il faut tout d'abord noter que la langue classique de Pu Songling, bien que très « pure » voire archaïsante quant au vocabulaire, est bien plus « bavarde » que la langue classique des Tang. C'est qu'entre les Tang et les Qing, la littérature en langue vernaculaire a vu son essor et son succès. Allan Barr a étudié l'influence de cette dernière sur le *Liaozhai zhiyi*, et a souligné la façon dont Pu Songling s'était inspiré de la langue vernaculaire pour ses expressions orales et ses thématiques, ainsi que des techniques narratives de la littérature vernaculaire théorisées par des critiques tels que Jin Shengtan 金聖歎 [1608-1661]¹. Ainsi le *Liaozhai* rejoint-il par son contenu la complexité narrative des *huaben* et, par une attention portée au foisonnement de détails hérité de la littérature des Ming, ne se laisse pas limiter dans ses descriptions, non seulement visuelles mais aussi, comme nous le verrons, psychologiques.

Avant que de restituer un résumé de la version de Pu Songling, notons les trois éléments constituant ses principales innovations. Tandis que les trois récits des Tang en langue classique

¹ Jin Shengtan 金聖歎 [1608-1661] : de son véritable nom Jin Renrui 金人瑞 – son surnom à la tonalité ironique signifiant « Le Sage soupira » –, il fut un éditeur et critique littéraire d'exception, qui n'hésita pas à placer des œuvres en langue vernaculaire au même rang que les plus illustres des classiques. Il établit notamment une liste de « Six œuvres de génie » (*liu caizi shu* 六才子書), qui réunissait le *Lisao* 離騷, *Tristesse de la séparation* de Qu Yuan 屈原 [343 ?-290 ?], le *Zhuangzi*, le *Shiji* 史記, *Annales historiques de Sima Qian* 司馬遷 [-145 à -86], les poèmes de Du Fu 杜甫 [712-770], le *Shuihu zhuan* (cf. note 2 p. 20) et le *Xixiang ji* 西廂記, *Le Pavillon de l'Ouest* de Wang Shifu 王實甫 [1250 ?-1307 ?] – les deux dernières œuvres de cette liste étaient respectivement un roman et une pièce de théâtre, tous deux écrits en langue vernaculaire (en dehors des vers des parties chantées). Il édita une version commentée du *Shuihu zhuan* qu'il réduisit à soixante-dix chapitres – au lieu des cent-vingt dans la version de Shi Nai'an – et l'agrémenta de trois préfaces ainsi que d'une méthode de lecture (*dufa* 讀法) dans laquelle il définit les critères d'un texte littéraire par rapport à un texte historiques, établissant par là une nouvelle terminologie littéraire. Il définit en outre dans cette méthode de lecture un ensemble de quinze procédés narratifs (*bifa* 筆法). Il effectua un travail similaire pour le *Xixiang ji*, auquel il ajouta deux préfaces et dont il supprima les quatre derniers actes, et en définit plusieurs procédés littéraires notamment liés au mode de l'allusif (cf. LANSELLE, Rainier (1999). « Jin Shengtan (1608-1661) et le commentaire du *Pavillon de l'Ouest* : lecture et interprétation dans une poétique de l'indirect ». Thèse de doctorat, sous la direction de François Jullien, Paris : Université Paris Diderot Paris 7 – U.F.R. LCAO (Langues et Civilisations de l'Asie orientale).) L'un de ses arguments principaux était qu'aucun texte n'est scandaleux, mais que ce sont les lecteurs qui en font quelque chose d'obscène, ne sachant pas voir ce qu'il y a de poétique derrière le texte.

présentaient l'histoire du point de vue du voyageur épiant le rêve de son épouse et que le récit en langue vernaculaire alternait entre ce dernier point de vue et celui de l'épouse qui rêve, *Fengyang shiren* adopte le point de vue unique de l'épouse. Par ailleurs, le rêve n'est plus un simple songe auquel assiste l'époux bien éveillé : il s'agit d'un rêve polyencéphalique, partagé non seulement par la femme et son mari, mais également par le frère de l'épouse. Enfin, Pu Songling introduit un personnage aussi énigmatique qu'important : une femme à l'identité inconnue, qui sera dans le rêve le guide tout autant que l'incarnation des craintes de l'épouse.

La version de Pu Songling relate comment l'épouse d'un lettré se consume d'impatience alors que son mari, qui lui avait promis de rentrer six mois après son départ, n'est toujours pas revenu au bout de dix mois. Une nuit, alors qu'elle est allongée, une belle inconnue lui apparaît et lui propose d'aller retrouver son époux. L'épouse se lève et marche à la suite de l'inconnue, au clair de lune, sur une certaine distance. Comme ses pieds la font souffrir, l'inconnue lui cède ses propres chaussures. Peu de temps après, apparaît soudain, chevauchant une mule blanche, l'époux tant attendu. L'inconnue invite le couple à se rendre chez elle, dans un village voisin, pour s'y reposer. Les trois personnages s'installent sur une terrasse. L'hôte mystérieuse déclare alors à l'épouse que les chaussures qu'elle lui a prêtées sont trop grandes pour elle, et demande à les récupérer, ce que l'épouse exécute de bonne grâce. L'inconnue et ses invités trinquent ensemble, et la conversation se veut douceuse. Néanmoins, en dépit de leurs retrouvailles, les époux ne s'adressent pas la parole, et le mari fixe sans cesse l'inconnue, qui le lui rend par des œillades chargées de signification. L'épouse s'en rend compte mais feint l'ignorance. Désormais ivre, le mari demande à la belle inconnue de chanter. Cette dernière ne décline pas la demande, et exécute un chant dont elle prie ensuite d'excuser l'origine populaire (littéralement, venant « des places de marché et des venelles », *shijing lixiang* 市井里巷). L'époux brûle de désir pour la chanteuse. Celle-ci prétexte peu après de l'ivresse pour se retirer dans sa chambre, où l'époux finit par la rejoindre. Sa femme reste sottement assise, ne sachant quelle attitude adopter, désirant rentrer chez elle mais ne se souvenant plus du chemin. Elle s'approche de la chambre où se trouvent l'inconnue et son mari, et entend les bruits de leurs ébats. Au comble de l'indignation et de la colère, l'épouse voit soudain arriver son troisième frère cadet. Elle lui raconte l'affaire et, furieux, celui-ci soulève une grosse pierre qu'il jette à travers la fenêtre de la chambre. Ils entendent alors l'inconnue s'écrier que le mari s'est vu fracasser le crâne. L'épouse reproche alors à son frère d'avoir tué son mari, et le frère repousse violemment sa sœur. Elle désire pourtant qu'il l'emmène avec elle, mais il la pousse à terre. Elle se réveille alors en sursaut, et prend conscience de ce que tout ceci n'était qu'un rêve. Le lendemain, son mari revient pour de bon, chevauchant, comme dans le rêve, une mule blanche. Les époux apprennent avec étonnement que cette nuit-là, ils ont tous les deux rêvé des mêmes événements, ces derniers correspondant en tous points. Quant au frère de l'épouse, ayant entendu dire que son beau-frère était revenu, il se rend chez

le couple, où il leur raconte qu'il a justement rêvé la veille au soir du retour du lettré. Ce dernier déclare qu'il est heureux qu'il ne l'ait pas tué avec une grosse pierre. Stupéfait, le frère demande des explications quant à cette allusion. Il révèle ensuite qu'il a lui-même rêvé que sa sœur, en larmes, se plaignait à lui et qu'il jetait une pierre à la tête de son beau-frère, ce qui coïncide avec le rêve du couple. Les trois rêves concordent parfaitement (*sanmeng xiangfu* 三夢相符), mais aucun des personnages ne sait qui était la belle inconnue.

On peut le constater, si elle prend appui sur les récits antérieurs, la version de Pu Songling passe par une importante métamorphose, au point que le propos principal du récit (le contenu du rêve et les modalités oniriques), en est très différent. Remarquons tout d'abord que le récit de Pu Songling effectue un retour vers les trois textes en langue classique en ce que le rêve consiste en la majeure partie du récit (tandis que Feng Menglong avait tissé une histoire bien plus large, faisant du rêve la clef de voûte d'un récit bien plus long). On retrouve dans *Fengyang shiren* des thématiques initialement présentes dans l'histoire : l'époux parti au loin durant un temps supérieur à celui escompté, des gens qui trinquent ensemble, une femme qui chante, une pierre projetée heurtant une tête et la découverte de ce que le rêve revêtait une dimension surnaturelle. Par ailleurs, comme dans les textes antérieurs, il s'agit d'un rêve à effet de lecture rétrospective.

Néanmoins, l'enjeu du rêve n'est plus du tout le même : il ne s'agit plus de l'observation par le mari de la scène onirique de sa femme, mais d'un rêve entièrement relaté du point de vue de l'épouse, et dont le lecteur n'apprend qu'après-coup que l'époux et le frère de la protagoniste partageaient le songe. Les deux éléments de nouveauté sont donc l'adoption du seul point de vue de la femme et la dimension polyencéphalique.

Dans l'étude de *Dugusheng guitu naimeng*, j'ai observé la façon dont, par la langue vernaculaire (notamment l'expression du sujet grammatical et le caractère « bavard » de la langue) et par le discours direct, était attribuée aux personnages une expression subjective. Il m'importe à présent de scruter l'expression subjective des personnages de *Fengyang shiren*, en particulier à travers leur prise de parole.

Pour ce qui est de la prise de parole au discours direct, l'aspect le plus frappant est le quasi mutisme du personnage principal, l'épouse. Elle s'exprime très brièvement au début du récit pour répondre à son mari qui lui demande où elle se rend : « [Je] venais à votre rencontre (*jiang yi tan jun* 將以探君)¹ ». Elle ne reprend la parole que vers la fin du rêve, lorsque son frère a tué son époux, et qu'elle le lui reproche : « Je ne t'avais pas poussé à tuer mon mari, comment faire à présent ? (*wo bu mou yu ru sha langjun, jin qie ruohe* 我不謀與汝殺郎君，今且若何！) » ; puis : « Si tu ne

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 187.

m'emmènes pas, comment m'en sortirai-je ? (*ru bu xie wo qu, jiang he zhi* 汝不攜我去，將何之?) »¹. Ainsi, malgré le fait que l'histoire soit racontée du point de vue de ce personnage féminin (fait prouvé par la focalisation interne, que je développerai ci-dessous), la parole qui lui est attribuée est très peu importante. Le fait est d'autant plus frappant que l'on pourrait attendre d'un personnage qui s'est « consumé d'impatience (*qiaopan qiqie* 翹盼綦切)² » une réaction plus expansive, un désir de parler à l'époux tant attendu. Pis encore, il semble que la parole lui soit volée par le personnage de l'inconnue. Dès que les deux femmes ont retrouvé le mari revenant à dos de mule blanche, et que l'épouse déclare de façon elliptique qu'elle venait le retrouver, le lettré demande à savoir qui est l'inconnue.

女未及答，麗人掩口笑曰：“且勿問訊。娘子奔波匪易。郎君星馳夜半，人畜想當俱殆[*]。妾家不遠，且請息駕，早旦而行，不晚也。”

Avant que l'épouse ne réponde, la belle femme, cachant sa bouche, déclara en riant : « Point de question ! Madame s'est donné beaucoup de mal. Vous avez chevauché sous les étoiles la moitié de la nuit ; vous et votre bête devez être épuisés. Ma maison n'est pas loin, puis-je vous inviter à vous reposer de votre course ? Vous repartirez au petit matin, et ne serez pas en retard. »³

[Mon emphase en italique]

* On reconnaît là une traduction intralinguale du *renchu ji dai* 人畜既既殆 présent dans *Dugu Xiashu*.

Ce long discours, dans une histoire moins originale, aurait naturellement trouvé sa place dans la bouche de l'épouse dont le mari revient enfin. Mais dans ce récit de Pu Songling, la parole est subtilisée par la figure féminine mystérieuse, qui, non contente de s'exprimer, prend également l'initiative d'inviter chez elle le couple (fait social inhabituel s'il en est de la part d'une femme seule à cette époque). Tout au long de la scène onirique rassemblant ce triangle de personnages, l'inconnue s'exprime en lieu et place de l'épouse. Un autre exemple significatif est celui du passage chanté : comme l'a noté Judith Zeitlin⁴, tandis que dans les versions antérieures de l'histoire, l'épouse chante pour les convives du banquet, c'est ici la belle inconnue qui exécute un chant. Ce dernier est d'autant plus dissonant dans la bouche de l'inconnue qu'il évoque l'attente d'une épouse esseulée ; il met ainsi en abyme l'histoire principale de la femme espérant le retour de son époux et éprouvant pour lui tant langueur qu'exaspération (« Et je pense à lui, et je le hais (*youshi xiang ta, youshi hen ta* 又是想他，又是恨他)⁵ » nous dit le poème). Ainsi est-il surprenant que ce soit ce personnage féminin mystérieux qui chante ce qui devrait être exprimé par l'épouse en titre.

¹ *Id.*, p. 189-190.

² *Ibid.*, p. 187.

³ *Id.*

⁴ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 158.

⁵ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 188.

En dépit de cette subtilisation de la parole, l'épouse demeure le personnage du point de vue duquel l'histoire est contée. La focalisation narrative lui est interne. Les événements relatés correspondent à ce qu'elle expérimente : on ne sait, par exemple, ce qu'il se passe dans la chambre où se sont retirés son époux et l'inconnue que parce qu'elle s'en approche et entend le bruit de leurs ébats. Les réflexions intellectuelles rapportés par le récit sont les siennes : il n'est pas question de ce que pense l'inconnue ou l'époux.

Ainsi, si l'histoire est bien celle de l'épouse, mais que presque aucune subjectivité n'est révélée par le langage puisque le personnage ne prend que très peu la parole, par quel moyen son intériorité est-elle exposée aux yeux du lecteur ? Il faut chercher là du côté de l'autre pilier de la subjectivité : celui du désir. Or, du désir, le contenu du rêve nous dit beaucoup.

Il est tout d'abord intéressant de noter qu'aux yeux du commentateur Dan Minglun 但明倫 [1782-1853], le désir comme cause et vecteur du rêve n'a rien de particulièrement intéressant. Judith Zeitlin a remarqué¹ le commentaire de Dan, qui apparaît après la fin du récit :

翹盼綦切，離思縈懷，夢中遭逢，皆因結想而成幻境。事所必然。無足怪者。
特三人同夢，又有白驪證之，斯為異耳。

Elle se consumait d'impatience [pour lui], et la pensée de leur séparation l'occupait tout entière. Qu'ils se soient retrouvés en rêve est pleinement dû à ce que les pensées qui les unissaient ont donné lieu à cette illusion. La chose était immanquable, et ne suffit pas à en faire une affaire étrange. Ce qu'il y a d'exceptionnel, c'est que les trois personnages aient fait le même rêve, et que de surcroît la mule blanc soit gage de véracité ; cela est assurément inhabituel.²

Dan Minglun se dit donc plus surpris par les modalités du rêve polyencéphalique que par les causes de l'activité onirique. Il considère comme évident (*shi suo biran* 事所必然) et ne suffisant pas à en faire une affaire étrange (*wu zu guaizhe* 無足怪者) le fait que le désir et les pensées (*si* 思 ; *xiang* 想) aboutissent au fait de retrouver l'objet du désir en rêve. Dan Minglun s'attache davantage à ce que trois personnages (plutôt que deux, peut-on présumer) partagent le rêve. Il est vrai que le cas de figure est plutôt rare, mais le motif n'est absolument pas novateur : dans le *Soushen ji*, déjà, trouvait-on par exemple un rêve polyencéphalique impliquant trois personnes dans *Jiangshan ci (san)* 蔣山祠(三), « Le Sanctuaire du mont Jiang (troisième récit) » (SSJ 5:3). Quant à la mule blanche qu'il mentionne comme « preuve » (*zheng* 證), elle n'a absolument rien d'exceptionnel puisque, comme nous le verrons plus loin dans cette étude, la quasi totalité des rêves surnaturels chinois incluent cet élément attestant de la vérité que recèle le songe. C'est donc le commentaire de Dan Minglun qui

¹ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 159.

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 190.

peut lui-même paraître surprenant, dans la mesure où, ainsi que je vais le démontrer, Pu Songling traite dans le récit le désir avec beaucoup de finesse et avec une élaboration que ne pouvaient atteindre les textes sources n'impliquant que deux personnages.

Le désir semble être l'objet principal même du récit. A cet égard, le personnage mystérieux de l'inconnue joue un rôle central : elle personnifie la crainte liée au désir de l'épouse.

Le désir naît nécessairement d'un manque : esseulée, la femme attend ardemment son mari depuis des mois, et pour elle, il n'est plus qu'une absence. Son désir d'épouse est d'être à nouveau en présence de lui, et naturellement, en tant qu'*épouse*, c'est-à-dire d'être l'objet principal de son désir à lui.

Il arrive régulièrement dans les récits oniriques¹ que le désir soit non seulement insatisfait, mais que de surcroît il se présente sous sa forme inverse : celle du désir bafoué par la réalisation de son extrême opposé. Le rêve révèle alors une facette différente du désir : la crainte. Dans notre récit, le désir de l'épouse de retrouver son mari trouve son pendant dans la crainte de voir ce dernier dans les bras d'une autre. Peut-être peut-on voir dans ce motif le développement d'un « résidu » qui serait une très courte phrase d'un des textes sources : dans *Dugu Xiashu*, le début de l'histoire nous indique que « Logeant dans cette autre région, [Xiashu] ne se mit pas en couple (*jiqu bu yu* 羈栖不偶) ». Dans *Fengyang shiren*, le mari va précisément être attiré par une autre femme, et ce au moment même où il retrouve celle qui voulait tant le revoir. L'inconnue incarne donc la crainte liée au désir de l'épouse : de voir son mari avoir un autre objet de désir qu'elle-même.

L'inconnue, néanmoins, n'apparaît pas de prime abord comme une rivale de l'épouse, ce qui fait d'elle un personnage ambigu : « The beautiful lady is both the wife's double and rival, the embodiment of the dual nature of her desire and her fears.² » Elle est tout d'abord le guide de l'épouse, qui la conduit de nuit vers son mari, et lui prête même ses chaussures pour l'aider à marcher. Mais dès que les deux femmes se trouvent en présence du lettré, l'inconnue se veut être l'objet de l'attention de ce dernier, en ce qu'elle s'arroge la parole. Par ailleurs, lorsque les trois personnages se retrouvent chez elle, elle demande à l'épouse de lui rendre ses chaussures, qui d'après elle sont trop grandes pour l'épouse. Comme l'a noté Judith Zeitlin, la chaussure, en chinois *xie* 鞋, est homophone du caractère *xie* 諧, « en harmonie »³. Ainsi la chaussure est-elle le symbole de l'harmonie conjugale (en plus de sa symbolique sexuelle lorsqu'elle est étendue à l'image des petits pieds bandés⁴). En prêtant

¹ L'un des plus beaux exemples concerne le rêve de Lin Daiyu au chapitre 82 du *Honglou meng*, que j'étudierai plus en avant de cette étude, dans la partie consacrée au désir et au rêve.

² ZEITLIN, *op. cit.*, p. 158.

³ *Id.*, p. 157.

⁴ Cf. par exemple MCMAHON (2012). qui expose la pratique du bandage des pieds et la rapproche de la notion psychanalytique de perversion.

à l'épouse ses chaussures, l'inconnue lui donne le pouvoir d'être l'objet du désir de son mari, de trouver auprès de lui l'« harmonie » conjugale. Néanmoins, en lui demandant de lui rendre ses chaussures, l'inconnue reprend ce pouvoir de séduction, et s'approprie ainsi la prérogative sur le mari. Il est à noter que dans ces passages, le caractère qu'emploie Pu Songling pour désigner la chaussure n'est pas *xie* 鞋, mais *lü* 履. La raison en est que lorsque l'inconnue et le mari commencent à badiner devant l'épouse elle-même, apparaît une expression à quatre caractères qui se trouvait dans *Dugu Xiashu* : *lüxi jiaocuo* 履舄交錯 « chaussures et souliers s'entrecroisent », expression décrivant à l'origine le mouvement d'un grand nombre d'invités se rencontrant à l'occasion d'un banquet. Ainsi un lien est-il fait entre les chaussures prêtées puis récupérées par la belle femme, et le moment où elle séduit le mari ; les chaussures apparaissent véritablement comme l'objet du pouvoir de séduction, conféré un temps à l'épouse mais finalement utilisé par l'inconnue. Cette dernière est donc bien la « powerful female figure » que décrit Judith Zeitlin en ce qu'elle décide de l'appartenance des chaussures/du pouvoir de séduction.

La crainte ressentie par l'épouse de voir son mari séduit par une autre est poussée plus en avant durant la soirée, alors que les deux autres personnages se coulent de mutuelles œillades, et lorsque l'inconnue chante d'une façon si lascive (*xiaxie* 狎褻) que le mari « ne peut plus se contrôler (*ruo bu zijin* 若不自禁)¹ ». La situation atteint son comble alors que l'épouse à nouveau seule entend, provenant de la chambre où ils se sont retirés, les ébats de son mari et de l'inconnue. Le rêve est alors la scène de sa plus grande crainte (être rejetée par son mari au point d'être remplacée par une autre).

Les événements oniriques en eux-mêmes sont ainsi à eux seuls extrêmement révélateurs quant au désir de la rêveuse. L'idée de Pu Songling de traiter cette histoire par l'angle de la peur plutôt que celui du désir confère à cette série de réécritures une grande nouveauté. Dans *Dugusheng guitu naomeng*, Feng Menglong expliquait l'apparition de ce rêve surnaturel par les forts sentiments d'attachement des deux époux l'un envers l'autre :

那白氏行思坐想，一心記挂著丈夫，所以夢中真靈飛越，有形有像，俱為實境。那遐叔亦因想念渾家，幽思已極，故此雖有醒時，這點神魂，便入了渾家夢中。此乃兩下精神相貫，魂魄感通，淺而易見之事[。]。

Qu'elle pensât à lui assise ou debout, tout le cœur de Dame Bai était accroché à son époux, c'est pourquoi, dans un rêve, son âme sincère s'envola et prit forme apparente, et la scène fut bien réelle. Quant à Xiashu, c'est également parce que sa femme lui manquait et que ses sentiments étaient déjà profondément enfouis qu'en cet instant, bien qu'il fût éveillé, son esprit pénétra dans le rêve de son épouse. Ce sont donc là deux esprits qui se rejoignent, des âmes *hun* et *po* qui communiquent, un fait simple facile à aviser.

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 189.

Dans *Fengyang shiren*, l'explication du rêve tient aussi, bien entendu, du fort attachement (de l'épouse envers son mari), mais le contenu onirique tend à indiquer que c'est surtout le manque et la crainte liée au manque qui induisent le rêve. Ces derniers sont peut-être même l'objet même du récit de Pu Songling : l'intérêt de l'histoire n'est pas tant de montrer l'attachement de l'épouse à son mari et le rêve polyencéphalique qui en découle, que de mettre en valeur sa crainte, la réalisation de son désir contrarié. Cet empêchement du désir est personnifié par l'inconnue. La narration de Pu Songling, qui se passe d'un commentaire de l'Historien de l'étrange (rendant ainsi la fin plus abrupte et laissant au lecteur le soin de réfléchir seul), s'achève sur le constat qu'« ils [les époux et le frère] ne savaient pas qui était la belle femme (*buzhi liren hexu er* 不知麗人何許耳)¹ ». Si les personnages réussissent à recomposer l'étrangeté du rêve (constater sa nature polyencéphalique), l'identité de la femme inconnue restent pour eux un espace vide d'information. Or, il me semble que ce « trou » dans l'histoire doit précisément rester une lacune, parce que ce personnage de la belle femme n'est justement rien d'autre que le vide laissé par le désir (de l'épouse pour son mari). Dans la théorie du désir de Jacques Lacan, l'objet du désir est inatteignable pour le sujet, parce qu'il est un substitut de ce qui ne pourra jamais être retrouvé : la symbiose du nouveau-né avec sa mère, dont ce dernier ne sait pas encore qu'elle n'existe pas *pour* lui. Tout au long de la vie humaine, tout autre objet de désir est une imitation de ce désir originel, et ne peut donc être comblé. C'est pourquoi il forme un trou, une béance, autour de laquelle le sujet ne cesse de formuler une demande qui tourne en rond et n'atteint jamais l'objet du désir (ne comble jamais le trou du manque).

Dans la phrase de conclusion du récit citée ci-dessus, il est à noter que la traduction « ne savaient pas qui était la belle femme » ne traduit pas avec fidélité l'interrogatif *hexu* 何許 : ce dernier peut porter sur le lieu, le moment ou la manière dont advient une chose, ou encore sur le genre de personne à laquelle on s'intéresse, mais pas sur l'identité. Ainsi devrait-on plutôt traduire « ils ne savaient pas quel genre de personne était la belle femme », « ils ne savaient pas d'où venait la belle femme », ou, si l'on prend un peu plus de liberté par rapport à la globalité de l'histoire : « ils ne savaient comment cela se faisait qu'il y eût une belle femme ». Ainsi formulé, le constat porte davantage sur les causes de cette présence féminine que sur son identification. Et cela correspond tout à fait à ce personnage : il n'a d'intérêt que s'il reste innommé, son importance étant liée aux causes de sa présence et à sa fonction. La belle inconnue incarne le « trou » du désir, l'absence du désir du mari pour sa femme. Cet espace vide qu'elle incarne est ambigu (comme l'inconnue est équivoque) : il peut être l'objet du désir sous une forme « pleine », c'est-à-dire tenter d'obtenir d'être l'objet du désir du mari (lorsque l'inconnue aide l'épouse à le rejoindre), mais il peut également se présenter sous une forme d'absence,

¹ *Id.*, p. 190.

de déraillement, c'est-à-dire être l'inversion totale du désir (que l'objet du désir du mari soit une autre femme). Ce personnage ambigu illustre le désir tel qu'il est décrit dans la théorie lacanienne :

Le désir s'ébauche dans la marge où la demande se déchire du besoin : cette marge étant celle que la demande [...] ouvre sous la forme du défaut possible qu'y peut apporter le besoin, de n'avoir pas de satisfaction universelle (ce qu'on appelle *angoisse*).¹

[Mon emphase en italique]

La belle inconnue de *Fengyang shiren* est la manifestation de ce désir de l'épouse pour son mari. Ce désir, d'être elle-même l'objet du désir du mari, ne peut trouver de « satisfaction universelle » puisque, comme tout désir, il est inatteignable, ne peut être comblé, car il n'est qu'un effet de la recherche du désir originel (symbiose avec la mère). Ainsi cette impossibilité crée la « marge » (ce que j'ai plus haut désigné sous le terme de « trou ») dans laquelle se forme le désir vis-à-vis du mari, et dans laquelle peut s'exprimer l'« angoisse ». Cette angoisse apparaît dans l'histoire de Pu Songling sous les traits de l'inconnue lascive séduisant l'époux et obtenant ainsi l'objet du désir de l'épouse. L'inconnue pourrait ainsi être la projection psychique de l'épouse elle-même, image de son désir.

Il apparaît ainsi que ce soit à travers la compréhension de la fonction de ce personnage qu'est révélée la subjectivité de l'épouse esseulée. Le propos de l'histoire de Pu Songling s'attache principalement à la dialectique du désir de l'épouse, et le personnage de l'inconnue personnifie ce désir, avec la double facette de l'atteinte du désir ou de l'angoisse de ne pas l'atteindre. Cette analyse du désir de l'épouse aura ici comblé ce que cette dernière n'exprime pas par la parole. J'aurai, dans la dernière partie de cette étude, l'occasion d'offrir de plus amples analyses quant au désir comme manifestation de la subjectivité, mais *Fengyang shiren* nous en a déjà offert un aperçu.

Pour en terminer avec la subjectivité dans cette réécriture de Pu Songling, il convient d'évoquer la richesse des descriptions que la narration offre de l'intériorité de l'épouse sans pour autant en passer par le discours direct.

L'intériorité de l'épouse est révélée au lecteur en particulier vers la fin du rêve, lorsque le personnage se retrouve seul, abandonné du mari et de l'inconnue.

女獨坐，塊然無侶，中心憤恚，頗難自堪。思欲遁歸，而夜色微茫，不憶道路。輾轉無以自主[Elle se rapproche de la fenêtre de la chambre et entend le bruit des ébats de son mari et de la mystérieuse femme]女至此，手顫心搖，殆不可過，念不如出門竄溝壑以死。

L'épouse, seule, restait assise sans compagnie, le cœur emplí d'une indignation qu'elle avait du mal à supporter. Elle désirait s'en retourner en fuyant, mais la nuit ne

¹ LACAN (1966), p. 814.

diffusait que peu de lumière, et elle ne se souvenait pas du chemin. Elle se tournait et retournait sans se décider [...] Face à cela, la main et le cœur de l'épouse tremblaient dans une détresse insurmontable ; elle pensa que rien ne vaudrait mieux que de sortir pour aller se jeter dans un ravin et mourir.¹

La narration livre en cet endroit une riche description « psychologique » du personnage, révélant son indignation (*fenhui* 憤恚), son hésitation (*wu yi zizhu* 無以自主) et sa détresse extrême (*dai bu ke guo* 殆不可過). La description est par ailleurs imagée, ce qui n'est pas sans rappeler les comparaisons dont Feng Menglong dotait son récit : « sa main tremble et son cœur fait des bonds (*shouchan xinyao* 手顫心搖) ». Dan Minglun introduit un commentaire consécutif à la pensée suicidaire du personnage. Il y note avec quel réalisme Pu Songling dépeint les sentiments de la femme² (*ernü zhi qingtai, xielai bizhen* 兒女之情態，寫來逼真), avec toute l'ambiguïté entre amour et haine que celle-ci ressent à l'égard de son époux. Dan illustre cette équivocité du sentiment en reprenant un vers du poème chanté par l'inconnue dans le récit et explique la pensée suicidaire de l'épouse en soulignant la liberté qu'elle acquerrait en se donnant la mort :

又是想他，又是恨他，手顫心搖，無可奈何他，不如一死不見他，且自由他。

Et elle pense à lui, et elle le hait. Sa main tremble et son cœur bondit, elle ne peut rien à son égard. Rien ne vaudrait qu'elle meure et ne le voie plus, se libérant alors de lui.³

Ce commentaire de Dan Minglun met en valeur l'ambivalence du sentiment amoureux, qui n'est jamais bien loin de la haine, ainsi que l'a décrit la psychanalyse⁴.

Il apparaît donc qu'en dépit de l'absence de parole de l'épouse, son intériorité soit révélée par les descriptions psychologiques réalistes de Pu Songling. Allan Barr attribue à la littérature en langue vernaculaire l'origine de telles descriptions :

Pu's narrative, while retaining the concision of the traditional classical tale, maintains at all times a sensitivity to the psychological realities of a situation and the physical setting of a scene that is characteristic of vernacular fiction.⁵

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 189.

² Ou des sentiments entre l'homme et la femme, selon la façon dont on choisit de traduire *ernü* 兒女. Mais comme le commentaire est placé après la description psychologique de l'épouse, on peut plutôt penser que Dan Minglun considère uniquement la description des sentiments de l'épouse.

³ *Id.*

⁴ « Rappelons que pour la psychanalyse, la haine est première par rapport à l'amour et l'ambivalence découle de cette haine originaire. De là se dégage l'idée d'une ambivalence structurelle qui permet au sujet de refouler la haine originaire afin de pouvoir aimer. » (CLOËS (2007), p. 126.) L'équivocité du sentiment amoureux a été illustrée par Lacan à travers son néologisme d'« hainamoration », mot-valise qu'il emploie pour qualifier l'amour dans sa dimension duale (LACAN (1975), p. 84.)

⁵ A propos du récit *Gengniang* 庚娘 « Demoiselle Geng » (Lz 110), BARR, *op. cit.*, p. 13.

Tel que le montre Allan Barr dans son article dont est issue la citation ci-dessus, « *Liaozhai zhiyi* and Chinese vernacular fiction », le caractère prolixe de la langue vernaculaire par rapport à la langue classique a eu une influence sur la production en langue classique de Pu Songling, et notamment, en ce qui concerne l'aspect qui nous intéresse, sur la richesse des descriptions de l'intériorité des personnages. C'est pourquoi la langue classique de Pu Songling ne renferme pas le même lot de subjectivité que la langue classique des *chuanqi* des Tang, tels que le *Sanmeng ji*, *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng*.

De la série de réécritures d'une même histoire que j'ai rassemblées, *Fengyang shiren* constitue une pièce très intéressante en ce qu'elle figure un retour à la langue classique après l'adaptation du récit par Feng Menglong en langue vernaculaire, et en son réinvestissement subjectif exploité à travers l'apparition de nouveaux motifs tels que le point de vue exclusif de l'épouse et le personnage de la belle inconnue qui personnifie le désir de l'épouse. Le récit est tout plein d'expression subjective, laquelle ne se lit que très peu dans la prise de parole directe des personnages et n'apparaît clairement qu'à travers l'analyse de l'histoire par la thématique du désir. Viennent s'y ajouter des descriptions psychologiques à la troisième personne dont le commentateur Dan Minglun et le chercheur Allan Barr ont noté le réalisme.

d) L'adaptation libre de l'histoire : désinvestissement subjectif et renouveau de l'imagination

L'étude de la série de réécritures de l'histoire du personnage assistant au rêve d'un autre ne pourrait se conclure sans une attention portée à deux récits du XVII^e siècle, *Mengzhong po'an* 夢中破案, « La Résolution onirique d'une enquête » (ZBY 12:18) de Yuan Mei et *Hun yu xing li* 魂與形離, « Quand le hun quitte le corps » (Yw 15:54) de Ji Yun. S'ils ne sont pas des réécritures directes (c'est-à-dire qu'ils reprendraient les mêmes éléments et la même trame narrative) de l'histoire telle que nous l'avons vue déclinée dans trois *chuanqi*, un *huaben* et une histoire du *Liaozhai zhiyi* (encore a-t-on vu à quel point Pu Songling avait pris des libertés par rapport à l'histoire d'origine), ces récits en sont manifestement inspirés. En effet, ils ont ceci en commun de présenter le rêve d'un personnage visionné par un autre individu bien éveillé. Néanmoins, le ton donné à l'histoire n'est plus du tout le même que dans la trame initiale.

Mengzhong po'an prend l'allure d'une enquête policière. L'histoire est celle d'un employé nommé Zhang qui, ayant travaillé deux années au service de son patron, rentre chez lui le jour du nouvel an. Emportant avec lui ses économies, il s'en va en chevauchant une mule noire, et promet de revenir quinze jours plus tard. Mais à la date indiquée, il ne reparaît pas. Son employeur envoie alors quelqu'un le chercher chez lui, mais on apprend alors que Zhang n'est jamais rentré chez lui. Famille

et employeur portent plainte, mais l'affaire traîne durant six mois, et l'agent en charge de l'investigation s'inquiète de ne rien trouver. Un soir, alors qu'il enquête au sud de la ville, il aperçoit un vieillard et un jeune homme discuter, et décider d'aller contempler la lune au Pavillon Frais (Liangting 涼亭). Suspicieux parce qu'il se demande comment les deux hommes s'y prendront pour rentrer dans la ville alors qu'en cette heure tardive les portes sont sur le point de fermer, l'enquêteur les suit discrètement. Il les entend converser au sujet de faits divers, puis en venir à l'affaire de la disparition de Zhang. Le jeune homme propose son hypothèse au vieillard. Selon lui, le coupable de la disparition de Zhang serait un marchand de galettes du nom du Sun, qui tenait un commerce à la porte ouest de la ville depuis des années, lequel ferma brusquement aux alentours du nouvel an. Sun aurait assassiné Zhang pour son argent. Le vieillard se récrie que ce sont là de très lourdes accusations. Puis, tous deux décident de rentrer. Ils marchent rapidement (*xing shen su* 行甚速). L'agent s'aperçoit de ce que, arrivés devant les portes de la ville déjà fermées, ils s'introduisent par une fissure de la porte (*cong menxi ru* 从门隙入). L'agent, lui, est obligé de crier pour que les gardiens lui ouvrent. Une fois entré, il aperçoit encore les deux hommes marcher vers une ruelle, où le jeune homme dit au revoir au vieillard avant d'entrer dans une habitation « sans ouvrir la porte non plus (*men yi wei qi ye* 门亦未启也) ». Le vieil homme dépasse une bonne vingtaine d'habitations, puis rentre dans l'une d'elles « sans ouvrir le battant de la porte (*yi wei qifei er ru* 亦未启扉而入) ». L'agent frappe immédiatement chez le vieillard, qui n'ouvre qu'au bout d'un long moment, une chandelle à la main, un habit jeté sur les épaules et l'air épuisé. Stupéfait, l'agent lui demande comment il a pu s'endormir aussi vite alors qu'il était à l'instant en train d'admirer la lune au Pavillon Frais. Perplexe, le vieil homme répond qu'en effet, il avait admiré la lune, mais que c'était quelque chose qui s'était passé en rêve (*nai mengzhong shi ye* 乃梦中事也) ». L'agent l'oblige à le suivre chez le jeune homme, où ce dernier paraît dans le même état que son compagnon. Tous deux doivent faire une déposition, dans laquelle ils restituent leur conversation onirique. Le lendemain, on envoie des agents au village natal du dénommé Sun, où la mule noire que chevauchait Zhang est encore attachée à l'entrée de la maison de Sun. Ce dernier est arrêté et avoue dès le premier interrogatoire.

On le constate, ce récit de Yuan Mei s'éloigne considérablement de l'histoire du mari assistant au rêve de son épouse forcée de chanter dans un banquet. Néanmoins, le motif principal, celui d'un rêve qu'un tiers ne dormant pas peut voir, est conservé. Il est même complexifié, puisqu'il s'agit ici d'un rêve polyencéphalique, partagé par deux personnages. L'originalité des trois *chuanqi* et du *huaben* (voir un rêve alors que l'on ne dort pas) est mêlée ici par Yuan Mei avec celle de Pu Songling (le rêve partagé), bien que la polyencéphalie ne concerne que deux personnes au lieu de trois. On peut ajouter que ce rêve polyencéphalique apparaissant aux yeux d'un personnage éveillé constitue l'intérêt principal de ce récit policier, dans la mesure où la résolution de l'enquête est en elle-même

peu complexe : l'enquêteur retrouve le coupable en se fondant sur les simples intuitions d'un homme. Le récit policier connaît une tradition relativement ancienne, en Chine¹. Les auteurs des récits du genre redoublent régulièrement d'inventivité pour faire aboutir à la résolution d'une enquête. Lorsque cette dernière implique un rêve, il est fréquent que l'identification du coupable soit rendue possible par le caractère glyphomantique² du rêve (*chaizi meng* 拆字夢 ou *xizi meng* 析字夢). Un rêve glyphomantique, dont je développerai plus en détails les caractéristiques dans la sous-partie de cette étude consacrée à l'interprétation du rêve, correspond à un songe dans lequel le rêveur lit un ou plusieurs caractères, ou reçoit une ou plusieurs visions de lieux, d'objets, d'animaux... Un jeu de mots basé sur l'homophonie des caractères ou de l'objet vu, ou encore une décomposition ou un assemblage des caractères perçus, doivent mener à la désignation du coupable, ou du lieu où le trouver. Le rêve glyphomantique présente des cas intéressants de récits oniriques dans mon corpus³, et particulièrement des récits policiers qui, aux XVII^e et XVIII^e siècles encore, jouent de cette technique d'interprétation onirique⁴. Or, bien que Yuan Mei fasse souvent usage du rêve glyphomantique dans ses histoires, cette enquête policière en est dépourvue. L'intérêt réside donc bien ailleurs, cet ailleurs étant l'originalité d'un rêve polyencéphalique dont est témoin un tiers éveillé.

En dépit de cette profonde transformation, *Mengzhong Po'an* conserve certains éléments qui apparaissent comme des « résidus » des récits plus anciens. Il est, par exemple, toujours question du retour retardé d'un personnage : alors qu'auparavant le mari rentrait chez lui après une absence prolongée, c'est ici un employé qui rentre chez lui après deux ans de travail au loin. Son retard est accentué par le fait qu'il ne rentre finalement jamais, ayant été assassiné. Tandis que le mari dans *Fengyang shiren* chevauchait une mule blanche (*bailuo* 白驃), l'employé rentre chez lui à dos de mule noire (*qingluo* 青驃). La scène onirique est quant à elle toujours épiée, observée par un personnage qui se cache. Ces éléments apparaissent donc comme les vestiges de l'histoire d'origine, créant avec elle un lien d'hypertextualité.

¹ Cette tradition de l'histoire policière a notamment été nourrie par les histoires liées au juge Bao (Baogong 包公). Bao Zheng 包拯 [999-1062] était initialement un fonctionnaire des Song ayant notamment occupé la charge de magistrat de la capitale, Bian 汴 (actuelle Kaifeng 開封). Sa réputation d'homme droit lui valut le surnom de Bao Qingtian 包青天, « Bao L'Intègre ». Il fit par la suite l'objet d'une abondante littérature d'imagination, particulièrement en langue vernaculaire, et ce dans des genres très variés : du *cihua* 此話 au *huaben* 話本, en passant par le *zaju* 雜劇, etc. Les innombrables œuvres de fiction relatant des enquêtes judiciaires du juge Bao ont fait de lui un personnage semi-légendaire (cf. à ce sujet IDEMA (2010)). Dans le théâtre chinois, le personnage est représenté avec un visage noir et un croissant de lune ornant son front – signe qu'il est capable de se rendre dans le monde invisible pour y interroger des témoins et victimes ayant perdu la vie.

² Le terme (« glyphomancy ») est de Joseph Needham (NEEDHAM (1956), p. 364.)

³ On en recense treize – une petite minorité, ce qui n'est naturellement pas facteur de l'intérêt qu'ils présentent. Parmi eux, on compte : Lz 124, 328 et 462, ZBY 14:10, 14:19, 18:37, 21:13, 21:16, 23:18 et 24:5, et enfin Yw 4 :8, 6:46 et 6:47.

⁴ Cf. p. 299.

Hun yu xing li (Yw 15:54)¹ entretient avec les textes d'origine un lien plus ténu encore. Ji Yun commence son récit par quelques considérations générales sur le rêve : « Lorsque *hun* et *po* interagissent, advient le rêve ; mais nous ne pouvons, au fond, nous en expliquer le fonctionnement (*hun yu po jiao er cheng meng, jiu buneng ming qi suo yi ran* 魂與魄交而成夢，究不能明其所以然) ». On reconnaît dans une telle assertion la motivation double de Ji Yun qui d'une part suivait la tendance des penseurs de son temps à la démonstration rationnelle (le *kaozheng(xue)* 考證(學), « (étude de) l'examen des preuves) étant le nom donné à ce mouvement intellectuel), et d'autre part affectionnait le surnaturel et appréciait la part d'inexplicable inhérente aux récits de l'étrange². L'idée d'une interaction du *hun* et du *po* menant au rêve rejoint la théorie onirologique mentionnée dans *Dugusheng guitu naomeng* : le conteur, sous le pinceau de Feng Menglong, expliquait le rêve de Dame Bai par la « communication du *hun* et du *po* (*hun po gantong* 魂魄感通)³. Il poursuit en citant des vers que feu son frère Qing Hu 晴湖 avait composés :

他人夢見我，我固不得知；我夢見他人，人又烏知之？
 孱王自幻想，神女寧幽期？
 如何巫山上，雲雨今猶疑。

Lorsque d'autres personnes rêvent de moi, je n'en peux rien savoir ;
 lorsque je rêve d'autres personnes, comment, également, pourraient-elles le savoir ?
 Pour l'illusion personnelle d'un roi inepte, la déesse aurait-elle été au rendez-vous secret ?
 Ce qu'il se passa sur le mont Wu⁴, je doute encore à ce jour que ce fût nuages et pluie.⁵

Ces quelques vers mettent en doute les rêves surnaturels dont d'autres personnes que les rêveurs eux-mêmes pourraient avoir connaissance (comme celui dont il est question dans l'histoire plusieurs fois réécrite servant de support à ce travail de comparaison). Il est amusant de constater que l'argument reprend le motif de la déesse des monts Wu⁶, en en prenant le contrepied, lequel servait déjà de référence littéraire et occupait une place importante dans l'histoire de *Dugusheng guitu naomeng*. On relève ainsi qu'en matière de littérature onirologique de fiction, les mêmes allusions reviennent fréquemment.

Ji Yun se positionne à l'encontre de ce doute intellectuel quant aux rêves surnaturels : « Il est vrai qu'il y a des cas de personnes pouvant véritablement voir les rêves d'autrui (*ran shi you jianren zhi meng zhe* 然實有見人之夢者). » L'assertion rappelle le *Sanmeng ji* qui distinguait les cas dans lesquels une personne « rêve qu'elle se promène et que quelqu'un la rencontre (*meng you suowang*

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1530-1531.

² « Ji Yun was genuinely didactic, sought to explore and expand the boundaries of the supernatural, and was writing out of a love for things that were bizarre. » (CHAN (1998), p. 30. Sur cette ambivalence de Ji Yun, *Id.*, p. 17-30.)

³ Cf. p. 48.

⁴ Cf. p. 107.

⁵ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1530.

⁶ Cf. p. 107.

er bi yu zhi zhe 夢有所往而比遇之者) ». Le récit de Ji Yun consiste ensuite en une illustration de ce propos.

Il raconte qu'alors qu'il profitait de la fraîcheur de la nuit pour aller se promener hors du village et admirer la lune¹, un serviteur du nom de Li Xing vit au loin la femme d'un voisin. Pensant tout d'abord qu'elle s'occupe de son champ, il ne se préoccupe pas d'elle. Mais il remarque ensuite qu'elle se déplace de parcelle en parcelle, dans un itinéraire complètement désordonné. Il rechigne à aller la voir, pensant qu'elle attend peut-être quelqu'un. Mais il se rend compte de ce qu'elle semble tout bonnement perdue. Il l'appelle de loin, lui demandant où elle souhaite se rendre. Elle répond qu'elle est perdue (littéralement, qu'elle « ne peut sortir », *buneng chu* 不能出), et le prie de la raccompagner. Il se hâte vers elle, mais « déjà ne la voit plus (*yi wu du yi* 已無睹矣) ». Pensant avoir eu affaire à un fantôme (*gui* 鬼²), il prend peur et rentre au village. C'est là qu'il voit la voisine en question, assise devant sa maison en compagnie de sa mère. Elle raconte alors qu'elle s'est endormie sur son ouvrage, et a rêvé qu'elle arrivait en des étendues boisées et sauvages (*meng zhi linye zhong* 夢至林野中), où elle s'est perdue et ne pouvait plus sortir (*mi buneng chu* 迷不能出). Elle ajoute qu'elle a entendu Li l'appeler derrière elle, et qu'elle s'est soudain réveillée (*nai huoran xing* 乃霍然醒)³. Ses dires correspondent point par point à ce que Li Xing a vu (*yu Xing suojian, yiyi xiangfu* 與星所見，一一相符).

Ji Yun clôt son anecdote par un morceau de théorie onirologique :

蓋疲茶之極，神不守舍，真陽飛越，遂至離魂。魄與形離，是即鬼類，與神識起滅自生幻象者不同，故人或得而見之。獨孤生之夢遊，正此類耳。

En effet, lorsque la fatigue se fait extrême, l'esprit ne tient plus en place, et le *yang*⁴ véritable s'envole, au point que le *hun* se détache. Lorsque le *po* se détache du corps, cela fait naître un *gui*, ce qui est différent du cas des illusions engendrées par le dépérissement de la conscience, ces illusions pouvant être vues par autrui. Le voyage onirique de l'étudiant Dugu appartient précisément à cette catégorie.⁵

¹ On remarque que ce motif de la contemplation nocturne de la lune apparaissait déjà dans *Mengzhong po'an*. Le *Zibuyu* ayant été publié en 1788, et le livre dont est issu *Hun yu xing li, Guwang ting zhi* 姑妄聽之, *Sans le prendre à la lettre*, en 1793, il est possible que Ji Yun ait eu connaissance de *Mengzhong po'an* et s'en soit inspiré en plus des récits plus anciens relevés dans notre comparaison.

² Un *gui* 鬼, qui peut tout aussi bien désigner les fantômes que les êtres surnaturels n'étant pas nécessairement passés par la mort, comme les démons.

³ Notons dans les propos de la voisine un éventuel décalage temporel : dans la narration principale, après que Li l'a appelée, la voisine répond qu'elle est perdue, et ne disparaît qu'ensuite. Mais dans la façon dont elle relate ce qui lui est arrivé, son réveil est consécutif à l'appel qu'elle entend derrière elle. Il est malheureusement difficile de déterminer si ce détail, intrigant, résulte d'une intention spécifique de l'auteur ou de l'élimination propre au récit rapporté.

⁴ Cf. note 5 p. 49.

⁵ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1531.

D'après ce commentaire final, l'anecdote rapportée par Ji Yun ne concerne pas un cas de *po* quittant le corps, mais de *hun* se séparant de ce dernier (un cas, si l'on en croit Ji Yun, de fatigue extrême). Le propos rejoint la croyance générale selon laquelle, dans le rêve, le *hun* vagabonde hors du corps, de même qu'il le fera lors de la mort.¹ Le *po*, quant à lui, reste attaché au corps même dans la mort, et doit se dissoudre dans la terre². Si, cependant, les rites mortuaires ne sont pas correctement menés par la famille du mort, le *po* peut alors quitter le corps (ce que dit ici Ji Yun) et se transformer en *gui* (entité ectoplasmique mal intentionnée errant dans le monde des vivants)³.

On peut remarquer l'insuffisance de ce rappel théorique, très général et correspondant simplement aux croyances populaires sur le rêve, à expliquer comment il est possible que ce rêve soit visible par une personne tierce bien éveillée. Ji Yun n'en donne pas d'explication onirologique précise. Il se contente d'affirmer que ce rêve est de ceux que fit l'étudiant Dugu, faisant là référence à *Dugu Xiashu* et/ou *Dugusheng guitu naomeng*. Le lien hypertextuel entre *Hun yu xing li* et les histoires antérieures de Dugu Xiashu est donc assumé par Ji Yun lui-même. *Hun yu xing li* n'est certes pas une réécriture des textes antérieurs au sens où leur trame narrative serait la même, mais il en est incontestablement inspiré puisque l'originalité du rêve qui y est présenté est reprise de ces textes. La particularité du texte de Ji Yun par rapport aux autres récits retenus dans ce travail de comparaison est d'introduire, comme en d'autres récits oniriques de son recueil, des réflexions sur la théorie onirologique.

L'étude de *Mengzhong po'an* et *Hun yu xing li* nous a ainsi montré comment les auteurs du XVIII^e siècle ont réemployé une histoire mainte fois réécrite en se l'appropriant par un investissement dans un aspect initialement absent de l'histoire d'origine (genre de l'enquête policière pour *Mengzhong po'an* et accent sur le discours onirologique pour *Hun yu xing li*). Dans ces deux textes, les plus récents de ceux retenus pour mon travail de comparaison, l'expression de l'intériorité des personnages n'est pas aussi développée que dans *Fengyang shiren* ou *Dugusheng guitu naomeng*. L'intérêt est ailleurs. D'où il appert que le dévoilement subjectif n'est pas un phénomène d'écriture chronologique. En effet, tandis que je prends pour objet d'observation l'expression subjective, celle-ci n'était pas, pour les auteurs des Qing, un objet théorisé ; on ne peut donc savoir si ces auteurs avaient ou non

¹ CHEN & STRASSBERG, p. 7 [introduction]. Cet imaginaire d'une âme subtile quittant le corps durant le sommeil est présent dans bien d'autres aires culturelles (JAMA, *op. cit.*, p. 67-70.)

² « Après la mort, les âmes-*po* se dissolvent avec le cadavre dans la terre ancestrale alors que les âmes-*hun* sont vouées à l'errance. » (CHENIVESSE, *op. cit.*, p. 64.)

³ D'après Sandrine Chenivresse, le *hun* lui-même peut devenir un *gui* si les offrandes au mort sont insuffisantes : « Le culte des ancêtres consiste en revanche à « réincorporer », dans le grand corps social dont l'unité est la famille, ces âmes-*hun* [...] Cependant, le sort des *hun* dépend toujours de la constance des offrandes qui leur sont accordées. En cas d'interruption ou de négligence, l'ancêtre peut redescendre dans la catégorie des *gui*, âmes errantes privées du culte de la réintégration. Etant lui aussi l'âme d'un mort, l'ancêtre reste très proche du *gui* et n'est jamais à l'abri de redevenir un *gui*. Alors que les ancêtres deviennent en quelque sorte des « vivants de l'au-delà », les *gui* sont des demi-morts qui ont conservé un lien avec le monde des vivants. » (*Id.*, p. 65.)

conscience de l'évolution des textes quant au dévoilement de l'intériorité de leurs personnages, ni si cela importait à leurs yeux. Il s'agit quoi qu'il en soit de garder à l'esprit que l'évolution de la subjectivité en littérature n'a pas été régulière, et qu'ainsi des textes ont pu exposer un discours sur le sujet plus riche que d'autres textes qui leur sont postérieurs.



J'arrive ici au terme de ce travail de comparaison visant à observer, des Tang aux Qing, l'évolution de la langue en tant qu'élément constitutif du dévoilement subjectif à travers une série de réécritures, en langue classique et en langue vernaculaire, d'une même histoire. Comparer les diverses versions textuelles d'une même histoire aura permis de mettre en valeur l'importance de la langue dans l'instillation d'une expression subjective.

Il y a, nous l'a montré ce travail comparatif, un écart de taille entre une expression subjective du texte rédigé en langue classique et celui rédigé en langue vernaculaire. Comparer les versions en langue classique et la version en langue vernaculaire d'une histoire similaire a permis d'observer les transformations du langage et leur fonction « subjectivante » dans l'expression de l'intériorité des personnages. J'avais déjà constaté, en comparant les seules versions en langue classique entre elles, que la langue classique elle-même pouvait exprimer les émotions ressenties par des personnages. Entre les trois *chuanqi* déjà, se distinguait une disparité entre le *Sanmeng ji* d'une part, et *Dugu Xiashu* et *Zhangsheng* d'autre part, le premier présentant une narration extrêmement elliptique (notamment moins de péripéties), et ne fournissant aucun caractère dénotant l'état d'esprit du personnage, tandis que les seconds évoquaient déjà la colère de ce dernier, colère qui devait ensuite servir de support au développement subjectif opéré par Feng Menglong dans sa version en langue vernaculaire. Cette dernière, *Dugusheng guitu naomeng*, marque un tournant majeur dans l'évolution de l'expression subjective à travers ces réécritures. La langue employée par Feng Menglong opère par rapport aux textes antérieurs des transformations : traductions intralinguales (du classique au vernaculaire), mais aussi, et de façon plus générale, des amplifications. Ces dernières consistent en la reprise d'éléments narratifs préexistant dans les versions en langue classique, que l'auteur développe plus amplement, notamment, pour ce qui nous intéresse, par l'emploi de nombreux « subjectivèmes », c'est-à-dire de petits indicateurs de l'expression du sujet : des adjectifs ou des verbes restituant les affects du personnage, l'emploi des pronoms personnels (absents dans la langue classique) qui affirment avec plus de force une « présence » de l'individu... La langue vernaculaire est plus « bavarde » que la langue classique ; elle en dit plus. Ses expressions sont très imagées et empruntent sans doute à la tradition de l'art scénique. Elle « parle » le texte plus que ne le faisait la langue classique, car elle s'approche davantage de la langue telle qu'elle était véritablement employée à l'oral. Son emploi

révèle beaucoup des désirs et des craintes des personnages, parce qu'elle énonce clairement et abondamment leurs pensées. C'est par elle que Feng Menglong fait également de multiples ajouts par rapports aux textes initiaux : les éléments préexistants sont entrecoupés de passages tout bonnement inventés, qui enrichissent et complexifient l'histoire. Ainsi est étoffé le contexte historique et culturel, ce qui rend l'histoire d'autant plus vraisemblable.

La comparaison de ces textes ne s'est cependant pas arrêtée à un constat du caractère expansif de la langue vernaculaire. Du fait que Pu Songling ait repris cette même histoire en faisant le choix de la langue classique, j'ai été amenée à m'interroger sur la possibilité pour la langue classique d'être aussi révélatrice de subjectivité que la langue vernaculaire. Dans *Fengyang shiren*, la langue classique est moins propice à exprimer en abondance les pensées d'un personnage, notamment parce que les discours directs sont moins nombreux. Néanmoins, sous l'influence de la littérature en langue vernaculaire, Pu Songling a plié la langue classique dans un emploi proche de celui du vernaculaire : le discours direct est tout de même plus présent que dans les textes initiaux, et la narration à la troisième personne se permet de décrire l'intériorité d'un personnage (décrivant avec beaucoup de pertinence parfois des états psychiques). Cependant, *Fengyang shiren* nous a surtout montré que ce n'était plus tant dans la langue de l'écriture, la forme, que l'on pouvait discerner une expression subjective, mais davantage dans les péripéties, c'est-à-dire le fond. En étudiant les mécanismes du désir tels qu'ils sont illustrés dans le récit de Pu Songling, j'ai pu voir à quel point ces derniers recélaient une part importante de la façon dont s'expose un sujet. Je poursuivrai ainsi ce travail dans la dernière partie de cette étude, que je consacrerai spécifiquement au désir. L'étude de *Fengyang shiren* m'a ainsi permis de constater que l'emploi de la langue classique, au XVII^e siècle, n'interdit pas une riche expression subjective, laquelle passe par d'autres voies.

Cette étude comparative ne pouvait se passer de l'observation de deux textes en langue classique du XVIII^e siècle, *Mengzhong Po'an* et *Hun yu xing li* (issus respectivement du *Zibuyu* et du *Yuewei caotang biji*), en ce qu'ils constituent des récits inspirés de la même histoire de base. Le genre est complètement changé : l'histoire devient pour le premier récit une enquête policière, et pour le second une anecdote très simple que l'on trouve communément dans les *biji* et revêtant par ailleurs une dimension théorique sur le rêve. Il devient difficile, pour ces cas-là, de parler de « réécritures », dans la mesure où le cœur de l'histoire est fondamentalement métamorphosé. Mais ces histoires conservent des éléments issus des versions précédemment comparées, établissant par ces « résidus » un lien hypertextuel entre les textes, et mentionnant parfois clairement une ressemblance avec l'histoire d'origine. Dans ces deux récits, l'expression subjective des personnages n'est pas riche. L'anecdote s'attache à autre chose. Ceci me permet de noter que l'expression de la subjectivité dans la littérature de fiction s'est opérée de manière évolutive dans le temps, mais non constante : comme le montrent

ces deux derniers récits de mon travail de comparaison, texte plus récent ne rime pas avec subjectivité nécessairement plus développée.

4 - La langue et la prise de parole onirique

Dans mon étude comparative d'une même histoire dans ses versions en langue classique et en langue vernaculaire, j'ai constaté que l'une des transformations intralinguales majeures était l'introduction, en langue vernaculaire, d'une plus grande part d'expression au discours direct, et, partant, la présence de plus nombreux dialogues. Dans ces dialogues s'exprime parfois la subjectivité du personnage, en ce qu'ils révèlent ses désirs et craintes, ces derniers étant d'autant plus révélateurs que le rêve est l'occasion propice de leur expression. Les prises de parole peuvent donc constituer un élément privilégié de l'expression subjective, puisqu'ils sont plus à même que les parties proprement narratives de rendre de façon « brute » ce que dit le personnage, et ce qu'il dit éventuellement à propos de lui-même.

Le discours direct, néanmoins, n'est pas l'apanage de la langue vernaculaire. Il y est certes généralement bien plus présent, mais les textes en langue classique des Qing présentent également des parties dialoguées fréquentes. Aussi ne puis-je pas négliger l'étude du discours dans les récits en langue classique. Il s'agira d'observer ce que révèlent ou non du personnage les parties dialoguées, puis procéder au même travail avec des textes en langue vernaculaire, afin de déceler si des différences fondamentales se manifestent selon la langue employée.

Cependant, de même que le discours direct ne garantit pas nécessairement un dévoilement subjectif, l'absence de prise de parole au discours direct n'exclut pas une subjectivité du personnage exprimée dans le récit par d'autres biais. Il m'importera donc d'observer en premier lieu les récits de rêve ne comportant pas de discours direct, qui constituent une majeure partie de mon corpus, afin de rendre cette analyse plus complète.

A - Langues classique et vernaculaire, absence de prise de parole du rêveur

Dans la majeure partie des récits oniriques des quatre œuvres de mon corpus, le personnage rêvant ne prend pas la parole dans le cadre du songe, et si sa subjectivité est exprimée, ce n'est donc pas par ce biais-là. Sans doute doit-on voir là l'héritage des récits plus anciens dans lesquels le personnage recevait un message de l'autre monde et dans lesquels aucune description de sa réaction, de son point de vue, n'était donnée. Dans les rêves du *Liaozhai zhiyi*, du *Zibuyu*, du *Yuewei caotang biji* et dans une minorité de ceux du *Honglou meng*, le rêveur se voit fréquemment privé de parole.

Si discours direct il y a, la parole n'émane pas du sujet rêvant, mais d'une entité rencontrée en rêve : une divinité, un mort, un inconnu, ou même une voix issue d'on ne sait où.

Tel est par exemple le cas dans *Liu xiucai* 柳秀才, « Le Bachelier Saule » (Lz 138). Cette anecdote, dont Pu Songling situe l'action à la fin des Ming, relate l'inquiétude du sous-préfet (*ling* 令) de Yi 沂, soucieux de ce que les fréquentes invasions de sauterelles puissent attaquer la région. Un jour, il s'endort dans la pièce attenante à celle du tribunal.

夢一秀才來謁，峨冠綠衣，狀貌修偉。自言禦蝗有策。詢之，答云：“明日西南道上，有婦跨碩腹牝驢子，蝗神也。哀之，可免。”令異之，治具出邑南。

Il rêva que venait le solliciter un bachelier portant bonnet élevé des lettrés et habits verts, et dont le maintien était fort noble. Ce dernier déclara qu'il possédait un stratagème permettant de se prémunir contre les sauterelles. Comme le sous-préfet lui demandait lequel, il répondit : « Demain, sur la route du sud-ouest, passera une femme chevauchant une ânesse à gros ventre ; il s'agira de la divinité des sauterelles. Suscitez sa pitié, et vous pourrez être épargné. » Le sous-préfet en conçut de l'étonnement, et fit préparer un banquet devant se tenir au sud de la sous-préfecture.¹

Rendu à l'endroit indiqué en rêve, le sous-préfet voit en effet passer la femme chevauchant une ânesse. Il lui offre du vin et la supplie d'épargner sa petite circonscription. La femme s'exclame que le bachelier Liu 柳 est bien à haïr d'avoir ainsi eu la langue bien pendue et d'avoir éventé ses plans secrets. Aussi déclare-t-elle qu'elle s'en prendra à lui, plutôt qu'aux céréales. Elle vide trois coupes et s'en va. Par la suite, alors que les sauterelles envahissent le ciel, elles ne s'arrêtent pas sur les plans de céréales, mais sur les saules, dévorant toutes les feuilles de ces derniers. Le sous-préfet comprend alors que le bachelier vu en rêve était la divinité des saules (le patronyme Liu 柳 s'écrit avec le caractère signifiant « saule »)², et éprouve de la reconnaissance pour ce dernier.

Le récit onirique qu'offre cette anecdote ne présente en lui-même rien de particulièrement singulier : une divinité apparaît en rêve à un humain pour l'informer de la manière de régler une situation à venir. Ses instructions s'avèrent efficaces, ce qui constitue la preuve de sa prescience.

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 491.

² Là est un trait de l'imaginaire de Pu Songling que de faire apparaître des allégories en des personnages portant le nom de l'objet qu'ils représentent. Ainsi voit-on, de la même manière que dans la présente histoire, un personnage du récit Lz 450 portant le nom de Shi Qingxu 石清虛, dont le patronyme est le caractère désignant sa nature d'origine : celle de pierre (*shi* 石).

Notons par ailleurs que si cette divinité des saules semble être de l'invention de Pu Songling, il faut peut-être rapprocher par homophonie son patronyme, Liu 柳, de celui du dieu des insectes Liu Mengjiang 劉猛將, « Liu le Général intrépide », que l'on priait pour être protégé des invasions de sauterelles. Cette figure divine s'est construite autour du personnage historique de Liu Qi 劉錡 [1098-1162], général des Song qui résista aux envahisseurs Jin, et qui s'étant retrouvé rétrogradé quelque part au Shandong, avait aidé les paysans locaux en leur proposant des solutions contre les sauterelles. Sous les Qing, qui étaient les descendants des Jin, le dieu des insectes Liu Mengjiang fut remplacé par la figure de Liu Chengzhong 劉承忠 [dates inconnues], général de la fin des Yuan qui lutta également contre les sauterelles – et qui était plus acceptable pour les Mandchous puisqu'il se suicida à la chute des Mongols (PIMPANEAU, *op. cit.* (1999), p. 11.)

L'originalité du récit réside en ceci que la divinité apparaissant en rêve sauve le rêveur au prix de son propre sacrifice ; ainsi l'objet principal de l'histoire n'est-il pas tant la façon dont le sous-préfet échappe au fléau, mais plutôt l'abnégation dont fait preuve le dieu des saules.

Le rêve en lui-même n'accorde la parole qu'à la divinité, et non au rêveur. En ceci, il n'est guère différent des récits oniriques que l'on trouve massivement dans le *Soushen ji*. Comparons-lui à titre d'exemple les deux rêves que l'on trouve dans *Dong Zhaozhi* 董昭之 (SSJ 20:8). Dans cette anecdote, un dénommé Dong sauve une fourmi de la noyade.

其夜，夢一人烏衣，從百許人來謝云：“僕是蟻中之王，不慎墮江，慚君濟活。若有急難，當見告語。”

La nuit-même, il rêva d'un homme habillé de noir, suivi d'une bonne centaine d'autres personnes, qui venait le remercier : « Votre humble serviteur est le souverain des fourmis. Vous avez veillé à ce que je ne tombe pas dans le fleuve, aussi suis-je confus de vous devoir la vie. Si vous rencontrez des difficultés, faites-le moi savoir. »¹

Plus tard, durant une période de troubles, Dong est faussement accusé d'être à la tête d'une bande de pillards. Jeté en prison, il se demande comment faire connaître sa situation au roi des fourmis. Son compagnon de cellule, à qui il s'en ouvre, lui conseille de faire passer le message par le biais d'une fourmi qui passera par la cellule. Ainsi procède-t-il.

夜果夢烏衣人云：“可急投餘杭山中。天下既亂，赦令不久也。”

La nuit, il rêva en effet de l'homme habillé de noir qui déclara : « Réfugiez-vous vite dans les monts Yuhang. Avec le désordre qui règne sous le Ciel, une amnistie ne saurait tarder. »²

Dong se réveille et s'aperçoit de ce que ses liens ont été rongés par des fourmis. Il suit les instructions données en rêve, et obtient en effet l'amnistie quelques temps plus tard.

Ces deux rêves présentent la forme narrative la plus classique qui soit : de forme lapidaire, ils relatent simplement l'apparition d'une divinité et, rapportées au discours direct, les instructions que celle-ci prodigue au rêveur. De ce dernier, il n'est donné aucune réaction. Dans *Liu xiucai*, du moins le lecteur apprend-t-il que le rêveur s'enquiert d'informations auprès de la divinité, qu'il lui demande (*xunzhi* 詢之) des explications. Mais dans les récits bien plus anciens tels que *Dong Zhaozhi*, pas l'ombre d'une indication sur le rêveur n'est révélée. La parole est tout entière donnée à l'entité détentrice du savoir, qui de par cette connaissance supérieure constitue une autorité mantique ou religieuse.

¹ GAN & HU et DING, *op. cit.*, p. 128.

² *Id.*.

Les autres ouvrages en langue classique de mon corpus que sont le *Zibuyu* et le *Yuewei caotang biji* présentent également de nombreux récits dans lesquels la parole est exclusivement attribuée à l'entité détentrice du savoir. Cette dernière peut n'être pas une divinité, mais un personnage décédé. Dans *Ti si* 替死, « Il meurt pour l'autre » (Yw 18:31), un homme échappe de peu à la mort lorsque, sur un champ de bataille, un de ses camarades le pousse pour recevoir à sa place le jet d'une flèche.

夜夢死者曰：“爾我前世為同官，凡任勞任怨之事，吾皆卸爾；凡見功見長之事，則抑爾不得前。以是因緣，冥司注今生代爾死。自今以往，兩無恩仇。我自有賞恤，毋庸爾祭也。”

Durant la nuit, il rêva du mort qui déclarait : « Dans une vie antérieure, nous étions des fonctionnaires travaillant ensemble. Toutes les affaires dont la responsabilité impliquait labeur et peine, je m'en déchargeais sur vous ; toutes les affaires conférant du mérite et permettant de progresser, je faisais en sorte que vous ne puissiez y avoir accès. C'est là prédestination. L'administration du monde des ombres avait stipulé que dans cette vie, je mourrais pour vous. A partir de ce jour, plus aucun lien de rétribution ne nous lie. Je reçois de mon côté des offrandes, aussi n'ai-je pas besoin des vôtres. »¹

Dans cette anecdote, le mort détient le savoir inconnu du vivant, parce que, comme le sous-entendent ses propos et suivant un motif littéraire commun, l'administration du monde d'outre-tombe l'a informé des liens karmiques, c'est-à-dire entretenu dans des vies antérieures, qui l'attachaient aux autres personnages. Le rêve concerne ici la thématique, majeure dans les récits de fiction chinois, de la rétribution, c'est-à-dire de la logique des « causes et conséquences » (*yinguo* 因果) et « rétributions et effets » (*baoying* 報應). La rétribution, qui régit les relations sociales comme une puissance supérieure à toutes les administrations humaines, est omniprésente dans les œuvres de fiction de la Chine des Ming et Qing : qu'elle en soit une trame d'arrière-plan ou l'objet même d'un récit, elle s'impose constamment en ce que les actes bons ou mauvais des personnages seront invariablement punis ou récompensés à juste mesure². La thématique fréquemment associée à la rétribution est celle de la réincarnation : comme dans *Ti si*, il arrive souvent que la rétribution ne s'opère que dans une vie ultérieure à celle qui a vu l'acte à rétribuer, ce qui donne lieu à des histoires dans lesquelles les

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1814-1815.

² L'article de Françoise Lauwaert, « Comptes des dieux, calculs des hommes : essai sur la notion de rétribution dans les contes en langue vulgaire du 17^e siècle » rend compte de l'importance de la rétribution comme agent des relations sociales dans la littérature de fiction en langue vernaculaire, notamment dans les *huaben*. Son étude démontre la nécessité pour les auteurs de toujours voir les pertes (financières et/ou morales) compensées par des gains de valeur équivalente au préjudice (LAUWAERT (1990).) De la même manière, Karl S. Y. Kao analyse dans son article « *Bao* and *Baoying*: Narrative Causality and External Motivations in Chinese Fiction » la rétribution comme fondement de la structure narrative de récits de fiction (KAO (1989).) Le chapitre d'ouvrage de Lien-sheng Yang « The Concept of *Pao* as a Basis for Social Relations in China » éclaire cette notion de rétribution telle qu'elle apparaît dans les classiques de la littérature chinoise (YANG (1957).)

relations entre personnages sont doublées d'une complexité liée à leurs relations dans une ou plusieurs vies antérieures¹.

Pour en revenir à ce qui concerne la prise de parole dans le récit onirique susmentionné, on observe que le mort, comme une divinité, est le seul à s'exprimer. Le rêveur ne dit rien, ne réagit pas. Du fait d'avoir acquis le savoir supérieur après son trépas, le mort se positionne en tant qu'autorité, et aucune place n'est laissée au point de vue de celui qui rêve. Le rêve appartient donc à ces récits oniriques massivement présents dans la tradition littéraire dont l'objet est la délivrance d'un message porteur de vérité, et n'accorde en aucun cas d'importance au personnage rêvant.

Dans le *Yuewei caotang biji* et le *Zibuyu* en particulier, ces récits oniriques ne laissant pas la parole au rêveur sont relativement nombreux. C'est que le rêve est fréquemment l'occasion d'instruire un humain ignorant des desseins de l'autre monde, Ji Yun et Yuan Mei faisant souvent passer par la bouche des personnages issus du monde invisible un discours à visée morale et didactique, lequel constitue l'objet principal voire exclusif du récit. Ainsi dans *Weiguan wugong ji youzui* 為官無功即有罪, « Quand on est fonctionnaire, ne pas avoir de mérite est une faute » (Yw 1:10), un certain Zheng Suxian 鄭蘇仙 se retrouve dans les locaux de l'administration du monde des ténèbres (*mingfu* 冥府) par le biais d'un rêve. Il est témoin de deux jugements, l'un récompensant une vieille femme insignifiante pour n'avoir jamais eu, durant sa vie, de pensée égoïste, et l'autre punissant un fonctionnaire se targuant de n'avoir jamais fauté, mais à qui le tribunal reproche de n'avoir jamais accompli d'action méritoire non plus, ce qui est une grave faute étant donné son statut de fonctionnaire. Ce récit onirique a donc pour objectif de transmettre un enseignement moral, et non d'exploiter le personnage du rêveur. Il est d'ailleurs frappant de constater le contraste entre la précision avec laquelle Zheng est identifié (bien qu'il soit un personnage inconnu, un nom et un prénom lui sont attribués) et le fait qu'il n'a aucune importance dans le récit autre que le rôle rhétorique d'interroger brièvement les autorités infernales sur leurs motivations, donnant l'occasion à ces dernières de s'exprimer. Zheng n'a ainsi aucune importance subjective ; son personnage aurait pu être qui d'autre.

Dans une anecdote du *Zibuyu* légèrement similaire (rêve conduisant à une visite du tribunal d'outre-tombe), le personnage rêvant présente cependant une importance plus substantielle du fait

¹ Cette thématique de relations complexes ayant pour origine les actes de vies antérieures peut faire l'objet d'histoires dans lesquelles l'auteur joue précisément de ces imbroglios relationnels. Tel est par exemple le cas d'une anecdote du *Liaozhai*, *Sansheng* 三生, « Trois vies » (Lz 396), dans laquelle deux hommes se vouent une grande inimitié sur non moins de trois réincarnations successives : lorsqu'un candidat malheureux au concours accuse un correcteur de l'avoir fait échouer à tort, le juge des enfers Yama condamne le correcteur à la torture, puis à renaître en homme. C'est sans compter sur le candidat, lui-même réincarné en bandit, qui assassine le nouvel avatar du correcteur (faisant ainsi passer le point de la balance de son côté, puisque la torture du correcteur dans les enfers était censée avoir rétabli un équilibre). Yama condamne les deux hommes à renaître en chiens, mais ces derniers se battent à mort. Lassé, le juge infernal décide de faire de l'ancien candidat malheureux le futur gendre de l'ancien correcteur. Ce dernier trouvant par là l'occasion d'aider le premier à enfin réussir aux examens, les deux personnages se réconcilient enfin.

d'être pleinement lié à une affaire judiciaire en cours. Mais en dépit de son rôle, la parole onirique est exclusivement attribuée aux autorités de l'autre monde, et ce malgré la longueur de l'anecdote et du discours prononcé à l'encontre du rêveur. L'histoire raconte comment un dénommé Xu, après le décès d'un membre de sa famille anciennement ministre de la justice (*sikou* 司寇¹), se met à psalmodier le *Jingang jing* 金剛經, *Soutra du Diamant* jusqu'à huit cents fois par jour. Il tombe malade et rêve qu'il est amené au palais du roi Yama (Yanluo wang 閻羅王), lequel lui tient ce discours :

“某司寇辦事太刻，奉上帝檄，發交我處。應訊事甚多，忽然金剛神闖門入，大吵大鬧，不許我審，硬向我要某司寇去。我系地下冥司，金剛乃天上神將，我不敢與抗，只好交其帶去，金剛竟將他釋放。我因人犯脫逃，不能奏覆上帝，只得行查地藏王處，方知是汝在陽間多事，替他念“金剛經”所致。地藏王曉得公事公辦，無可挽回，故替我攔住金剛神，不許再來作鬧，仍將某公解回聽審。所以召汝者，將此情節告知，不許再為誦經。姑念汝也是一片好意，無大罪過，故仍放汝還陽；然妄召尊神，終有小譴，已罰減陽壽一紀矣。”

« Un certain ministre de la justice ayant pris des décisions trop sévères, une dénonciation a été présentée à l'Empereur d'En-haut, laquelle m'a été transmise. Il y avait beaucoup de choses à examiner, mais soudain le dieu du diamant est entré en grand fracas, criant et faisant grand tapage, m'empêchant d'enquêter et exigeant à tout prix que je laisse le ministre de la justice partir. J'appartiens à l'administration du monde souterrain des ténèbres, tandis que le dieu du diamant est un dieu céleste, aussi n'ai-je pas osé lui faire front. Il valait mieux que je le laissasse l'emmener, et le dieu du diamant l'a libéré. Comme j'avais laissé s'échapper un accusé, je ne pouvais présenter de doléance à l'Empereur d'En-haut, aussi n'avais-je plus qu'à aller consulter le roi Dizang². J'ai ainsi appris que c'est vous qui, du monde des vivants, aviez fourré votre nez dans cette affaire, en récitant pour le ministre le *Soutra du Diamant*. Le roi Dizang savait que les affaires sont à traiter en toute justice, et qu'on ne peut revenir dessus, c'est pourquoi il a retenu pour moi le dieu du diamant, lui interdisant de revenir déclencher un esclandre, et j'ai pu reprendre l'interrogatoire du ministre. Si je vous ai convoqué, c'est pour vous faire connaître les tenants et aboutissants de cette histoire, et vous interdire de chanter à nouveau le soutra. Par égard pour vos bonnes intentions et le fait que vous n'avez pas commis de lourde faute, je vous autorise malgré tout à retourner dans le monde des vivants. Cependant, pour avoir inconsidérément invoqué cette divinité supérieure, vous recevrez somme toute une petite punition. Je vous condamne en définitive à une réduction de douze années sur votre temps de vie. »³

Xu se réveille et meurt moins de dix ans plus tard.

Bien que le personnage de Xu soit pleinement concerné par l'affaire dont il est question dans le rêve, il ne réagit pas, ni de prend la parole, et ce en dépit de la longueur du rêve. Le discours est tout entier celui de la divinité détentrice du savoir. Le rêve n'est ainsi en aucun cas un lieu de l'expression subjective du rêveur, mais constitue le mode imaginaire particulier sur lequel l'invisible s'adresse à un vivant. Le rêve n'est que le moyen d'une communication, à sens unique, autrement impossible.

¹ Appellation non officielle des *xingbu shangshu* 刑部尚書, « grands secrétaires du Ministère de la justice » (HUCKER, *op. cit.*, 5671.)

² Cf. note 1 p. 76.

³ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 254.

L'absence totale de prise de parole par le rêveur n'est pas exclusivement caractéristique de récits en langue classique. Bien que les rêves du *Honglou meng* présentent davantage de rêves dans lesquels le personnage rêvant s'exprime, comme nous le verrons, il compte également des récits oniriques qui, sur le modèle de ceux que je viens d'observer, ne constituent que le lieu d'une parole extérieure.

On peut à cet égard citer le rêve dans lequel Liu Xianglian 柳湘蓮 voit You Sanjie 尤三姐 venir lui faire ses adieux (HLM 66). Cette dernière s'est auparavant suicidée devant Liu Xianglian alors qu'il est revenu sur sa promesse de mariage avec elle, soudain pris de doute sur la pureté de la jeune femme. Liu Xianglian est alors effondré par la fidélité de You Sanjie et par la preuve qu'elle donne, contre son doute à lui, de sa vertu.

信步行來，也不自知了。正走之間，只聽得隱隱一陣環珮之聲。尤三姐從那邊來了，一手捧着鴛鴦劍，一手捧着一卷冊子，向湘蓮哭道：“妾癡情待君五年，不期君果冷心冷面，妾以死報此癡情。妾今奉警幻仙姑之命，前往太虛幻境，修注案中所有一千情鬼。妾不忍相別，故來一會，從此再不能相見矣。”說畢，又向湘蓮晒了幾點眼淚，便要告辭而行。湘蓮不捨，忙欲上來拉住問時，那尤三姐一摔手便自去了。這裏柳湘蓮放聲大哭，不覺自夢中哭醒，似夢非夢，睜眼看時，竟是一座破廟，傍邊坐着一個癩腿道士捕虱。

Il marchait inconsciemment, sans but. Alors qu'il avançait, il entendit le bruit indistinct de jades entrechoqués. You Sanjie apparut, tenant d'une main les épées « canards mandarins »¹, et de l'autre un cahier. Pleurant, elle dit à Xianglian : « Votre humble servante vous a attendu par amour fou pendant cinq ans ; mais elle ne s'attendait pas à ce que vous ayez en réalité un cœur et un visage de glace. Par ma mort, j'ai payé la dette de cet amour fou. J'ai aujourd'hui reçu les ordres de l'Immortelle qui avertit des illusions, et me rends au Domaine Illusoire de la grande vacuité pour y instruire les mille affaires des fantômes tourmentés par l'amour. Comme votre humble servante ne supportait pas de se séparer de vous, elle est venue vous rendre visite, et dorénavant ne pourra plus vous revoir. » Finissant ces paroles, elle versa encore pour Xianglian quelques larmes, puis souhaita faire ses adieux et partir. Mais Xianglian, ne s'y résignant pas, voulut en hâte la retenir pour l'interroger. Alors You Sanjie laissa tomber sa main et s'en alla. Liu Xianglian éclata à cet instant

¹ Il s'agit d'une paire d'épées jumelles de par leur confection et leur esthétique. L'objet est un signifiant important, en ce que cette paire de lames constituait le gage de fidélité que Liu Xianglian avait fait parvenir à You Sanjie comme promesse de mariage. Ces épées sont qualifiées de « canards mandarins » (*yuanyang jian* 鴛鴦劍) car lorsque chacun des deux manches (probablement plats d'un côté) rejoint l'autre, ils ne forment qu'un (*liangba hetu de* 兩把合體的), à la manière dont les canards mandarins ne peuvent voler que s'ils sont unis (car ils n'ont chacun qu'une aile). Les canards mandarins étant en Chine symbole d'union conjugale, ces épées complémentaires figurent également l'amour matrimonial ; l'une est gravée du caractère *yuán* 鴛, « canard mandarin mâle » tandis que l'autre porte le caractère *yang* 鴦, « canard mandarin femelle ». C'est avec l'épée « femelle » que You Sanjie se tranche la gorge, transformant le signifiant de la promesse de mariage (que Liu voulait précisément récupérer) en signifiant du sacrifice par fidélité à cette promesse d'engagement. Le motif des épées jumelles est ancien. L'anecdote *San wangmu* 三王墓, « Les trois tombes royales » du *Soushen ji* (SSJ 11:4) raconte par exemple comment, durant les Royaumes Combattants [-403 à -221], dans le pays de Chu 楚, Mo Xie 莫邪 et Gan Jiang 干將 fabriquèrent pendant trois ans une épée que le roi leur avait commandée. Comme ce dernier s'impacienta, il voulut faire tuer le forgeron. Or, il n'y avait pas une seule, mais deux épées : l'une mâle (*xiong* 雄) et l'autre femelle (*ci* 雌). Le forgeron expliqua à son épouse qu'il offrirait l'épée femelle au roi tandis qu'il dissimulerait l'épée mâle afin que son fils, une fois devenu grand, puisse la récupérer. A la cour du roi, on se rend compte de la supercherie : si l'épée est femelle, c'est qu'il doit y avoir une épée mâle, que le forgeron n'a pas amenée. Le roi fait exécuter ce dernier. Par la suite, le fils retrouvera l'épée mâle grâce aux instructions de sa mère, accomplira sa vengeance – non lui-même, de façon surprenante, mais en s'en remettant à un personnage tiers (GAN & HU et DING, *op. cit.*, p. 67.)

en pleurs, et inconsciemment se réveilla en sanglots de son rêve. Ç'avait été un rêve, comme ce n'en avait pas été un. Lorsqu'il ouvrit les yeux, il vit un temple abandonné et, assis près de lui, un taoïste à la jambe boiteuse qui s'épouillait.¹

Bouleversé par les événements, Liu Xianglian se coupe les cheveux en signe de renoncement au monde, et demande au taoïste (qui naturellement feint l'ignorance) de devenir son disciple. C'est en le suivant qu'il disparaît « on ne sait où » (*buzhi wang nali qule* 不知往那裏去了).

Ce rêve est bâti sur le modèle de ces innombrables récits oniriques dans lesquels un mort apparaît à un vivant pour l'informer des faits ayant cours dans l'autre monde (ici, le fait que You Sanjie se rende au Taixu huanjing avec une charge administrative conférée par la Jinghuan xiangu). Il se rapproche également du motif de l'adieu de l'ami en rêve, dont j'ai exposé plus haut qu'il s'agissait d'un type de récit onirique récurrent, à ceci près que le mort n'est pas ici un ami, mais une amante. Le propos est néanmoins substantiellement le même : la morte exprime son regret de la tournure des événements qui l'ont menée à sa perte, et informe le rêveur de ce qu'ils ne pourront plus jamais se revoir. Le rêveur ne prend pas la parole, celle-ci étant monopolisée par l'apparition surnaturelle. Le rêve n'est ici pas le lieu de la subjectivité du rêveur, mais de celle de la morte, ou plutôt, comme nous allons le voir, de la subjectivité effacée de celle-ci.

Au milieu de ce passage en langue vernaculaire (*le* 了 comme marqueur du passé, usage de *cong* 從 plutôt que *zi* 自, adjectif démonstratif *na* 那, adjectif numéral cardinal suivi d'un classificateur *yige* 一個, etc), le discours de la morte est rédigé en langue classique. Les marqueurs en sont par exemple l'usage du pronom personnel *qie* 妾 (employé en chinois classique par les femmes) plutôt que *wo* 我 (le « je » plus moderne), la présence de verbes monosyllabiques (*dai* 待, *qi* 期, *bao* 報, *ren* 忍), *yi* 矣 comme particule finale exclamative, l'aspect globalement elliptique des phrases, etc. Ainsi, alors que la langue décrivant la scène est la langue vernaculaire, le personnage de la morte se pare de la dimension singulière de la langue classique. Cette dernière étant, comme je l'ai précédemment décrit, celle de l'autorité, faire parler le personnage en langue classique conforte cette image de l'apparition onirique dotée d'un savoir supérieur et indiscutable lié à la connaissance de l'autre monde. La langue classique s'accorde avec le message autoritaire apporté par You Sanjie : elle met un terme à leur relation, et ne permet pas à Liu Xianlian de la retenir. Par ailleurs, bien que cela soit chose commune en langue classique, le fait que le pronom personnel de la langue classique *qie* 妾 désigne une concubine, avant que d'être le pronom personnel de première personne propre aux femmes, prédéfinit le personnage selon sa catégorie sociale. Ainsi quand le personnage se désigne par *qie* 妾, un filtre imaginaire lié à son statut s'applique à son identité, là où *wo* 我 aurait exprimé de façon plus

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1097.

directe un sujet. Du fait de cette particularité langagière, le personnage s'exprimant en classique semble moins s'appartenir à lui-même, ce qui correspond à la subjectivité effacée que l'on peut attendre d'un personnage qui s'est suicidé.

Ainsi voit-on à travers ce cas de figure qu'en ce qui concerne les rêves mettant en scène une apparition de l'autre monde (mort ou divinité) chargée de délivrer un message et dont les récits ne laissent pas la parole au rêveur, la langue classique est plus indiquée. Même dans un roman en langue vernaculaire, ce type de rêve trouve lieu d'être rédigé en classique, comme si seul l'emploi de cette langue pouvait conférer au discours l'autorité dont il veut se parer – et dans cet exemple en particulier, faire ressortir l'abandon de soi-même dont le suicide a été la manifestation.

Un autre rêve du *Honglou meng* présente cette caractéristique de faire apparaître un mort et de ne pas laisser le rêveur prendre la parole : au chapitre 34, Baoyu voit venir à lui deux personnages de sa connaissance, l'un encore vivant (l'acteur Jiang Yuhuan 蔣玉函) et l'autre décédé (la soubrette Jinchuanr 金釧兒). Baoyu reste complètement passif face à ces visions. Ce récit onirique s'apparente ainsi aux modèles traditionnels du genre. Néanmoins, comme cela est régulièrement le cas dans le roman de Cao Xueqin, les éléments les plus classiques recèlent une certaine modernité.

這裏寶玉昏昏默默，只見蔣玉函走了進來，訴說忠順府拿他之事。一時又是金釧兒進來，哭說為他投井之情。寶玉半夢半醒，都不在意。忽又覺有人推他，恍恍惚惚聽得有人悲切之聲。寶玉從夢中驚醒，睜眼一看，不是別人，却是林黛玉。猶恐是夢，忙又將身子欠起來[。。。]

Baoyu somnolait alors dans le vague, lorsqu'il vit entrer Jiang Yuhuan, lequel l'informa de la façon dont il avait été emmené par les gens de la résidence Zhongshun. Un instant après, c'était Jinchuanr qui entrait, lui rapportant tout en pleurs les sentiments qui l'avait amenée à se jeter dans le puits pour lui. Baoyu oscillait entre le rêve et la veille, complètement indifférent. Soudain, il sentit encore quelqu'un exercer une pression sur lui, et entendit très confusément le bruit d'une personne qui se lamentait. Baoyu se réveilla en sursaut de son rêve, et ouvrit les yeux : ce n'était pas une simple personne, mais Lin Daiyu. Craignant encore que ce ne fût un rêve, il se hâta de se redresser [...]¹

Celui qui n'a jamais lu le *Honglou meng* pourrait, à la lecture de ce passage, voir quelque chose de relativement classique : des personnages apparaissent par le biais du rêve à un personnage vivant, lequel ne parle pas, pour l'informer de certains faits véridiques dont il ne savait rien. Ce récit onirique comporte toutefois des aspects de lecture plus complexes, dont il bénéficie grâce au contexte que lui offre le roman.

Lorsqu'advient ce rêve, Baoyu se trouve dans un état de somnolence dû au fait qu'il a été sévèrement battu par son père, lequel l'accuse d'adopter le comportement d'un débauché. Et cela n'est pas sans lien avec les deux personnages qui lui apparaissent en songe, Jiang Yuhuan et Jinchuanr.

¹ *Id.*, p. 533.

Jiang Yuhuan est un acteur qui vit durant un temps dans la résidence des Jia, et qui entretient avec Baoyu une relation privilégiée. Jia Zheng, le père de Baoyu, accuse son fils d'avoir débauché l'acteur. Ce dernier est forcé de retourner dans la maison prince Zhongshun, à laquelle il appartenait initialement (il ne se trouvait chez les Jia qu'en tant qu'invité temporaire). Jinchuanr, quant à elle, était une soubrette liée à la mère de Baoyu, Dame Wang (*Wang furen* 王夫人). Un jour que dernier va rendre visite à sa mère, mais que celle-ci dort, il se met à plaisanter avec Jinchuanr. Dame Wang se réveille alors, surprenant les deux jeunes gens. Suspicieuse quant à l'attitude de sa soubrette, la maîtresse de maison la renvoie, ce qui pousse Jinchuanr à se jeter dans un puits. Son suicide choque toute la maisonnée, qui se targue de n'avoir jamais poussé ses domestiques à la mort, et le rôle de Baoyu dans l'affaire s'ébruite. Ces deux événements n'ajoutent rien de positif à l'opinion plutôt négative que Jia Zheng portait déjà sur son fils, et l'amènent à battre très violemment Baoyu. Ce dernier est grièvement blessé, et doit garder le lit plusieurs jours durant, au cours desquels advient cette vision onirique.

On pourra commencer par noter ce détail : il est assez surprenant de voir Jiang Yuhuan apparaître dans un rêve à un autre personnage, dans la mesure où il n'est pas décédé. Dans l'imaginaire de fiction chinois, les personnages apparaissant en rêve sont quasi systématiquement morts. Cao Xueqin introduit donc un élément assez innovant en permettant à un vivant de communiquer par le biais d'un rêve avec un autre personnage. Peut-être pourra-t-on objecter là qu'il pourrait ne s'agir que d'une projection onirique émanant de Baoyu seul. Néanmoins, ce dernier n'est pas censé être au courant de ce que Jiang Yuhuan a été emmené par les gens de la maison Zhongshun, aussi ce rêve ne peut-il que revêtir la dimension surnaturelle des rêves du genre, impliquant que le songe dépasse les frontières de l'intériorité du rêveur.

Même s'il s'agit d'un rêve surnaturel, il véhicule une certaine subjectivité par rapport à Baoyu. Partons de ce détail du rêve : alors que le jeune homme voit Jiang Yuhuan et Jinchuanr devant lui, la narration le décrit comme indifférent (*buzaiyi* 不在意). Or, comme le note le commentateur Zhang Xinzhi 張新之 [?-1850], « Yuhuan et Jinchuanr sont des personnes extrêmement chères aux sentiments de Baoyu, comment pourrait-il arriver à en être indifférent ? (*Yuhuan* 、 *Jinchuanr*, *nai Baoyu qing suo shenshu zhiren, hezhi dou buzaiyi* 玉函、金釧，乃寶玉情所深屬之人，何至都不在意 ?)¹ ». Il semble peu discutable que si Baoyu rêve de ces deux personnages en cet endroit du roman, c'est que ses sentiments pour eux sont précisément aussi forts que menacés par les événements récents. Ce sont par ailleurs ses relations avec ces mêmes personnages qui ont contribué à provoquer la colère de son père, lequel l'a précipité dans l'état apathique qui le force à garder le lit et dans lequel

¹ *Ibid.*.

il expérimente le rêve. Pour qui songe aux événements diurnes qui laissent une trace mnésique se muant en expérience onirique, aspect des causes du rêve que Freud a nommé « résidus diurnes (*die Tagereste*) » et que j'aborderai pleinement dans une partie ultérieure de cette étude, que Baoyu rêve de Jiang Yuhuan et Jinchuanr alors qu'ils sont au cœur d'événements l'ayant récemment troublé n'a rien d'étonnant. Il en ressort que le rêve a finalement plus à voir avec les préoccupations du rêveur qu'il ne constitue une apparition surnaturelle arbitraire telle qu'elle caractérise généralement le modèle traditionnel des rêves faisant advenir une entité s'exprimant face à un rêveur passif. Notons au passage que les discours de Jiang Yuhuan et Jinchuanr, dans ce rêve, ne sont pas rapportés au discours direct, ce qui différencie également ce rêve de ceux que j'ai décrits ci-dessus.

Par ailleurs, malgré l'apparence première de ce rêve, l'objet principal n'est pas tant le message que livrent les personnages apparaissant en songe (minimisation que renforce l'absence de discours direct) que le jeu d'incertitude entre le rêve et la veille. Baoyu se trouve dans un état de flottement à mi-chemin entre le rêve et le réveil (*banmeng banxing* 半夢半醒). L'originalité du passage est que dans un état onirique, le personnage perçoit tout de même des éléments que ses sens rapportent du monde de la veille : il sent (*jue* 覺) le toucher d'une personne et entend (*ting* 聽) le bruit d'une personne attristée. Le fait que Baoyu discerne ces éléments alors qu'il est encore en train de dormir nous est confirmé par la description postérieure de son réveil : le caractère *xing* 醒 marquant la fin du sommeil n'apparaît qu'après. L'ensemble de cette description d'un état de somnolence est extrêmement rare dans la littérature de fiction du début et du milieu des Qing, et présente donc une grande originalité. Cao Xueqin nous offre là une peinture remarquablement réaliste des états de torpeur donnant lieu à ce qui semble non pas tant être des rêves que des rêveries diurnes.

Pour conclure sur ce récit de rêve, il apparaît que malgré l'apparence qui le relie aux nombreux et anciens récits dans lesquels le personnage rêvant ne parle pas, le songe est ici chargé d'un lien entre le contenu onirique et l'expérience personnelle du rêveur. La subjectivité semble donc avoir sa part d'importance dans ce rêve, mais elle passe par le contexte du roman plutôt que par une prise de parole directe du personnage.

J'ai ci-dessus observé plusieurs rêves dans lesquels la parole au discours direct n'est pas allouée au personnage rêvant, dans des textes en langue classique comme en langue vernaculaire. J'ai ainsi fourni quelques exemples illustrant le type de récit onirique qui, au début et au milieu des Qing encore, caractérise une majeure partie des rêves de fiction, à savoir ce type de récit dans lequel une divinité ou un mort apparaît en songe à un vivant pour lui délivrer un message du monde invisible, et face auquel, malgré la longueur du discours de l'autre, le personnage ne s'exprime pas (et dont, bien souvent, la narration n'indique pas même les réactions). Dans ces rêves, le porteur du message est donc l'unique locuteur, et incarne une autorité mantique, dont le message se révélera chargé de vérité

lorsqu'il se vérifiera dans le monde des humains. Force est de constater que dans ces récits oniriques, qui héritent des rêves de fiction anciens, la subjectivité du rêveur est exprimée de façon très limitée voire absente. Si subjectivité il y a, elle sera à chercher autre part que dans la prise de parole, et notamment dans la thématique du désir – à condition que le récit offre un contexte suffisamment riche.

L'observation d'un récit du même genre dans le roman en langue vernaculaire qu'est le *Honglou meng* m'a permis de déceler un fait remarquable : dans un récit onirique d'adieu en rêve, le personnage incarnant l'autorité et qui délivre le message s'exprime en langue classique, alors même que tout le passage est, à l'instar de l'ensemble du roman, rédigé en langue vernaculaire. L'analyse montre alors que la subjectivité à l'œuvre dans ce rêve n'est pas tant celle du personnage rêvant (dont on devine pourtant le désir, lorsqu'il tente de retenir la femme aimée), mais celle du personnage apparaissant en rêve à l'autre : la langue classique, de par l'impersonnalité qu'elle véhicule (notamment dans son usage des pronoms personnels), est en adéquation avec l'abandon de soi-même que le personnage a choisi en se suicidant.

Enfin, un autre rêve du *Honglou meng*, dont les apparences le rattachent à ces rêves classiques mettant en scène des personnages morts, présente de par le contexte une expression subjective plus aiguës : les personnages apparaissent au rêveur parce qu'ils sont au cœur de ses préoccupations récentes. Un lien évident se dessine ainsi entre l'intériorité du personnage rêvant et le contenu onirique. Si Baoyu ne dit rien durant son rêve, son rêve dit beaucoup de lui. Le récit est par ailleurs rendu original par l'investissement de l'auteur dans la thématique de l'incertitude entre le rêve et la veille, ce qui distingue ce récit onirique de ceux, plus traditionnels, dont il est inspiré.

Cette observation de songes dans lesquels le personnage rêvant ne s'exprime pas aura donc montré que la subjectivité qui s'y manifeste passe le plus souvent par des biais. Il m'importera, dans la continuité de ces analyses, d'étudier des récits dans lesquels il est donné aux personnages de s'exprimer dans leur propre rêve, et ce en langue classique comme vernaculaire.

B - Langue classique, prise de parole du rêveur

Si les récits oniriques en langue classique des XVII^e et XVIII^e siècles laissent peu souvent la parole au rêveur, un certain nombre d'entre eux voient ce dernier s'exprimer au discours direct. Il m'importe donc d'observer les caractéristiques de cette parole prise par le personnage rêvant dans les récits courts en classique issus du *Liaozhai zhiyi*, du *Zibuyu* et du *Yuewei caotang biji*, afin de rendre compte de ce qu'elle dévoile ou non du locuteur.

Dans le *Liaozhai*, certains personnages rêvant s'expriment dans le cadre du songe, mais leurs prises de paroles sont rares et concernent exclusivement l'action en cours. J'examinerai ici l'exemple de *Wu Qiuyue* 伍秋月 (Lz 194), qui appartient à ces récits relativement longs du *Liaozhai* du fait de

conter une aventure à multiples rebondissements. L'histoire de *Wu Qiuyue* est celle d'un dénommé Wang 王 qui, dormant un soir dans une auberge, rencontre en rêve le fantôme d'une jeune femme morte prématurément (personnage éponyme de l'anecdote). Ils en viennent rapidement aux privautés, et passent quelques nuits ensemble. S'installe dans la narration un jeu d'incertitude entre la veille et le rêve, en ce que Wang est étonné de retrouver dans son lit, après le réveil, des traces de ses ébats nocturnes (lui qui pensait qu'il ne s'agissait que de rêves) et même, à terme, la jeune femme elle-même. Dans ce qui semble correspondre à la réalité, Wang entreprend avec Wu Qiuyue un voyage vers le monde des morts ; il se réveillera cependant des événements qu'il y aura vécus, ce qui confère à ce voyage une nature onirique. Néanmoins, Qiuyue lui confirmera que tout ce qu'ils ont expérimenté dans l'autre monde correspond bien à la réalité, et non à un rêve, ce qui consiste à nouveau en un jeu entre la veille et le rêve. L'incertitude entretenue autour de la nature des faits permet cependant de considérer l'aventure comme un voyage onirique. C'est précisément une interrogation de Wang, formulée au discours direct, qui est à l'origine de leur escapade dans le monde des ténèbres : Wang demande à Qiuyue si dans ce dernier, se trouvent également des villes. Sa compagne lui répond par l'affirmative, ajoute que ce monde ne se trouve qu'à peu de distance, et lui propose d'y faire un tour. Plus tard dans l'histoire, alors qu'ils cheminent ensemble dans ce monde des morts, Wang aperçoit son frère, enchaîné et retenu captif par des gardiens. Il demande alors à son aîné, et ce au discours direct, d'où il vient. Comme son frère pleure et se plaint de ne connaître la raison de sa détention, Wang s'exclame : « Mon frère aîné est un homme honorable se conformant aux rites, comment a-t-on pu le ligoter ainsi ? (*wo xiong bingli junzi, hezhi leixie ruci ! 我兄秉禮君子，何至縲紲如此 !*)¹ » Telles sont les seules paroles prononcées par Wang qui sont rapportées au discours direct. Notons au passage qu'aucune différence en la matière ne s'instaure avec la fin du rêve : il n'émettra qu'une interrogation de plus avant la fin de l'histoire. Son mutisme général contraste avec le nombre de prises de parole par le personnage de Wu Qiuyue. Celle-ci se voit fréquemment attribuer la parole, ce qui correspond aux actions de son personnage, qui dirige constamment Wang en lui donnant les instructions adéquates dans chaque situation. Ainsi, bien que le personnage de Wang s'exprime dans le rêve, ses interventions révèlent très peu de lui-même. Elles ont plutôt un rôle « fonctionnel », qui est de donner l'occasion à l'autre personnage d'en dire plus, ou de faire avancer l'action.

Cet aspect « fonctionnel » de la prise de parole du rêveur est tout à fait commun dans le *Zibuyu*. Dans le récit *Wutou taizi* 烏頭太子, « Le Prince à tête noire » (ZBY 22:40), par exemple, un dénommé Wu 吳 se retrouve en rêve face aux gens d'un certain « Prince à tête noire », dont il comprend qu'il s'agit du corbeau venu manger son riz et qu'il a chassé en lui jetant une motte de terre. Pour le punir, le Prince l'a fait souffrir d'une maladie provoquant chez lui un recroquevillement des

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 670.

mains et des pieds (le faisant ainsi ressembler à un volatile). Comme Wu rêve qu'il compose un mémoire à l'attention du dieu des murs et des fossés (*chenghuang* 城隍¹), deux nuages noirs se muant en sbires aux habits sombres apparaissent auprès de lui, pour le dissuader de déposer sa plainte. Wu se met alors en colère et s'écrie : « Il mange mon paddy et de surcroît me jette à tort une malédiction ; il faut absolument que je m'en plaigne (*bi shi wo dao you wang sui wo, wo bi gaozhi* 彼食我稻又妄崇我，我必告之。)² » Telle est la seule de ses interventions qui nous est relatée au discours direct. Le reste du récit onirique ne présente que les prises de parole des personnages surnaturels qu'il rencontre dans le songe. Or, cette assertion qui est la sienne apporte peu de choses à l'histoire si ce n'est de manifester sa détermination à faire punir son ennemi. Les éléments apportés (le fait que le corbeau ait mangé le riz et jeté une maladie sur Wu) sont déjà connus du lecteur et de tous les personnages. Aussi cette phrase a-t-elle une fonction tout relative dans le récit, et constitue-t-elle un discours assez « vide ». Rien de la subjectivité du personnage n'est dévoilé à travers elle. La parole qui importe est davantage celle des envoyés du Prince à tête noire, qui tentent d'intimider Wu, ainsi que celle d'un personnage mystérieux probablement lié au monde des corbeaux (son bonnet sombre et son ombrelle noire participent au code de couleurs déjà instauré pour les sbires) ; ces personnages-là parlent et révèlent ce que Wu ignorait (notamment l'identité du corbeau et la cause de sa maladie). Suivant le modèle des récits classiques, leur parole est celle de l'autorité détentrice du savoir, peu sujette à être objectée.

Il arrive que la parole du rêveur dans le récit en langue classique soit abondante et serve de structure au dialogue entre ce rêveur et l'apparition onirique lui délivrant un message. Ce sont alors ses interventions qui guident les propos tenus.

Tel est le cas dans *Siyang Bala* 廝養巴拉, « Le valet Bala » (Yw 3:17). L'anecdote compilée par Ji Yun consiste en une histoire que lui aurait contée un scribe (*bitieshi* 筆帖式³) rencontré lors de son exil à Urumqi, qui portait précisément le nom d'Urumqi (Wulumuqi 烏魯木齊)⁴. Ce dernier raconte qu'autrefois vivait un homme de peine nommé Bala 巴拉, lequel s'était enrôlé dans l'armée et triomphait toujours des bandits. Un jour cependant, il reçut une flèche en plein visage, et mourut, non sans avoir une dernière fois abattu un ennemi. Par la suite, il apparut en rêve à Urumqi, bien habillé et portant le bonnet du fonctionnaire. Urumqi indique à Ji Yun qu'il avait alors « oublié qu'il [Bala]

¹ Cf. note 4 p. 58.

² YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 303.

³ Sous le gouvernement des Qing, titre officiel désignant les fonctionnaires du *bitieshishu* 筆帖式署, organe administratif du gouvernement central, composé du *bitieshi* 筆帖式, service de rédaction, et du *zhuyinju* 鑄印局, service des sceaux (HUCKER, *op. cit.*, 4601 et 4602.)

⁴ L'origine de ce prénom incongru (parce qu'il est le même que celui de la ville où le scribe vit) fait l'objet de l'anecdote précédente dans le *Yuewei*, *Shi jie qianding* 事皆前定, « Toute chose est fixée à l'avance » (Yw 3:17). On y apprend que le père de Urumqi a ainsi fait nommer son fils en raison d'un rêve qu'il aurait fait le jour de la naissance de son enfant (motif onirique très commun).

était mort (*mengzhong wang qi yisi* 夢中忘其已死)¹ », altération de la mémoire que l'on retrouve ponctuellement dans les récits oniriques de fiction, et que Freud avait déjà noté dans certains rêves de ses patients² – à cet égard, que le rêveur ait oublié de son interlocuteur est en réalité déjà mort traduit une certaine ressemblance avec le rêve en tant que phénomène cognitif, et marque par là une certaine modernité (que l'on retrouve par exemple dans le rêve du Lin Daiyu au chapitre 82 du *Honglou meng*).

問：“向在何處？今將何往？”對曰：“因差遣過此，偶遇主人，一展積戀耳。”問：“何以得官？曰：“忠孝節義，上帝所重。凡為國捐生者，雖下至僕隸，生前苟無過惡，幽冥必與一職事；原有過惡者，亦消除前罪，向人道轉生。奴今為博克達山神部將，秩如驍騎校也。”問：“何往？”曰：“昌吉。”問：“何事？”曰：“齋有文牒，不能知也。”霍然而醒，語音似猶在耳。

Je demandai : « Où vous trouviez-vous ? Et où allez-vous présentement ? » Il me répondit : « Comme, envoyé en mission, je passais par ici, et vous rencontrai par hasard, je suis venu vous exprimer mon affection.

- Quel poste avez-vous obtenu ?
- Piété et loyauté sont tenues en haute estime par l'Empereur d'En-haut. En ce qui concerne tous ceux qui ont sacrifié leur vie pour le pays, si en ce bas monde ils étaient serviteurs, mais qu'en amont de cette vie ils n'avaient commis aucun mal, l'administration du monde des ténèbres doit les pourvoir d'une charge officielle. Ceux qui avaient antérieurement commis du mal mais qui ont effacé ce méfait renaissent dans ce monde. Aujourd'hui, je suis général en second de la divinité du mont Bokeda, ce qui est semblable au poste d'officier de cavalerie.
- Où allez-vous ?
- A Changji.
- Pour quelle affaire ?
- J'apporte un document officiel, mais on ne peut en connaître le contenu. »

Je me réveillai en sursaut, ses paroles résonnant encore au creux de mon oreille.³

L'anecdote est remarquable par le nombre de répliques échangées, lesquelles en constituent l'essentiel. Chaque question posée par le rêveur au discours direct appelle à une réponse, et structure l'échange. Pour ce qui est du contenu, on remarque que les interrogations portent uniquement sur le devenir du mort dans l'autre monde. Aussi ne permettent-elles que d'observer une vérité extérieure au personnage rêvant : il ne s'agit que de la destinée post-mortem de l'homme de peine, et d'une morale touchant à la bonne conduite. Rien n'est dit de l'intériorité du rêveur, pas même ce qu'il pense. Ses répliques sont davantage des « réactions » au sein du rêve que des éléments pouvant révéler quelque chose de lui-même. Ce rêve se rapproche donc des modèles oniriques les plus classiques, où le message onirique est le seul élément important du récit, au détriment de l'identité du rêveur.

Dans une anecdote très similaire, cependant, il nous est donné de voir un personnage rêvant dont les interrogations, bien qu'elles ne concernent pas *a priori* ses pensées, révèlent tout de même un

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 192.

² FREUD, *op. cit.* (2010), p. 470-471.

³ JI & YAN, *op. cit.*, p. 192.

aspect du personnage en ce que ses questions le concernent en premier lieu. *Meng furen* 孟夫人, « La *furen Meng* » (Yw 3:31), raconte comment un homme rêve de son épouse décédée. Celle-ci lui révèle qu'avant de le connaître, elle était une fille céleste (*tiannü* 天女)¹. Elle doit à présent s'en retourner, mais une « affinité excédentaire » (*yuyuan* 餘緣)² la liant à son époux, elle est revenue lui dire adieu. S'ensuit alors un dialogue fait de questions et réponses courtes.

“我當終何官？”曰：“官不止此，行去矣。”問：“我壽幾何？”曰：“此難言。公卒時不在鄉里，不在官署，不在道途館驛，亦不歿於戰陣，時至自治耳。”問：“歿後尚相見乎？”曰：“此在君矣。君努力生天，即可見，否即不能也。”

« Quelle sera ma dernière fonction ? »

Elle répondit :

« Vos fonctions ne s'arrêteront pas à celle qui est présentement la vôtre et qu'il vous faudra quitter.

- Jusqu'à quel âge vivrai-je ?
- Il est difficile de se prononcer là-dessus. Lorsque vous mourrez, vous ne vous trouverez ni dans votre pays natal, ni en poste, ni dans un relais, et vous ne finirez pas non plus vos jours à la guerre. Lorsque viendra le moment, vous saurez.
- Vous reverrai-je après ma mort ?
- Cela dépend de vous. Si vous vous évertuez, nous pourrions nous voir, mais dans le cas contraire, nous ne le pourrions pas. »³

L'anecdote se conclut sur ceci que l'époux meurt dans un campement militaire après qu'il a été envoyé mater une révolte, sans qu'il soit précisé combien de temps s'est écoulé depuis le rêve.

Dans le passage onirique, la loquacité du personnage rêvant est frappante, car il est rare que le rêveur compte à son actif autant de répliques. La teneur des propos échangés en rêve dépend majoritairement des questions qu'ils posent. En mettant en scène les réponses systématiques que l'épouse fournit à son mari, l'anecdote semble prendre le contrepied de ces nombreuses histoires dans lesquelles le personnage ayant connaissance de l'invisible refuse d'en révéler les secrets lorsqu'un vivant l'interroge à ce sujet. Mais, de la même manière que dans *Siyang Bala* le contenu du document officiel devait rester secret alors que le mort répondait volontiers à toutes les autres questions, une résistance à la divulgation de la connaissance persiste : les réponses de l'épouse demeurent vagues ou exemptes de certitude. Les indications sur la mort de son mari, ne fonctionnant que par élimination, ont de quoi laisser perplexe. Ainsi, malgré les apparences, la connaissance supérieure transmise de la morte au personnage rêvant est très limitée, et respecte ainsi l'usage des rêves du genre. Quant à

¹ C'est-à-dire une immortelle.

² Rappelons que les relations humaines, dans l'imaginaire chinois, fonctionnent selon un système de « rétribution » (*bao* 報) des actes : toute action positive envers une personne sera récompensée par cette dernière par une action de valeur équivalente. Ainsi la relation avec un autre, *yuan* 緣 (que l'on peut aussi traduire par « liens prédestinés » du fait des causes passées qui établissent la relation présente, lesquelles remontent parfois à une vie antérieure), peut-elle être excédentaire ou déficitaire, à la manière dont une balance basculerait selon le bien et le mal commis par l'une et l'autre personne. Ce qu'entend l'épouse en déclarant qu'une « affinité excédentaire » l'a poussée à revenir voir son époux est que l'équilibre relationnel devant marquer leur séparation définitive n'est pas atteint.

³ *Id.*, p. 221.

percevoir la subjectivité du rêveur à travers cet échange, on peut faire l'hypothèse de ce que l'auteur comptait refléter à travers la nature des questions l'ambition du personnage (question sur sa carrière) et son inquiétude à l'égard de lui-même (question sur sa longévité). Car c'est seulement après s'être enquis de ce qui le concerne qu'il pose une question sur son épouse (pourra-t-il la revoir ?) – encore peut-on y voir un désir strictement personnel. L'effet d'ensemble est celui d'un personnage très préoccupé par lui-même, et on peut y voir une légère expression subjective, qu'un récit onirique ne laissant pas la parole au personnage n'aurait habituellement pas permise.

Une histoire particulièrement piquante du *Yuewei* présente un cas intéressant de songe dans lequel la parole du rêveur se confronte à l'autorité incarnée par les apparitions oniriques, jouant ainsi de la représentation classique des rêves comme lieux d'une vérité indiscutable.

Yang Yi yu gui zhi zheng 楊義與鬼之爭, « La Querelle de Yang Yi et des envoyés infernaux » (Yw 5:39) relate l'histoire du cuisinier du père de Ji Yun, le sieur Yao An 姚安公. Ce cuisinier, du nom de Yang Yi 楊義, rêva un jour que deux démons (*gui* 鬼) se présentaient à lui avec un mandat vermillon (*zhupiao* 朱票), c'est-à-dire un document officiel ordonnant sa convocation dans l'autre monde. Sur le mandat, le nom de Yang Yi est calligraphié 楊义.

義爭曰：“我名楊義，不名義义，爾定誤拘。”二鬼皆曰：“义字上尚有一點，是省筆義字。”義又爭曰：“從未見義字如此寫，當仍是义字誤滴一墨點。”

Yi argua : « Je me nomme Yang Yi, avec le caractère *yi* de la droiture, et non pas Yang Yi avec le caractère *yi* du gouvernement. Vous faites erreur dans cette arrestation. » Les deux démons répondirent : « C'est comme s'il y avait un point au-dessus du caractère *yi* du gouvernement, c'est une façon de simplifier l'écriture du caractère *yi* de la droiture. » Yi argua encore : « Je n'ai jamais vu le caractère *yi* de la droiture écrit de cette façon-là, il faudrait au-dessus du caractère *yi* du gouvernement un point d'encre¹. »²

Comprenant qu'ils ne parviendront pas à avoir le dernier mot, les deux démons s'en vont. Alors que le sieur Yao An doit quitter le Yunnan et rentrer dans le nord du pays pour s'occuper de ses parents, son cuisinier le suit. C'est alors qu'il rêve à nouveau des deux démons, à nouveau porteurs d'un mandat, lequel porte bien, cette fois-ci, le nom de Yang Yi calligraphié correctement.

義仍不服曰：“我已北歸，當屬直隸城隍。爾雲南城隍，何得拘我？”

¹ Ce en quoi l'on ne peut lui donner tort, puisque la simplification du caractère *yi* 義 est bien *yi* 义, avec un point comme premier trait. Notons que la simplification d'écriture n'a pas touché les caractères chinois exclusivement à partir de la grande réforme de la deuxième moitié du XX^e siècle : dans la Chine classique, déjà, certains caractères complexes étaient parfois calligraphiés selon une simplification conventionnelle.

² *Ibid.*, p. 394.

Mais Yi ne céda toujours pas : « Me voici déjà de retour dans le nord, je dépends de la juridiction du dieu des murs et fossés du Zhili¹. Vous êtes rattachés à la juridiction du dieu des murs et fossés du Yunnan, de quel droit m'arrêteriez-vous ? »²

Yang Yi tempête tant et plus dans son sommeil que ceux qui dorment dans la même pièce le réveillent. Il rapporte alors ses compagnons que les deux démons étaient furieux, et qu'il est fort probable qu'ils ne le laisseront pas en paix. Le lendemain, il meurt d'une chute de cheval.

Le récit est remarquable de par la place occupée par la parole du rêveur : afin de défendre sa vie, Yang Yi use de tous les arguments qu'il trouve, au point de friser l'ergoterie. Le personnage offre ainsi une peinture de la condition humaine, avec la parole comme seul recours devant la conscience d'une mort à venir. Il s'agit, cependant, d'une parole recourant à une argumentation acculée, abondante mais faisant usage de la rhétorique, et ne l'emportant dans le raisonnement que par les insuffisances de la parole de l'autre, à qui elle fait face.

Il est particulièrement intéressant d'observer la façon dont la parole du personnage rêvant répond systématiquement à celle des représentants de l'autorité de l'autre monde : sans en démordre, Yang Yi remet en cause le message d'autorité qu'apporte tout rêve surnaturel. On peut percevoir à travers les petites erreurs administratives que Yang Yi utilise pour se défendre un système judiciaire brouillon, ce qui constitue déjà en soi une critique voilée des administrations. Mais la parole même de Yang Yi, qui conteste le message onirique que tous les personnages acceptent comme porteur de vérité et d'autorité (même lorsqu'il est trompeur, émanant d'entités malveillantes) apparaît comme un discours hétérodoxe, et construit ainsi une posture nouvelle par rapport à l'image de l'autorité véhiculée par les récits oniriques de fiction.

Il apparaît que les récits oniriques en langue classique dans lesquels le rêveur s'exprime au discours direct laissent relativement peu de place à une expression subjective, bien qu'il arrive qu'un trait de caractère du personnage ressorte de ses propos. Dans une majeure partie des cas, la parole prise par le rêveur est très limitée, le discours relaté étant davantage celui de l'autorité détentrice du savoir et à laquelle on ne peut rien objecter. Si le personnage prend quelque peu la parole, c'est davantage pour permettre à l'incarnation de l'autorité d'en dire plus sur le message dont elle est porteuse. Cette fonction de la parole du rêveur donne parfois lieu à des récits dans lesquels l'échange entre le personnage rêvant et l'entité qui lui apparaît est structuré par les questions du rêveur. Ses interrogations peuvent alors ne le concerner en rien, ou bien porter sur sa propre personne, auquel cas la nature de ses questions peut éventuellement révéler un personnage ambitieux, égoïste, etc. La

¹ Zhili 直隸 : province qui, jusqu'à ce que Nankin perde sous les Qing son statut de seconde capitale, était divisée entre le Zhili du Nord et le Zhili du Sud. Il s'agit dans cette anecdote du Zhili du Nord, d'où était originaire Ji Yun, qui comprenait des territoires du Hebei, du Henan et du Shandong actuels. C'est là que se trouvait l'actuelle Pékin.

² *Ibid.*.

majeure partie des récits de ce type dévoile toutefois très peu de l'intériorité du sujet rêvant : il est donné de voir ses réactions, mais non ses pensées. Dans de rares cas, l'acte de prise de parole par le rêveur est signifiant d'insubordination : si elle n'abonde pas dans le sens des représentants de l'autorité mais au contraire la réprouve, alors la parole du sujet rêvant est porteuse de modernité, parce qu'elle ne se conforme pas, comme dans le modèle le plus répandu, au discours d'autorité.

A présent que j'ai examiné la prise de parole onirique dans les récits en langue classique, il m'importe d'étendre l'observation aux récits en langue vernaculaire, afin de constater ce qu'ils peuvent éventuellement présenter de différent par rapport aux récits en langue classique.

C - Langue vernaculaire, prise de parole du rêveur

Les récits oniriques impliquant la langue vernaculaire et la prise de parole du rêveur au sein de son propre songe concernent une partie mineure du corpus de cette étude, puisqu'ils ne se trouvent que dans le *Honglou meng*. Le roman, cependant, tient la prise de parole pour l'une de ses thématiques centrales, et peut en dire long sur la question. Rappelons que le motif du jade placé dans la bouche du nourrisson symbolise la position du *Honglou meng* vis-à-vis du langage : celui-ci est pris en charge par l'organe de la parole, la bouche, et correspond ainsi à la langue vernaculaire. Cette dernière opère comme langue de référence dans le roman et notamment dans la dimension qui fait l'objet de son récit : le monde des humains. J'ai plus haut évoqué la valeur illusoire de ce dernier : dans l'ensemble du roman, il s'agit d'appréhender l'existence humaine comme éphémère et vaine, tandis que le monde transcendantal et invisible est celui de la vérité. De cette logique découle ceci que l'ensemble des événements advenant dans le monde où évolue la famille Jia est un rêve, et qu'à l'inverse les rêves des personnages sont autant de percées dans une dimension vraie. Aux yeux du lecteur conditionné par sa nature humaine, néanmoins, il est difficile de considérer les rêves du roman comme autre chose que des rêves, puisqu'ils adviennent durant le sommeil des personnages et qu'ils en détiennent toutes les caractéristiques narratives formelles, telles que je les ai décrites dans cette grande partie dédiée à la narration du rêve. Dès lors, que peut nous enseigner un récit de rêve qui figure en réalité un retour vers une dimension de vérité ? Et qu'indique-t-il plus précisément au sujet du rêveur à qui il est donné d'observer cette vérité ? En quoi la langue employée dans ce genre de récit est-elle signifiante ? Que révèle le fait que le personnage rêvant s'y exprime en langue vernaculaire ?

Le rêve de Baoyu se rendant pour la première fois au Taixu huanjing (HLM 5), dont j'ai précédemment évoqué la chute dans mon analyse de fins de récits oniriques, semble pouvoir apporter d'intéressants éléments de réponse à ces interrogations. De sa par richesse, ce récit onirique a suscité

bien des analyses¹, dont il me semble que si elles abordent le plus souvent la question du désir de Baoyu dans ce rêve d'initiation à l'expérience sexuelle et la question de la structure du roman anticipée par les feuillets et dessins que parcourt Baoyu, elles n'ont jamais abordé la question de la prise de parole par le rêveur. On constate pourtant dans le rêve une expression orale abondante de la part de Baoyu, qui coïncide avec ce trait « bavard » de la littérature en langue vernaculaire dont j'ai déjà observé qu'elle donnait lieu à de nombreuses prise de parole dans le cadre du rêve chez Feng Menglong. Or, il y a sans doute à analyser ce que dit le personnage, et par effet inverse ce qu'il manque de dire.

Mais rappelons tout d'abord le contenu du rêve. Alors que Baoyu n'est encore qu'un enfant, il se rend un jour en compagnie de ses mère et grand-mère dans la résidence voisine, le Ningguo fu 寧國府, « Résidence de la Paix du Pays » (qui forme, avec le Rongguo fu 榮國府, « Résidence de la Gloire du Pays », la vaste demeure de la famille Jia, et qui sera à bien des reprises le lieu d'où proviennent tentations, perversions et malheurs). Après le déjeuner, Baoyu est pris de langueur, et souhaite prendre du repos. L'épouse de son neveu, Qin Keqing, propose alors de le faire dormir dans une chambre dont la décoration fait l'éloge de la culture lettrée. Baoyu en ressort affolé, refusant expressément d'y faire la sieste (ce qui coïncide avec son manque de goût pour l'étude). Qin Keqing suggère alors que son oncle dorme dans sa propre chambre, et quand une bonne objecte la bienséance, Keqing s'insurge de ce que l'on puisse s'inquiéter des mœurs d'un si jeune enfant. De fait, la chambre de la jeune femme est des plus attirantes pour Baoyu : ses meubles et ses objets de décorations appartinrent jadis à des beautés de l'Antiquité. Séduit par l'atmosphère hautement féminine de la chambre, Baoyu fait savoir que c'est là qu'il dormira. A peine ferme-t-il les yeux qu'il s'endort confusément (*bian huanghuang huhu de shuiqu* 便惚恍惚惚的睡去) ; il lui semble que Qin Keqing se trouve au-devant de lui, et il la suit jusqu'en un lieu somptueux qui a peu en commun avec le monde des mortels. Baoyu y entend un chant exquis ; la chanteuse n'est autre qu'une immortelle. Le jeune garçon l'interroge sur le lieu où ils se trouvent, la prie de le guider. La gracieuse apparition se présente comme l'Immortelle qui avertit des illusions (Jinghuan xianggu 警幻仙姑) du Taixu huanjing, le « Domaine illusoire du Vide Suprême ». Elle dit régir les « amours de brise » (*fengqing* 風情), c'est-à-dire les histoires d'amour, et les « dettes de lune » (*yuezhai* 月債), autrement dit aux liens karmiques liés à ces histoires d'amour. Ignorant de ce que peuvent désigner ces expressions, Baoyu se promet intérieurement de s'en instruire. L'immortelle invite Baoyu à boire et à profiter de chants et de danses, et notamment d'un nouvel ensemble de pièces intitulé *Honglou meng* 紅樓夢, *Le Rêve du pavillon rouge*. Les personnages cheminent ensemble jusqu'à une grande arche de pierre

¹ Parmi lesquelles on peut notamment mentionner les articles « Chia Pao-yü First Visit to the Land of Illusion: An Analysis of a Literary Dream in Interdisciplinary Perspective » (LIN, *op. cit.*) et « Albums in the Land of Illusion: Visualizing Baoyu's Visualization » (GE (2012).)

marquant l'entrée du Taixu huanjing. Le lecteur doit alors reconnaître le lieu où se trouva Zhen Shiyin dans son propre rêve, au premier chapitre du roman. La récurrence du lieu dans la dimension de vérité que constituent les songes fait apparaître comme endroit de vérité le Taixu huanjing qui, contrairement à ce que son nom indique, n'est pas aussi illusoire que le monde humain. Les rapports ambivalents entre vérité et mensonge sont d'ailleurs rappelés par la paire de sentences parallèles ornant les piliers de l'arche : « Lorsque le faux passe pour vrai, alors le vrai est également faux, Là où l'on fait du rien de l'il y a, l'il y a est encore rien (*jia zuo zhen shi zhen yi jia, wu wei you chu you hai wu* 假作真時真亦假，無為有處有還無)¹ ». A la suite de l'immortelle, Baoyu parcourt le couloir d'un bâtiment sur les côtés duquel s'ouvrent les portes de divers bureaux dont les appellations font référence à plusieurs types d'amours (Chiqingsi 癡情司, « Bureau des Amours Obsessionnelles », Jieyuansi 結怨司, « Bureau des Amours Sincères »...). Baoyu demande à entrer dans ces bureaux pour s'y divertir, mais l'immortelle lui répond que s'y trouvent les registres contenant le passé et le futur de toute les femmes du monde vulgaire, et qu'avec ses yeux ordinaires et son corps de poussière (*fanyan chenqu* 凡眼塵軀), il ne pourrait en prendre connaissance. Le jeune garçon insiste cependant tant et plus que l'immortelle consent finalement à le faire entrer dans le Bomingsi 薄命司, « Bureau des Destins malheureux ». Baoyu avise une bonne dizaine de grosses armoires, portant chacune le nom d'une province. Trouvant celle correspondant à sa ville natale, il découvre un registre intitulé *Jinling shi'er chai zhengce* 金陵十二釵正冊, « Registre principal des Douze Belles de Jinling ». Baoyu s'étonne de ce qu'il n'y ait que douze filles dans une province aussi grande que la sienne, ce à quoi l'immortelle répond que seules les douze plus importantes s'y trouvent. Les filles d'importance secondaire se trouvent dans les registres secondaires, et celles au destin commun ne sont tout bonnement pas enregistrées. Baoyu s'empare d'un registre intitulé *Jinling shi'er chai you fuce* 金陵十二釵又副冊, « Registre secondaire mineur des Douze Belles de Jinling ». Ce que l'enfant ne comprend pas, mais que le lecteur peut déduire est ceci que ce registre concerne les destinées des domestiques directement liées aux membres de la famille Jia ; les deux poèmes et dessins s'y rapportant respectivement que Baoyu observe décrivent de façon voilée le futur de Qingwen et de Xiren, ses deux servantes les plus proches. Ne comprenant rien de ce qu'il voit, Baoyu s'empare du *Jinling shi'er chair fuce* 金陵十二釵副冊, « Registre secondaire des Douze Belles de Jinling », puis enfin du registre principal. Dans ce dernier, l'enfant avisera, mais sans y comprendre goutte, les destins des jeunes filles de sa famille. Pas moins de onze ensembles, composés chacun d'un poème et d'un dessin aussi énigmatiques l'un que l'autre, se trouvent dans cet ouvrage. Ils

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 75.

décrivent individuellement les destins des jeunes filles composant le cercle de Baoyu¹, dont le roman donnera à voir l'évolution et la fin souvent triste. Baoyu observe toutes les représentations picturales et les poèmes qui les accompagnent, mais ne saisit d'aucune manière ce qu'ils signifient. Alors qu'il souhaite poursuivre sa lecture, l'immortelle, sachant que l'enfant est doué d'une intelligence supérieure et craignant qu'il n'en vienne plus tard à divulguer les desseins du Ciel (*tianji* 天機), lui reprend le registre des mains et l'invite à la suivre en un autre lieu.

Elle le conduit auprès d'autres immortelles, à qui elle le présente, et ces dernières ont alors une réaction que la critique a souvent omis quand il y aurait pourtant beaucoup à dire à ce sujet : à la vue de Baoyu, les immortelles reprochent à l'Immortelle qui avertit des illusions d'avoir amené cet être fangeux (*zhuowu* 濁物) plutôt que le *hun* de la petite sœur aux perles pourpres (*Jiangzhucao de shenghun* 絳珠草的生魂) qu'elles attendaient depuis un moment. Or, cette petite sœur aux perles pourpres, dans le roman, n'est autre que Daiyu, comme nous l'indiquent les informations entendues par Zhen Shiyin dans le cadre de son rêve, au premier chapitre. Ainsi apprend-on que le personnage qui devait initialement se trouver au Taixu huanjing par le biais du rêve n'était pas Baoyu, mais Daiyu ! Si cela demeure à l'insu de Baoyu, ce dernier n'en ressent pas moins une grande gêne, souhaitant se retirer parce qu'il lui semble que son corps soit fait d'une matière malpropre et impossible à supporter (*zixing wuhui bukan* 自形污穢不堪). Devant la déception de ses compagnes, l'immortelle se lance dans des explications : c'est qu'en allant chercher la Jiangzhucao, la « Plante aux perles pourpres », elle a croisé la route des âmes des ducs de la Gloire et de la Paix (*Rong 〓 Ning ergong zhi ling* 榮、寧二公之靈), c'est-à-dire des ancêtres de la famille Jia. Or, expose l'immortelle, ce sont eux qui l'ont priée d'emmener leur descendant avec elle : la gloire des Jia s'étiolant, Baoyu est le seul des nombreux rejetons de la famille à leur apporter un peu d'espoir, en dépit de sa stupidité (*chiwan* 癡頑)². L'immortelle ajoute que ces ancêtres l'ont chargée d'initier l'enfant au désir et au luxe (*qingyu shengse* 情慾聲色). Elle leur raconte ensuite comment elle a laissé Baoyu s'amuser à lire les registres des destinées féminines sans que cela ne lui fasse prendre conscience de quoi que ce soit (*shangwei juewu* 尚未覺悟), puis comment elle l'a amené en ce lieu pour qu'il profite des illusions des festins et des charmes féminins. Elle conclut son discours en déclarant qu'elle ignore s'il pourra s'éveiller (*huo ji jianglai yiwu, wei kezhi ye* 或冀將來一悟，未可知也).

¹ Il s'agit, dans l'ordre dans lequel Baoyu les découvre, des destinées de Daiyu et Baochai 寶釵 (un seul poème et son dessin rassemblent les deux personnages, dont les destinées sont toutes deux liées à celle de Baoyu), de Yuanchun 元春, de Tanchun 探春, de Xiangyun 湘雲, de Miaoyu 妙玉, de Yingchun 迎春, de Xichun 惜春, de Wang Xifeng et de sa fille Qiaojie 巧姐, de Li Wan 李纨 et enfin de Qin Keqing.

² La référence à la stupidité de Baoyu parcourt le roman à travers de nombreux mots de vocabulaire faisant état de son incapacité à l'entendement (*sha* 傻, *dai* 呆...). Elle rappelle sa nature première de « pierre ignorante/bornée » (*wanshi* 頑石), « ignorante » parce qu'en tant que pierre, elle ne possède pas les orifices (oreilles et bouche) propres à la compréhension et à l'expression intellectuelle. Sur le lien entre Baoyu et la pierre comme objet obtus, cf. WU, *op. cit.*, p. 160-164.

Baoyu est conduit dans une salle où il respire un parfum qui lui est inconnu. Il interroge son entourage à ce sujet, et on le renseigne. De même, il s'enquiert du nom du thé qu'on lui offre à boire, ainsi que du vin qu'on lui fait goûter. Il interroge également les immortelles sur leur nom.

Tandis qu'ensemble ils profitent de la boisson, douze danseuses se présentent et, sur les instructions de l'Immortelle qui avertit des illusions, exécutent les douze pièces, encadrées d'un prologue et d'un chant final, qui constituent le *Honglou meng*. Chacune des douze pièces, à l'instar des feuillets parcourus plus tôt par Baoyu, concerne un personnage féminin du roman, et prédit son destin. Lorsque s'achève la représentation et que sont entamnés les chants complémentaires (*fuge* 副歌), l'immortelle se rend compte de ce que Baoyu ne s'y intéresse pas. Elle soupire alors : « L'idiot ne s'est toujours pas ouvert à l'éveil ! (*chi'er jing shangwei wu* 癡兒竟尚未悟)¹ ». En effet, congédiant les danseuses, Baoyu fait connaître son désir de dormir, et l'immortelle l'installe dans une somptueuse chambre où elle lui tient ce discours : elle estime qu'il est, depuis les anciens temps, le premier homme de luxure (*gugin diyi yinren* 古今第一淫人)², déclaration qui provoque les protestations du garçon. Comme il déclare ne savoir pas même ce qu'est la luxure, l'immortelle réplique que celle-ci est porteuse d'une certaine définition dans le monde vulgaire (plaisir de la beauté, des chants et danses, des jeux de séduction, du jeu des nuages et de la pluie...), Baoyu souffre, lui, d'une « luxure de pensée » (*yi yin* 意淫), laquelle peut être comprise par le cœur, mais non dite par la bouche (*ke xinhui er buke kouzhuan* 可心會而不可口傳), et peut être transmise par l'esprit, mais non exprimée par les mots (*ke shentong er buke yuda* 可神通而不可語達)³.

S'ensuit ceci que l'immortelle offre à Baoyu la compagnie de l'une de ses « petites sœurs », du nom de lait (*ruming* 乳名) est Jianmei 兼美, « Deux beautés »⁴, et dont le nom personnel (*biaozi* 表字) est Keqing⁵. J'ai précédemment relaté dans cette étude les événements qui s'ensuivent dans une partie consacrée aux moments ultimes des récits oniriques, et ils intéressent ici moins mon propos.

Ce récit montre un personnage rêvant qui, contrairement à ce que présente la majeure partie des textes que j'ai observés jusqu'à présent, parle à presque toute occasion qui lui est donnée. Aussi pourrait-on s'attendre à ce que ce sujet bavard se révèle lui-même à travers ses paroles ; en d'autres termes, que Baoyu dise beaucoup de lui-même et révèle par là sa nature de pierre – expectation

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 84.

² *Id.*.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ L'explication du nom est donnée plus haut dans le texte, alors que Baoyu avise cette jeune fille dont le charme éclatant rappelle au garçon sa cousine Baochai, et dont la grâce délicate lui rappelle sa cousine Daiyu (*qi xianyan wumei sihu Baochai, fengliu niaonuo ze you ru Daiyu* 其鮮豔斌媚有似乎寶釵，風流嫵娜則又如黛玉) (*Ibid.*, p. 84.)

⁵ Soit le nom de lait (*ruming* 乳名) de Qin Keqing, l'épouse du neveu de Baoyu, nom que personne ne connaît chez les Jia et qui suscitera donc la surprise de l'intéressée lorsque Baoyu criera son nom dans son sommeil.

d'autant plus justifiée que l'immortelle tente par divers moyens de le laisser deviner sa nature d'origine. Ainsi la lecture de ce chapitre laisse-t-elle espérer que le jeune garçon manifeste à travers ses paroles, suscitées par la découverte des feuillets et des chants prédisant le futur de ses compagnes, un début de compréhension de la situation dans laquelle il se trouve.

Or, si Baoyu s'exprime abondamment dans ce récit onirique, c'est avant tout pour exprimer son incompréhension. Le personnage apparaît comme tout bonnement ignare, ignorant de tout et obligé de questionner l'immortelle à chaque occasion : qui est-elle ? Où se rend-elle ? Quel est le nom du thé qu'ils boivent et du vin qu'ils dégustent ? Quels sont les noms de ses compagnes immortelles ? On remarque au passage que ses interrogations concernent uniquement des faits assez pratiques, mais qu'à aucun moment Baoyu n'interrogera l'immortelle sur le contenu des feuillets et des chants. Si l'expérience onirique suscite ainsi chez le personnage des interrogations, il est encore loin de se questionner sur ce qui importe vraiment, révélant par là l'ignorance totale dans laquelle il se trouve, et corroborant par ailleurs le soupir de l'immortelle qui perçoit que l'idiot ne s'est toujours pas éveillé.

Du fait de cet incompréhension du message qui lui est délivré par les instances de l'autre monde, Baoyu s'écarte complètement du chemin de la tradition onirique chinoise dans laquelle le personnage rêvant est sensé recevoir et comprendre le discours d'autorité que lui communique une divinité. Ne la comprenant pas, il ne la considère pas comme une parole révélatrice de vérité, et peut encore moins en prendre la mesure. A cette parole d'autorité, il oppose la sienne propre, qui tourne dans le vide du fait de son ignorance. Ses paroles passent à côté de ce qui le concerne en tant que sujet-pierre, comme ne pouvant pénétrer dans ce qui serait son inconscient – la connaissance de soi comme pierre.

Face à ce Baoyu parlant en quelque sorte pour ne rien dire, les autres parlent de lui à sa place. Le discours faisant de lui un être dont il faut attendre quelque chose est celui de ses ancêtres, les ducs de la Gloire et de la Paix. Ce sont eux qui par leur demande orale font en sorte que soit donnée à Baoyu l'occasion d'atteindre l'entendement. Le désignant comme seul espoir possible pour redonner aux Jia la grandeur de jadis, et parce qu'en tant qu'ancêtres ils incarnent une autorité imaginaire issue d'un âge glorieux disparu, les ducs de la Gloire et de la Paix construisent autour de Baoyu un discours élogieux. Qu'il soit noté que ce discours est énoncé en langue classique, et revêt de ce fait l'autorité associée à la tradition lettrée. Or, ce discours dit-il le personnage tel qu'il est ? Sans doute n'est-ce pas le cas, puisque Baoyu échouera précisément à redonner aux Jia leur ancienne stature, préférant disparaître à jamais après avoir passé les examens mandarinaux. L'histoire future de Baoyu construite par les ancêtres Jia est donc un discours erroné, sans doute parce qu'il n'émane pas de Baoyu lui-même, mais de ceux qui parlent pour lui. Je rejoins présentement l'analyse de Rainier Lanselle au sujet de plusieurs récits en langue vernaculaire¹ dans laquelle il expose ceci que

¹ LANSSELLE, *op. cit.* (2004).

la tentation de l'oralité est liée à un certain désir du sujet de se dire, et par conséquent de prendre une forme d'existence autonome, mais qu'en retour ce désir est d'un prix élevé, qu'il l'expose et le met en danger ; la possibilité d'un retour à une parole stéréotypée se présentera donc logiquement, à l'inverse, comme une garantie contre les dommages possibles liés à cette exhibition.¹

Dans l'exemple du rêve de Baoyu, sa prise de parole abondante et en langue vernaculaire face aux immortelles révèle toute son incapacité à répondre aux espoirs que la tradition place en lui (la tradition onirique voudrait qu'il comprenne le message divin, ses ancêtres voudraient qu'il honore la tradition en se hissant au niveau d'un âge d'or perdu). C'est en cela qu'il est exposé au danger de la déception, et que le discours élogieux de ses ancêtres est une « parole stéréotypée », en langue classique, qui vient le sauver.

Ce discours élogieux sur lui-même, Baoyu en a profondément besoin, puisque l'on apprend que ce n'était pas lui que l'on attendait – en d'autres termes, que ce n'était pas à lui que l'on souhaitait accorder l'occasion d'une compréhension transcendantale (même si Baoyu, à son niveau d'intelligence, n'y voit que l'occasion de jouir d'un lieu enchanteur). Il apparaît clairement, d'après la déception manifestée par les immortelles, que la personne qui aurait dû faire l'expérience du rêve menant au Taihu huanjing était la Plante aux perles pourpres (Jiangzhucao 絳珠草), c'est-à-dire Daiyu. S'opère ainsi un décentrement par rapport à Baoyu qui, s'il est bel et bien le personnage principal du roman, n'est pas aussi central qu'il n'y paraît dans les mondes conjoints (et disjoints) des poussières rouges et des hommes. Une telle impression apparaissait déjà au premier chapitre du roman, dans le rêve de Zhen Shiyin écoutant l'échange entre le moine et le taoïste, lequel advient alors que la pierre n'est pas encore incarnée en Baoyu mais a déjà formulé son désir d'existence aux deux religieux. Le moine, qui tient en main la pierre devenue jade, répond au taoïste qui lui demande ce qu'il compte faire de cette « chose stupide » (*chunwu* 蠢物) :

“你放心。如今現有一段風流公案，正該了結。這一干風流冤家，尚未投胎入世，趁此機會，就將此物夾帶於中，使他去經歷經歷。”

« Ne t'inquiète pas. Il y a actuellement une affaire galante qu'il faut précisément résoudre. Ce groupe d'amants ne s'est pas encore incarné dans le monde. Profitons de cette occasion pour y introduire discrètement cet objet, et l'amener à vivre quelque expérience. »²

Et tandis qu'il relate ensuite l'histoire ayant amené la pierre et la plante à être incarnés dans le monde des humains, le moine précise ceci qu'« en raison de cette seule affaire [le lien entre la pierre et la plante], sont apparues quantités d'amours galantes, qui doivent toutes descendre en ce bas monde

¹ *Id.*, p. 23.

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 7.

et expérimenter les illusoires liens de prédestination (*yinci yishi, jiu huanchu duoshao fengliu yuanjia, douyao xiafan, zaoli huanyuan* 因此一事，就幻出多少風流冤家，都要下凡，造歷幻緣)¹ ». Plus loin, enfin, il ajoute qu'« à ce jour, une moitié d'entre eux sont descendus vers les poussières, et qu'ils ne sont pas encore au complet (*rujin you yiban luochen, youwei quanji* 如今有一半落塵，猶未全集)² ». Tous ces propos de la part du moine révèlent que l'incarnation de la pierre en Baoyu s'est opérée en même temps que quantités d'autres incarnations, et que bien d'autres personnages du roman doivent avoir une origine dans le monde invisible. Ceci induit qu'il n'est pas donné au lecteur de connaître de tous les personnages les liens qui les unissaient antérieurement à leur vie humaine. Certains faits du roman peuvent être lus à la lumière de cette dissimulation volontaire, comme par exemple le fait que Baochai entretienne avec Baoyu une relation spécifique (il est sans cesse question, à travers le roman, de l'alliance du jade, emblème de Baoyu, et de l'or, emblème de Baochai) alors que le lecteur ne connaît rien de l'existence pré-humaine de Baochai. Peut-être était-elle, dans l'autre monde, une entité liée à la pierre, dont le roman ne révèle pas la nature. Quoi qu'il en soit, l'incarnation de la pierre en est une parmi d'autres, et doit être entendu ceci que le personnage n'est central que dans le roman – ce en quoi la fiction de Cao Xueqin est d'autant plus logique que le roman est celui de la pierre, qu'elle porte gravé sur elle-même. La position de Baoyu en tant que personnage principal du roman est donc subjective, et le critique doit comprendre le décentrement ponctuel du personnage comme son inscription réaliste dans un monde composé de bien d'autres sujets.

Mais revenons-en au décentrement de Baoyu dans le récit onirique qui nous intéresse présentement : le jeune garçon bénéficie pour le rehausser du discours élogieux, officialisé par la langue classique, de ses ancêtres, alors qu'en cet instant il n'est justement pas l'objet de l'espoir des immortelles. Et de fait, Baoyu n'est pas à la hauteur de ce que l'on dit de lui, puisqu'il ne comprend pas du tout ce dont l'immortelle espère qu'il comprenne : les feuillets et les chants qui, fait notable, sont de par leur nature poétique composés en langue classique. Ce n'est pas, naturellement, que Baoyu ne comprenne pas la langue classique (il y excelle, comme en témoignent ses compositions poétiques et l'épisode dans lequel, nommant les lieux du jardin nouvellement construit chez les Jia, il impressionne l'entourage de son père), mais simplement que dans le cadre de ce rêve où, en tant que sujet livré à lui-même, il s'exprime en langue vernaculaire, un fossé se creuse entre son propre discours et ceux, d'autorité et en langue classique, qui se font entendre sur lui et à sa place. Ce fossé consiste probablement en l'idéal que Baoyu n'atteint pas parce qu'il ne comprend rien et n'est pas celui qui correspond aux attentes (des immortelles qui souhaitaient rencontrer la Plante aux perles pourpres et des ancêtres qui espèrent que Baoyu rendra leur grandeur aux Jia). Cet idéal manqué,

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 8.

c'est le fait de l'expression en langue vernaculaire, parce que cette dernière ne dit pas le sujet tel que l'autre (la tradition) souhaiterait qu'il se dise.

Et pourtant, en prenant les choses en sens inverse, ce fossé ne constitue peut-être pas tant ce que le sujet dit soi-disant mal, que ce que le sujet parvient précisément à dire de lui-même. Les paroles en langue vernaculaire de Baoyu, décevantes pour certains de par l'incompréhension qu'elles véhiculent, révèlent en réalité une part du sujet qui se dit par cette incompréhension.

Car en effet, Baoyu est initialement une pierre, un objet minéral normalement dépourvu de subjectivité. La pierre est cet objet qui, dépourvu des orifices « qui permettent, plus encore que l'entendement, la communication¹ », est fondamentalement obtus². Ne possédant pas les organes de la perception, elle ne peut rien comprendre, et c'est pourquoi elle est bel et bien la « chose stupide » (*chunwu* 蠢物) que désignent le moine et le taoïste. Lorsque l'immortelle soupire que cet idiot (*chi'er* 癡兒) de Baoyu ne comprend rien, elle décrit précisément le sujet dans sa nature la plus évidente : une pierre ne possède pas la capacité à l'entendement. Ainsi, en ne manifestant que méconnaissance, Baoyu révèle précisément qui il est. Mais cette nature d'origine, naturellement, il l'ignore. C'est pourquoi ses paroles d'incompréhension tournent en rond autour de son identité minérale sans pouvoir la dire clairement, tout en l'exprimant cependant.

Ajoutons à cette explication que la pierre est un objet asexué. Lorsque l'immortelle fait savoir à Baoyu qu'il est le premier homme de luxure, celui-ci proteste avec toute l'innocence d'un être non initié à la chose sexuelle : « je ne sais ce qu'est la luxure (*buzhi yin wei hewu* 不知淫為何物)³ ». Si l'on lit *wei* 為 avec la signification de « pour, à destination de », on pourrait obtenir ce sens-ci : « je ne sais pour quelle chose est la luxure », la chose (*wu* 物, le même caractère que dans *chunwu* 蠢物, « chose stupide ») étant la pierre ; et il faudrait alors entendre que la luxure n'est pas faite pour une pierre – dont Baoyu sait sans le savoir qu'il en est une. Mais ce que l'immortelle entend par « luxure » dans le cas de Baoyu, précise-t-elle, est différent de sa définition commune dans le monde vulgaire. Il s'agit plutôt, comme elle l'expose, d'une « luxure d'imagination » (*yiyin* 意淫), qu'elle définit comme quelque chose d'indicible : « qui ne se peut colporter par la bouche (*buke kou zhuan* 不可口

¹ LANSSELLE (2006), p. 194-195.

² Les orifices perçus comme outils de l'entendement humain appartiennent à un imaginaire ancien. Dans le *Zhuangzi*, une anecdote relate comment les empereurs de la mer du Sud et de la mer du Nord, respectivement Shu 儻, « Abrupte » et Hu 忽, « Soudain », souhaitèrent repayer l'empereur du milieu (*zhongyang* 中央), Hundun 渾沌, « Chaos », de son amitié envers eux. Constatant que Hundun ne possédait aucun orifice, alors que les humains en possèdent sept, ils décidèrent de lui percer un nouvel orifice chaque jour. Au septième jour, Hundun mourut (CHEN, *op. cit.*, p. 223.) L'anecdote est bien entendue allégorique, sujette à bien des interprétations philosophiques sur la perception humaine. Comme « Chaos » dans le *Zhuangzi*, la pierre du *Honglou meng* ne possède pas les orifices de l'entendement, mais c'est précisément cette absence d'orifices qui détermine sa nature foncière.

³ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 85.

傳) » et « qui ne peut s'atteindre par les paroles (*buke yu da* 不可語達) ». Or, qu'y a-t-il de moins dicible chez Baoyu que son désir d'existence humaine (éprouvé par la pierre) qu'il ne peut exprimer lui-même par la parole ? La « luxure d'imagination » de Baoyu est son désir d'expérimenter les choses de la vie.

Et l'expérience humaine qu'il acquiert dans ce rêve, c'est précisément la luxure entendue dans sa définition du monde vulgaire : lorsqu'elle correspond à la chose sexuelle. Dans cette optique, l'immortelle offre à Baoyu sa petite sœur Keqing. Ainsi, de même que la pierre a acquis, par le biais de l'incarnation, le langage, elle acquiert la connaissance de la sexualité, épanchant son désir, sa « luxure d'imagination ». Les critiques ont souvent considéré ce rêve du chapitre 5 du *Honglou meng* comme la fin d'une longue introduction, au terme de laquelle le cheminement de Baoyu dans le monde des hommes commence enfin¹. Une telle lecture corrobore l'idée du rêve érotique comme commencement d'une vie de Baoyu véritablement humaine parce qu'elle est pleine du désir propre à ce bas monde. Sur une note plus pessimiste, ce rêve du chapitre 5 marque également la fin de l'introduction du roman avant que la pierre/Baoyu ne commence à expérimenter véritablement les vicissitudes de la vie humaine².



Cette approche des récits oniriques par le discours direct m'a ainsi permis de montrer que par la prise de parole ou l'absence de cette dernière, la subjectivité d'un personnage peut être absente, ou s'exprimer par diverses voies/voix (notamment celui d'une expression détournée du sujet). En analysant les trois cas de figure que sont l'absence de prise de parole dans les récits oniriques en langues classique comme vernaculaire, la prise de parole dans les récits en langue classique et enfin la prise de parole dans les récits en langue vernaculaire, j'ai tenté de rendre compte sous diverses facettes de la façon dont le discours direct pouvait révéler ou non une certaine subjectivité du personnage rêvant.

Il demeure que dans une majeure partie des récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles, le fait que le rêveur s'exprime en prenant la parole reste statistiquement rare. La parole prononcée en rêve est bien plutôt celle de l'autorité mantique, assumée par une divinité ou un mort, laquelle est porteuse

¹ « Scholars have pointed out that the first five chapters of *The Stone* serve as a grand introduction, and the narrative of everyday life starts at the opening of chapter 6, when the narrator ponders where to begin his story all over again. In this scheme, Baoyu's dream visit to the Land of Illusion (*Taixu huanjing* 太虛幻境) in chapter 5 is pivotal. It concludes the introductory chapters with a climax while highlighting the core issues to be elaborated in the forthcoming main body of the novel. » (WU, *op. cit.* (2017), p. 7.)

² Ces vicissitudes commencent en effet à partir du chapitre 6, avec, tel que l'a noté Zhang Xinzhi en rapprochant la structure du roman des hexagrammes, l'introduction dans la résidence des Jia de la grand-mère Liu (*Liu laolao* 劉姥姥), qui marque le déclenchement des malheurs successifs frappant la famille (voir à ce sujet LANSELLE (2003).)

d'un message de vérité. Les auteurs des récits de ce type ont ainsi pu employer ce motif littéraire afin de véhiculer un message moral et didactique. Dans ces récits, la subjectivité du personnage rêvant ne transparait pas, puisque le rêve est plutôt le lieu de l'autre, à l'autorité indiscutable. Les récits du genre ne sont pas conditionnés par la langue classique avec laquelle ils sont généralement composés : certains rêves du *Honglou meng* reprennent ce schéma onirique du message unilatéral. Néanmoins, apparaissent parfois des éléments selon lesquels le rêve n'est pas un objet entièrement extérieur au sujet rêvant : le contexte peut lier le contenu onirique à l'expérience du rêveur, et le songe se pare alors d'une certaine subjectivité.

La langue classique, aux XVII^e et XVIII^e siècles, voit toutefois une prise de parole du rêveur de plus en plus fréquente, bien qu'elle demeure limitée : dans l'ensemble, les répliques des personnages qui rêvent sont courtes, et la parole est davantage laissée aux personnages doués d'une connaissance du monde invisible qu'ils rencontrent en rêve. Quant au contenu des paroles que prononce le rêveur, il s'agit bien plutôt de réactions induites par les événements que de très longues phrases dans lesquelles il révélerait quelque chose de lui-même. Ce qu'il est intéressant d'observer, en revanche, est que la parole du rêveur s'oppose parfois à l'autorité du messenger onirique ; plutôt que de s'y plier, le rêveur résiste par sa parole à la tradition chinoise des rêves. En cela, quelque chose de novateur apparaît dans la façon d'écrire le rêve.

Quant à la prise de parole onirique en langue vernaculaire, le corpus de mon étude ne me permet que d'en étudier un nombre limité, mais l'exemple unique auquel j'ai choisi de m'intéresser a donné lieu à une fructueuse analyse quant à la subjectivité exprimée par la parole du rêveur. Le discours en langue vernaculaire y est particulièrement signifiant, *a fortiori* parce que ce qu'elle expose est une incompréhension constante du rêveur, et donne à voir un sujet en deça des attentes de l'autre, lesquelles sont exprimées en langue classique. Ainsi, si le sujet parle en langue vernaculaire, la position dans laquelle le jette ce fait de langue est celle d'une mauvaise posture. Aussi est-ce le discours de l'autre, en langue classique, qui vient redorer l'image du sujet. Et cependant la langue vernaculaire qui se fait le véhicule de l'incompréhension révèle la nature même du rêveur (de pierre mutique incapable d'entendement). S'opposant à la langue classique dans laquelle sont rédigés les faits que le personnage manque de saisir, la langue vernaculaire creuse un espace entre l'idéal et le personnage tel qu'il est. S'associant par défaut à l'incapacité du personnage à comprendre les choses, elle révèle en réalité la subjectivité du personnage.

La tendance qui naturellement ressort de cet ensemble d'analyses est celle d'une absence de prise de parole et de subjectivité dans la majeure partie des récits de mon corpus, influencés que sont ces derniers par des récits plus anciens. Mais en cette période prémoderne qu'est le début et le milieu des Qing, un nombre assez consistant de rêves littéraires accordent la parole au rêveur, répondant par là à l'autorité mantique du rêve qui jadis n'était jamais remise en question. Il apparaît ainsi que dans ces

récits novateurs, le sujet se voit donner la possibilité de se dire, même si la langue ne le dit que sur le mode du détour, et jamais ne peut atteindre une complète expression du désir qui fait le sujet humain.



J'arrive présentement au terme du deuxième temps de mon étude, consacré à l'analyse des outils de la narration onirique et dans lequel j'ai exposé que les techniques narratives des récits de rêve pouvaient en elles-mêmes révéler des aspects de modernité, notamment par rapport à la façon dont elles permettent la subjectivité du personnage rêvant.

Ma démonstration comportait deux volets majeurs : d'une part, l'exposition de l'originalité d'un récit onirique dont le lecteur ne se rend compte de cette nature qu'au moment du réveil – que j'ai nommé « récit de rêve à effet de lecture rétrospective » – soit un récit dont la technique narrative se veut plus réaliste parce qu'elle reproduit l'expérience onirique cognitive à la première personne et constitue par là une écriture créatrice de l'expression subjective. D'autre part, l'importance de l'usage de la langue, classique, vernaculaire ou mixte, dans l'expression de la subjectivité : les caractéristiques linguistiques de la langue vernaculaire permettent l'apparition de subjectivèmes propres à peindre avec plus de précision le sujet. De ces deux arguments découle ceci que la *forme* du récit onirique tient un rôle d'importance dans l'expression du sujet.

Pour récapituler plus en détails le cheminement de mon analyse, j'ai débuté l'observation des techniques narratives du récit onirique par une étude lexicale des mots indicateurs d'entrée et de sortie du rêve, afin de rendre compte des usages narratifs par lesquels s'annonce un récit onirique par rapport au « récit cadre » dont il est issu. J'ai dès lors repéré une caractéristique propre aux moments ultimes des récits de rêve, qui consiste en une sorte de « tension » – souvent manifestée par l'expression d'une forte émotion de la part du rêveur – qui clôt l'expérience onirique. Subsidiairement, ce regroupement de textes affichant un sursaut onirique ultime m'a donné l'occasion d'exposer le motif littéraire classique dans les rêves chinois qu'est l'adieu de l'ami en rêve. La découverte de cette « tension » propre à la fin de bien des rêves m'a menée à l'étude d'un type de narration permettant de mettre plus en valeur encore ce sursaut final : le récit dans lequel le début d'un rêve reste masqué et qui ne dévoile au personnage et au lecteur la nature onirique des faits tout juste passés qu'au moment du réveil. J'ai pris la liberté de nommer ce type de narration « récit onirique à effet de lecture rétrospective », en ce qu'il oblige le lecteur à reconsidérer après-coup les événements à l'instant considérés comme faisant partie de la veille – tout comme le rêveur véritable ne comprend qu'au réveil la nature onirique de ce qu'il vient d'expérimenter. J'en ai répertorié les caractéristiques principales, mettant à jour une série de motifs littéraires permettant d'en deviner la présence avant qu'il ne se dévoile ultimement. J'ai

conclu de ce type de narration qu'il se rapprochait de façon plus réaliste du rêve en tant qu'expérience cognitive à la première personne, et établissait en cela une manière plus subjective de raconter le rêve. Cette analyse des récits de rêve à effet de lecture de rétrospective a été le lieu de l'évocation de deux récits majeurs des Tang, le *Nanke taishou zhuan* et le *Zhenzhong ji*, qui, s'ils n'ont pas été les premiers à adopter cette technique narrative, ont toutefois remporté le succès littéraire qui a permis de la diffuser plus largement.

Mon intention a ensuite été d'entrer plus en profondeur dans l'outil de la narration qu'est le langage, car si les auteurs de la Chine classique utilisaient les langue classique et vernaculaire probablement plus par convention littéraire que par choix opéré consciemment, la sélection de l'une ou l'autre langue, ainsi que tous les degrés intermédiaires impliquant un mélange des deux – soit une langue « mixte » – engageait un mode d'expression subjective différent. C'est en comparant un ensemble de réécritures d'une même histoire, trois textes en langue classique – le *Sanmeng ji* de Bai Xingjian, *Dugu Xiashu* de Xue Yusi et *Zhangsheng* de Li Mei – ainsi que leur pendant en langue vernaculaire – *Dugusheng guitu naomeng* de Feng Menglong –, que j'ai pu observer avec précision les transformations de la langue (amplification, traduction intralinguale...) d'un texte à l'autre et la façon dont le sujet rêvant était davantage exposé de par la description de son intériorité dans la langue vernaculaire. Il m'a également été permis de constater que l'expression de la subjectivité n'a pas été, au cours du temps, un phénomène entièrement progressif, puisque des textes inspirés de cet ensemble de réécritures et appartenant à la période plus tardive des œuvres de mon corpus présentent une subjectivité des personnages moins évidente – voire absente – ou investissent l'expression subjective par un autre biais, notamment la thématique du désir.

L'analyse de la version en langue vernaculaire de l'histoire mainte fois réécrite a attiré mon attention sur cet aspect particulier de la narration qu'est le discours direct. Rapportant avec exactitude les paroles des personnages, ce dernier forme un lieu privilégié où le rêveur peut s'exprimer à la première personne et révéler quelque chose de lui-même. Le discours direct n'étant pas l'apanage de la langue vernaculaire, j'ai entrepris d'en étudier également les manifestations dans les textes en langue classique. Mais afin de mettre en valeur l'importance de cette prise de parole onirique, il me fallait tout d'abord présenter ce qui, aux XVII^e et XVIII^e siècles encore, fait l'objet de la majorité des récits de rêve : les cas dans lesquels le personnage rêvant ne s'exprime tout bonnement pas. L'écrasante majorité des récits du genre prouve à quel point était encore enracinée une tradition onirique dont l'intérêt n'était assurément pas d'en dire long sur le sujet rêvant, mais bien plutôt d'assurer l'autorité mantique des entités apparaissant en rêve aux gens – divinités ou morts – faisant du rêve le lieu de transmission d'un message – pratique ou moral et didactique, notamment chez des auteurs tardifs comme Ji Yun – qui était indiscutable. En retrouvant de tels rêves « classiques » même dans le *Honglou meng*, qui plus que toute autre œuvre de mon corpus affectionne les récits oniriques

novateurs, j'ai constaté ce fait remarquable de l'usage de la langue classique dans un roman en langue vernaculaire comme moyen de rapprocher d'une figure d'autorité le personnage faisant usage de ce discours, mais également comme mode d'expression d'un personnage ayant abandonné ce qui le constitue en tant que sujet – le suicidé. Enfin, les textes en langue classique m'ont tout de même révélé afficher parfois un lien entre l'expérience du personnage rêvant – vécue dans la veille – et le contenu du rêve, ce qui dénote une certaine subjectivité. Les récits oniriques en langue classique laissant la parole aux personnages qui rêvent m'ont indiqué que si prise de parole il y avait, il s'agissait majoritairement de brèves réactions induites par les événements du rêve plutôt que de longs discours permettant d'en dire davantage sur le sujet. Et si la parole du rêveur est abondante, elle sert davantage à susciter la parole de l'autre, l'autorité mantique rencontrée en songe, lui posant des questions qui servent son discours de vérité. A de rares occasions, cependant, des anecdotes de rêves présente un personnage rêvant s'exprimant en langue classique pour remettre en cause l'autorité onirique à laquelle ils sont confrontés. En dernier lieu, j'ai observé un exemple significatif de prise de parole onirique en langue vernaculaire en cette occurrence qu'est le rêve de Baoyu se rendant pour la première fois au Taixu huanjing (HLM 5). L'étude de l'emploi du classique et du vernaculaire dans ce récit m'a dévoilé son rôle fondamental dans la détermination de la position subjective du rêveur : la langue vernaculaire fonctionne de pair avec la position inconfortable d'un sujet qui n'est pas à la hauteur des attentes des autres ; aussi est-ce avec bonheur que ce sujet bénéficie du discours en langue classique prononcé par l'autre, qui compense son échec en le disant à sa place. La langue vernaculaire, cependant, est celle qui dit le mieux le sujet, en ce que, annexée par les circonstances au thème de l'incompréhension, elle résonne avec la nature véritable du sujet : celle d'une pierre incapable d'entendement.

Avant que de refermer cette partie sur les outils narratifs du récit onirique, j'aimerais encore mettre en garde contre les conclusions trop hâtives auxquelles mes considérations pourraient mener. J'ai tenté dans cette phase de mon travail de déterminer, sur le plan de la narration, des éléments qui seraient plus modernes dans la façon de raconter un rêve : l'effet de lecture rétrospective, la langue vernaculaire... Il importe malgré ces observations de garder à l'esprit qu'il s'agit là de tendances générales, et que bon nombre de récits oniriques se situent à divers degrés intermédiaires : motifs littéraires classiques et narration novatrice, ou éléments de l'imaginaire novateurs et narration plus traditionnelle connaissent de multiples combinaisons, et l'on ne saurait jamais trop se garder des classifications trop rigides et de l'illusion d'une évolution logique.

III - L'intention narrative : invitation à l'interprétation ou « rêve pour le rêve » ?

A présent que j'ai dans un premier temps brossé le portrait de l'imaginaire du rêve chinois, et dans un deuxième temps recensé les outils de l'écriture d'un récit de rêve, je m'intéresserai aux raisons pour lesquelles un rêve apparaît dans un récit, c'est-à-dire à l'intention narrative qui a recours au songe. Pourquoi faire apparaître un rêve dans une histoire ? Celui-ci peut-il avoir une fonction diégétique ? Et s'il n'en a pas, que peut-il apporter à une histoire de fiction ?

Le cheminement de cette partie visera à faire le constat de l'importance de la fonction diégétique du rêve dans une immense majorité des récits, du fait de la prééminence de leur valeur interprétative par rapport aux autres événements de l'histoire, puis à considérer ces rêves, moins nombreux, dont la fonction dans l'histoire s'efface au profit d'autre chose. Ces rêves, qui se détachent de leur fonction traditionnelle, peuvent présenter une visée esthétique ou un discours métaphorique – notamment, nous le verrons, sur la littérature de fiction –, et s'apparentent ainsi davantage à des « rêves pour le rêve », des objets à considérer plus indépendamment que dans leur lien avec les événements de la vie éveillée – événements, et non données concernant le psychisme des personnages, car celui-ci peut être le ferment du contenu onirique, mais sans que ce dernier ait une fonction à remplir dans l'histoire.

Mon hypothèse, dans cette partie, est que lorsque les récits oniriques s'apparentent davantage à des « rêves pour le rêve » qu'à une fonction narrative, place leur est faite pour aborder autre chose, et que cet autre chose, qui appartient à une certaine modernité, peut être fait d'expression subjective. La réponse à cette hypothèse ne sera sans doute pas catégorique, mais permettra de discerner une tendance : celle de l'apparition de plus en plus présente, dans les récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles, d'un détachement de la traditionnelle fonction du rêve, liée à l'interprétation onirique, au profit d'un réinvestissement subversif de cette fonction, voire d'un abandon complet de celle-ci et de l'apparition de rêves plus tournés vers la contemplation esthétique, la réflexion philosophique ou l'intériorité des personnages.

Pour discerner ce que les récits oniriques ont de plus novateur dans leur intention narrative, il me faut remonter aux sources de l'écriture des rêves ; c'est ainsi que j'exposerai le dessein, encore prégnant dans la culture chinoise actuelle, qui fut à l'origine du récit de rêve : la volonté d'expliquer, de prédire ou même d'influencer les événements de la vie éveillée. Dès leur apparition dans l'écriture, les rêves chinois ont été soumis à l'interprétation. Il s'agira pour moi de rappeler ces faits, et de dresser un portrait général du rêve dans les premières fictions littéraires : un objet, souvent message d'entités invisibles – j'en ai constaté la fréquence dans la première partie de cette étude – qui, pour servir à quelque chose, doit passer par l'interprétation. Cette dernière est donc absolument centrale,

et nous verrons qu'elle occupe, dans les textes les plus anciens, une place plus importante encore que le récit du rêve en lui-même.

Cette remontée dans l'histoire de l'oniologie sera l'occasion d'aborder plusieurs aspects spécifiques du rêve chinois, tous en lien avec l'interprétation. La technique glyphomantique (*chaizi* 拆字), pour commencer, concerne une catégorie de rêves à part, en ce que le contenu de ces derniers appelle nécessairement à une interprétation, sans laquelle le rêve est absolument incompréhensible. Cette interprétation s'appuie sur les images, visuelles et graphiques, perçues en rêve, et fait jouer des liens métaphoriques (jeux d'homophonie...) pour aboutir à une explication du rêve. La pratique de la « prière pour le rêve (*qimeng* 祈夢) » est également un aspect d'importance dans la culture chinoise. Elle montre que, loin de tenir leurs rêves pour des manifestations nocturnes sans importance, les Chinois – notamment sous les Ming, période d'apogée de cette pratique incubatoire – tentaient de susciter des rêves dont l'interprétation leur permettrait d'appréhender les événements de leur vie. La « prière pour le rêve » est tout à fait présente dans la littérature de fiction, laquelle en reflète les enjeux. Parler de la tradition interprétative sans consacrer quelques pages aux rêves liés aux examens mandarinaux serait oublier cette branche spécifique – mais si présente dans la littérature de divertissement, tant elle était fondamentale dans le quotidien des Chinois des Song à l'orée du XX^e siècle – qui tenaient le rêve pour un outil fort déterminant dans l'appréhension des résultats des concours. En effet, les concours des lettrés fonctionnaires reposant sur l'espoir de voir quelque chose aboutir et sur l'angoissante attente du résultat, le rêve était considéré comme un objet à interpréter, parce qu'il pouvait prédire le succès ou l'échec.

Ayant ainsi exposé la prépondérance de l'interprétation onirique, je m'intéresserai à un élément qui lui est corrélaté, et qui est la preuve de ce que cette interprétation était juste, les événements prédits se trouvant avérés par les faits de la veille. Cet élément, que je nomme « preuve de la véracité onirique », et qui consiste en une cohérence entre ce qui est annoncé par le rêve et les faits dans la vie éveillée, est la clef de voûte du récit onirique, car, dans le schéma narratif classique du rêve prédictif, c'est lui qui assure l'intérêt du récit de rêve : à quoi bon relater un songe si celui-ci n'a finalement rien d'exceptionnel, rien qui fasse de lui un rêve surnaturel ? Je pose naturellement la question de façon ironique, puisque la suite de mon développement montrera tout l'intérêt des rêves littéraires qui s'écartent de cette fonction oraculaire qui a très longtemps été inhérente aux rêves surnaturels.

Après avoir circonscrit les propriétés traditionnelles de l'interprétation onirique, je m'intéresserai à la façon dont les auteurs de fiction des Qing ont pu commencer à délaisser ce schéma dix mille fois ressassé de l'interprétation du rêve qui s'avère juste : pour cela, ils sont passés par une subversion des ressorts classiques, c'est-à-dire un réinvestissement – donc une forme de modernité – dans les mécanismes de l'interprétation. La première question que j'observerai est celle, posées par certains récits de mon corpus, de l'articulation entre prédestination et libre arbitre. En effet, certains récits aux

allures tout à fait classiques – c'est-à-dire présentant un contenu onirique dont l'interprétation s'avèrera juste – suggèrent que le résultat obtenu – la réalisation de la prédiction onirique – est en réalité dû à l'action du rêveur. La valeur de vérité du rêve s'en trouve alors subvertie. Un autre phénomène assez présent dans les récits de mon corpus est l'utilisation du rêve comme outil de manipulation par des personnages malveillants. Tandis que, d'une manière générale, le rêve est un véhicule de communication entre les entités du monde invisible et les hommes, les premiers invitant les seconds à œuvrer pour le/leur bien, certains songes de la littérature de fiction des Qing sont l'instrument d'entités malintentionnées. L'interprétation du rêve s'en trouve ainsi erronée, et le songe perd sa valeur d'oracle. Autre manière pour les auteurs des Qing de subvertir la représentation classique du rêve oraculaire et de son interprétation : la réalisation littérale de la prédiction. Tandis que l'interprétation onirique a souvent recours à la métaphore, les auteurs des Qing se sont amusés à imaginer des histoires de désillusion due au décalage entre interprétation du rêve ayant recours à la lecture symbolique du contenu onirique, et réalisation telle qu'elle de ce que montrait le rêve. La déconvenue que cet écart peut provoquer chez les personnages déprécie la tradition interprétative et expose un désillusionnement peut-être propre à une époque où la littérature avait besoin d'un nouveau souffle. Enfin, j'observerai quelques rêves qui se présentent de manière classique – il semblerait qu'il y ait un message à décrypter – mais dont les éléments ne permettent pas d'obtenir une interprétation. Les récits de ces rêves impossibles à interpréter – et qui n'offrent pas non plus matière à faire d'eux un objet détaché de la fonction oraculaire – apparaissent comme autant d'histoires imparfaites, et dont l'incomplétude est une dissonance dans une littérature habituée à une interprétation omniprésente.

Ayant décrit les caractéristiques et l'importance diégétique de l'interprétation onirique dans le récit, ainsi que les manières dont les auteurs des Qing avaient subverti cette tradition pour adopter un discours plus désillusionné sur la littérature du rêve, je m'arrêterai sur l'aspect narratif de l'insertion d'un récit de rêve dans son récit cadre. En effet, que le rêve ait, la plupart du temps, une fonction à remplir dans le récit global implique certaines choses quant à son insertion dans l'économie du texte. Revenant ainsi sur l'aspect narratologique de la présence d'un rêve dans une histoire, j'observerai la place du rêve dans le récit cadre, qui dépend de sa fonction par rapport aux autres éléments de l'histoire : lorsque le rêve a pour but de pronostiquer la suite des événements de la vie éveillée, il pour but d'annoncer des événements à venir dans la diégèse, tandis que lorsqu'il a pour rôle d'expliquer des événements antérieurs, il est nécessairement placé après ces événements-là, ces deux types de rêves n'étant pas exclusifs l'un de l'autre. En sus de l'observation de la fonction du rêve dans la diégèse, je m'intéresserai à ceci que, dans les récits oniriques de mon corpus comme en beaucoup d'autres, la place laissée par la narration à l'interprétation du rêve en bonne et due forme est réduite à la portion congrue, voire disparaît complètement, ce qui peut paraître surprenant étant donné

l'importance de l'interprétation onirique. Ce phénomène, qui n'est pas nouveau aux XVII^e et XVIII^e siècles, mérite tout de même d'être observé, car il est le premier pas vers une interprétation qui serait absente... parce qu'il n'y a rien à interpréter : c'est dans un dernier temps de cette étude de la place du récit onirique dans l'économie du texte que j'analyserai les rêves libérés de leur traditionnelle « fonction » dans le récit cadre. Il s'agira d'exposer certains rêves qui n'ont pas pour but de prédire ou d'expliquer des éléments de la veille ; ces rêves, dénués de toute fonction dans l'engrenage diégétique, sont des « objets » que l'on peut considérer indépendamment des autres événements relatés dans l'histoire. Exempts de toute fonction, ces rêves offrent l'opportunité d'évoquer autre chose – et si je ne développerai pas en profondeur sur cet « autre chose » dans la présente partie, je peux néanmoins déjà faire l'hypothèse qu'il s'agit de l'intériorité des rêveurs, intériorité notamment marquée par le désir, lequel fera l'objet de la dernière partie de cette étude.

Ayant ainsi mis en valeur l'existence de rêves libérés de leur fonction prédictive ou explicative dans le récit cadre, et considérant ainsi que certains « rêves pour le rêve » peuvent tenir un discours autre que fonctionnel, je m'intéresserai à ce que je pense être une raison d'écrire le rêve : l'employer pour le discours métaphorique qu'il peut servir par rapport à la fiction littéraire. Je m'appliquerai ainsi à traiter des rapports entre rêve et fiction, ces deux sphères de l'imaginaire ayant en commun d'être qualifiées d'illusoires. Si le rêve n'influence en rien la vie éveillée, il en est de même de la fiction, qui n'a pas prise sur la réalité. Néanmoins, l'immense majorité des histoires de rêve que j'ai jusque là étudiées soutient que les rêves ont précisément ce pouvoir surnaturel de dire la vérité, de n'avoir rien de chimérique. Si, dès lors, on acceptait que dans le monde de l'imagination les rêves aient cette importance, alors la fiction elle aussi pourrait revêtir les habits de la vérité. C'est sur cette métaphore à double sens – rêve et fiction comme illusions, rêve et fiction comme vérités – que je m'interrogerai dans le troisième temps de cette partie.

Mais comme il sera question de fiction littéraire, d'écriture, je m'intéresserai tout d'abord aux rêves qui sont liés au thème de la création littéraire. Or, ces derniers sont anciens et nombreux, et il sera intéressant d'en dépeindre les motifs les plus connus. Je verrai ainsi que le rêve, dans l'imaginaire des Chinois, a souvent été le cadre particulièrement favorable d'une riche production littéraire.

Symétriquement, je m'interrogerai sur les textes qui sont soi-disant issus des rêves : si le cadre onirique favorise tant l'écriture, les produits littéraires issus des rêves peuvent-ils présenter quelque chose de spécifique ? Je verrai rapidement que la question souffre de ce qu'il ne s'agit pas de rêves véritables, mais tout autant fictifs que les événements inventés comme ceux de la veille. Il me faudra donc mettre de côté ce problème et me laisser bercer par la croyance que les récits oniriques, comme les rêves véritables, peuvent révéler quelque chose *en plus* pour établir ce que les textes fictifs issus de rêves imaginaires apportent : une expression de la subjectivité des personnages.

Enfin, je reviendrai à cet usage du récit onirique comme discours métaphorique sur la littérature de fiction. C'est en particulier dans le *Honglou meng* que j'irai observer cet emploi du motif onirique, analysant comment Cao Xueqin confond rêve et veille, fiction et réalité, pour amener son lecteur à relativiser sur la valeur accordée à chacun. Il m'apparaîtra que cette échelle de valeur dépend de la réception de la fiction par le lecteur, du rêve par le rêveur, et qu'elle varie ainsi selon chacun – aussi est-ce une expérience subjective que de s'interroger sur l'illusoire et le concret, l'important et le dérisoire.

1 - L'interprétation onirique : entre tradition et réinvestissement

L'écrasante majorité des récits oniriques chinois classiques et prémodernes est confrontée à la question de l'interprétation du rêve. C'est que ce qui importait dans la narration d'un rêve était non pas tant le contenu onirique lui-même que la façon dont ce dernier pouvait être lié à la vie éveillée. Des récits de rêve les plus anciens à ceux des Qing, il était convenu qu'un rêve était un message à déchiffrer – avec des degrés variables de difficulté –, et que ce dernier devait être annonciateur d'événements à venir dans la vie réelle. Le rêve n'était donc pas tant un « objet » que l'on rédigeait pour lui-même, qu'une « fonction » – celle de présage.

Cette caractéristique des récits oniriques est commune à bien des cultures : « De toute Antiquité l'interprétation du rêve a été créditée d'une bien plus grande valeur que le rêve lui-même [...] » écrit Roger Caillois dans une constatation aussi généraliste que justifiée. Du fait de l'importance de l'interprétation, une très abondante littérature du déchiffrement onirique est apparue. En Grèce antique, c'est l'*Onirokritiká* d'Artémidore d'Ephèse, qui, au I^{er} siècle avant J.-C., marqua pour les siècles à venir l'histoire de l'interprétation onirique en Occident, en posant les jalons de centaines de clefs des songes à paraître.

Les clefs des songes constituent également, en Chine, une masse considérable de littérature, l'*Onirokritiká* pouvant trouver son pendant dans le *Zhougong jiemeng* 周公解夢, *Explications de rêves de Sieur Zhou* de l'auteur Zhou Xuan 周宣 [?-239 ?].

Mon objet ne sera pas de retracer une histoire complète de l'interprétation du rêve en Chine, car cette entreprise s'éloignerait par trop de l'objet principal de cette étude. Je me contenterai simplement d'en rappeler les éléments les plus saillants, afin de révéler l'importance absolument centrale du travail interprétatif auquel ont invité pendant des siècles les récits oniriques chinois. Bien qu'appartenant à une période dite « prémoderne », les récits de mon corpus sont entièrement marqués

¹ CAILLOIS & VON GRUNEBaum (1967), p. 26.

par la « fonction » du rêve comme présage d'événements à venir, et, partant, de l'interprétation onirique permettant de saisir le message dont le rêve est porteur.

L'interprétation onirique est intimement liée à un élément fondamental du récit : la confirmation par les faits de ce que l'interprétation était bonne – car c'est de manière générale qu'elle n'est point erronée. Cette confirmation, qui est la réalisation dans la vie éveillée de ce que le rêve annonçait, est d'importance capitale, puisqu'elle assure le rôle de garant de vérité qu'endosse le rêve – vérité attendue et qui invite à l'interprétation. Je nommerai cette confirmation du rêve par les faits « preuve de la véracité du rêve », et montrerai sa systématisme dans les récits oniriques anciens comme prémodernes.

Ayant mis en évidence cette prépondérance de l'invitation à l'interprétation, il m'importera par la suite d'observer comment cette dernière se manifeste dans le cadre narratif : lorsqu'il est attendu d'un rêve qu'il possède des liens avec les événements de la vie éveillée, quel est son positionnement dans la narration ? Quelle est sa fonction dans l'économie du texte ? Dans la perspective où le récit onirique est composé du rêve en lui-même et de la preuve de sa véracité dans la veille, puis-je dresser un schéma dans lequel se placerait traditionnellement le rêve par rapport à l'ensemble du récit ?

Après avoir ainsi exposé les caractéristiques et l'importance de l'interprétation onirique, j'analyserai la façon dont cette dernière adopte des formes nouvelles dans la littérature de fiction prémoderne. C'est que parmi les récits de mon corpus, certaines histoires jouent précisément de cette grande tradition interprétative pour créer de l'originalité. Certains récits posent par exemple la question de savoir lequel du rêve ou de l'interprétation mènent aux faits : ces derniers adviennent-ils de manière objective, indépendamment de l'annonce onirique, ou surviennent-ils en raison des actes commis par les personnages qui agissent d'après l'interprétation qu'ils donnent du rêve ? Dans les récits oniriques prémodernes, il arrive également que l'interprétation onirique soit trompeuse. Non que les personnages interprètent dans l'erreur – ce qui arrive, cependant –, mais que les rêves soient l'outil d'entités surnaturelles malveillantes utilisant le songe comme un moyen de manipuler les vivants. Dans ces récits, quelque chose de désabusé transparait de par le décalage qui se creuse vis-à-vis de la tradition – laquelle implique généralement des interprétations qui se verront bien confirmées par les faits. Il arrive, comme je l'ai mentionné, que les personnages se fourvoient dans leur interprétation du rêve. Confiants dans une tradition interprétative ancienne, ils donnent au songe une interprétation possible, mais se retrouvent finalement confrontés à une réalisation littérale du message onirique. Il arrive enfin que l'interprétation du rêve soit impossible, parce qu'aucune clef de lecture n'est donnée, ou encore que l'interprétation soit incertaine, car plusieurs lectures sont possibles.

Tous ces cas de défaut d'interprétation onirique appartiennent à une littérature du rêve de fiction qui prend le contre-pied de la tradition, et mon hypothèse est qu'ils sont révélateurs d'une certaine modernité.

A - L'interprétation onirique : pratique classique

Afin de repérer ce qui, les récits de mon corpus, constitue un réinvestissement original dans la thématique de l'interprétation onirique, il convient que j'expose en premier lieu les caractéristiques littéraires de la mise en récit de cette pratique, et mette en valeur son ampleur dans l'histoire littéraire chinoise.

Je commencerai ainsi par rappeler les grands éléments de l'histoire de l'interprétation onirique et les œuvres qui l'ont particulièrement marquée, de même que certaines techniques anciennes d'interprétation telles que la glyphomancie. Il m'importera de montrer l'importance du caractère oraculaire des messages oniriques qui, plus ou moins clairs, donnent nécessairement lieu à une interprétation. J'aborderai également l'importance que l'interprétation des rêves a pu revêtir dans l'histoire chinoise, importance démontrée par certaines pratiques telles que celle du *qimeng* 祈夢, « prier pour un rêve », souvent liée à des lieux de culte spécifiques. J'aurai par ailleurs l'occasion de traiter de la question des rêves et des prières pour un rêve dans le contexte des examens.

J'exposerai par la suite une caractéristique fondamentale des récits oniriques faisant l'objet de mon étude : entendu que ce qui lie entre elles ces histoires de rêve dans les recueils que j'ai retenus pour mon corpus est la nature surnaturelle des songes présentés, il convient que j'identifie ce qui permet de qualifier ces rêves de surnaturels. Partant de l'hypothèse qu'un rêve échappe aux lois de la normalité lorsque son contenu déborde sur la vie éveillée ou lorsque le message qu'il transmet prédit ceux de la veille, j'établis la concordance entre le contenu onirique et les faits de la vie éveillée comme une « preuve de la véracité » du rêve. Cette dernière consiste souvent en une adéquation du contenu intellectuel communiqué en rêve et sa réalisation effective dans les faits non oniriques. Parfois cette preuve de ce que le rêve était réel au même titre que la veille est même un objet concret, apparu en songe et traversant la frontière entre les dimensions du sommeil et du monde vigile. L'objet est alors un signifiant attestant de l'existence du monde invisible, et joue selon les histoires un rôle différent sur les personnages qui le découvrent.

Mon propos s'orientera par la suite vers la façon dont certains récits de mon corpus réemploient les éléments les plus traditionnels du récit onirique, mentionnées précédemment – interprétation, preuve de la véracité du rêve... – tout en les subvertissant. En réinvestissant les motifs classiques du récit de rêve, les auteurs des Qing se sont approprié la tradition onirique pour exprimer des questionnements plus modernes.

a) Une tradition ancienne

En Chine, l'interprétation du rêve est originellement liée à des pratiques divinatoires, et apparaît comme l'une des plus anciennes : des traces manuscrites en ont été retrouvées dans des inscriptions oraculaires des Shang 商 [-1570 à -1045]. Initialement, parce qu'elle était rattachée à ce phénomène très général qu'est le sommeil, l'oniromancie ne constituait probablement pas un champ disciplinaire autonome, mais devait plutôt être adjointe à d'autres techniques divinatoires, telles que la scapulomancie (inscriptions divinatoires sur homoplates d'animaux ou carapaces de tortues) ou l'achilléomancie (technique mantique par manipulation de tiges d'achillée millefeuille). Mais contrairement à ces techniques divinatoires anciennes qui disparurent vers la fin de l'Antiquité, l'oniromancie perdura, adoptant d'autres formes¹.

Ainsi, dès les origines, l'écriture d'un rêve était fondamentalement liée à la divination, c'est-à-dire à l'art de la prédiction d'événements futurs, ce qui a profondément marqué la nature de la littérature onirique chinoise dans son ensemble.

Les documents qui nous sont parvenus nous révèlent que dès les Shang, les rois et empereurs accordaient une importance capitale à leurs songes, qu'ils faisaient interpréter. L'exemple le plus cité est celui du roi Wuding des Shang 商武丁 [-1250 à -1189], dont plusieurs rêves furent consignés par scapulomancie. Ils apparaissent dans l'ouvrage en deux volumes de Hu Houxuan 胡厚宣, *Jiaguxue Shangshi luncong* 甲骨学商史论丛, *Collection d'études sur les caractères jiagu de l'histoire des Shang* (1944). Chaque rêve est enregistré avec le jour précis où il est advenu et a été divinisé, une description de son contenu (le roi a rêvé de son épouse, le roi a rêvé de son frère...) et une interrogation portant sur le caractère faste ou néfaste du contenu onirique². Une importance capitale était accordée aux rêves des monarques, car il était conçu qu'ils puissent être d'origine céleste et avoir un rôle à jouer dans la vie politique. Rudolf Wagner consacre son chapitre du livre *Psycho-sinology: The Universe of Dreams in Chinese Culture*, « Imperial Dreams in China », aux rêves des empereurs et à la façon dont ils étaient consignés³.

Si les rêves des monarques sont ceux qui nous sont le mieux parvenus, les historiens pensent que les membres appartenant à des catégories sociales moins élevées, y compris en dehors des cercles aristocratiques, devaient également procéder à l'interprétation mantique de leurs rêves⁴.

¹ DREGE & DRETTAS (2003), p. 369.

² LIU & CAO, *op. cit.*, p. 43. et CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 3 [introduction].

³ BROWN, *op. cit.*, p. 11-24.

⁴ *Id.*, p. 11. et CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 3-4 [introduction].

Le *Zhouli* nous apprend qu'avant les Han (c'est-à-dire avant le III^e siècle avant J.-C.), la divination onirique était institutionnalisée. Un terme propre à cette institutionnalisation est celui de *zhanmeng* 占夢. Il semble pour l'heure impossible de savoir si le terme de *zhanmeng* désignait un ou plusieurs fonctionnaires, ou même le bureau auquel il(s) aurai(en)t appartenu. Rudolf Wagner perçoit *zhanmeng* comme une branche du corps administratif, tandis que Richard Strassberg l'entend comme désignant des officiants. Il semble en tout cas que plusieurs interprètes du nom de *tairen* 太人, « grands hommes » travaillaient sous les ordres d'un *taibu* 太卜, « grand devin ». Kong Yingda 孔穎達 [574-648] pensait que *zhanmeng* désignait un haut fonctionnaire commandant au *taibu*, ce dernier présidant parmi les *tairen*¹.

C'est sous les Zhou de l'Ouest [-1056 à -771] qu'apparurent les *mengshu* 夢書², terme que l'on peut traduire par « livres de rêves » ou « livres sur les rêves ». L'ambiguïté de l'objet, révélée par la traduction, est confortée par ceci qu'aucun contenu de *mengshu* aussi ancien ne nous est parvenu. Dimitri Drettas pense cependant qu'à l'image des *mengshu* datant des IX^e-X^e siècles et retrouvés à Dunhuang³, les *mengshu* des Zhou devaient être des clefs des songes ne présentant aucun élément de théorie onirologique⁴, ce qui écarterait la traduction « livres sur les rêves ».

L'ouvrage le plus ancien ayant marqué l'histoire des clefs des songes, et qui nous est parvenu, est le *Zhougong jiemeng* 周公解夢, *Explications de rêves de Sieur Zhou* de Zhou Xuan 周宣 [?-239 ?]. Il a connu de nombreuses variantes ; Jean-Pierre Drège et Dimitri Drettas recensent le *Xinji Zhougong jiemengshu* 新集周公解夢書, *Nouvelle collection des explications de rêves de Sieur Zhou* et le *Xianxian Zhougong jiemengshu* 先賢周公解夢書, *Explications de rêve de l'ancien sage Sieur Zhou*⁵, deux documents retrouvés à Dunhuang et intégrés dans la collection de Paul Pelliot⁶ – et dont seul le premier nous est parvenu intégralement.

Tous ces documents, des clefs des songes (*jiemeng shu* 解夢書), suivent une structure similaire : un contenu onirique (*mengxiang* 夢象, « image onirique ») est associé à un pronostic (*mengzhan* 夢占 « divination onirique »), qui est déterminée comme faste (*ji* 吉) ou néfaste (*xiong* 凶)⁷. Le lien

¹ *Id.*, p. 38 [notes].

² Le terme apparaît dans le *Yanzi chunqiu* 晏子春秋, *Printemps et Automnes de Sieur Yan*, dans l'anecdote indiquant qu'à la cour du roi Jing de Qi 齊景公 [-547 à -490], un interprète des rêves dut consulter son *mengshu* avant de pouvoir expliquer pourquoi le roi avait rêvé qu'il se battait avec deux soleils (*Ibid.*, p. 4.)

³ Cf. note 7 p. 12.

⁴ DRETTAS, *op. cit.* (2007), p. 2.

⁵ DREGE & DRETTAS, *op. cit.*, p. 373.

⁶ Cf. note 7 p. 12.

⁷ *Id.*, p. 373-374.

entre une image onirique et l'interprétation est souvent arbitraire, faisant abstraction de toute explication. Une justification peut apparaître, sous la forme d'une référence à une occurrence similaire dans une œuvre classique¹. Ainsi que le remarque Dimitri Drettas, même le *Mengzhan yizhi* 夢占逸旨, *Principes épars de l'interprétation des rêves* (1562) de Chen Shiyuan 陳士元, qui, plus que les clefs des songes, fait transparaître l'effort de son auteur pour argumenter le lien entre l'image onirique et son interprétation, est construit dans ses chapitres externes (*waipian* 外篇) comme une clef des songes², c'est-à-dire par entrées thématiques : *tianzhe* 天者, « Le ciel », *riyue* 日月, « le soleil et la lune », *leiyu* 雷雨, « le tonnerre et la pluie », *shanchuan* 山川, « les monts et rivières », etc³.

Bien que ce genre d'interprétation onirique par symbolisme se retrouve peu dans la littérature de fiction que constituent les œuvres de mon corpus, il faut se rendre compte qu'une part absolument écrasante du volume totale de la littérature onirique chinoise concernait ce genre d'interprétation. Les clefs des songes représentent le genre de littérature onirique ayant le plus intéressé les Chinois au cours des siècles et jusqu'à aujourd'hui – comme en témoigne l'usage qu'ils font encore à ce jour de clefs des songes modernes⁴.

Récits d'interprétation onirique dans l'Antiquité : l'exemple du Zuozhuan

L'interprétation tient une place importante dans les récits oniriques du *Chunqiu Zuozhuan*, œuvre intéressante vis-à-vis de mon étude en ce que sa période de composition reflète les pratiques oniromantiques de l'Antiquité, mais également en ce que l'ouvrage se situe à mi-chemin entre l'annale historique et l'œuvre de fiction. Il ne faut pas prendre le *Zuozhuan* comme un document à la véracité historique indubitable, mais comme une œuvre littéraire mêlant histoire et imagination. Marc Kalinowski a eu l'occasion de mettre en valeur l'importance de la prédiction dans le *Zuozhuan* – et non pas seulement en ce qui concerne les rêves –, prédiction qui est pour lui « la figure de style la plus marquante et la plus souvent utilisée » dans l'œuvre⁵. Rudolf Wagner avance par d'ailleurs l'hypothèse que les rêves du *Zuozhuan* représentaient des cas particulièrement originaux de par leur contenu ou leur interprétation, ne reflétant en rien les rêves que l'on traitait habituellement⁶. Le *Zuozhuan* nous permet donc un point de vue plus ou moins distant sur la façon dont les rêves étaient

¹ DRETTAS, *op. cit.* (2007), p. 294.

² *Id.*, p. 398.

³ *Ibid.*, p. 294.

⁴ THOMPSON (1988), p. 74.

⁵ KALINOWSKI (1999), p. 48.

⁶ BROWN, *op. cit.*, p. 19.

interprétés à l'époque, tout autant que sur la mise en récit d'une interprétation onirique – qu'importait-il de raconter à ce sujet ?

Une anecdote du *Zuozhuan* nous raconte comment, en la seizième année du Duc Cheng 成 [-575], alors que se tenait une bataille entre le pays de Jin 晉 et celui de Chu 楚, un soldat de Jin du nom de Lü Qi 呂錡 rêva qu'il atteignait la lune d'une flèche, mais que cette dernière tombait ensuite dans la boue. On interpréta (*zhan* 占) le rêve : le soleil étant symbole du nom Ji 姬 – lequel désigne la maison royale Zhou 周, dont les Jin étaient vassaux –, la lune représente les autres maisons. Dans le rêve, la lune doit donc symboliser le roi de Chu. Ainsi en conclut-on que Lü Qi devait tuer ce dernier d'une flèche, mais mourir également, ainsi que l'annonçait l'image de la flèche tombée dans la fange. En effet, Lü Qi atteint le roi de Chu à l'œil, mais il fut lui-même abattu¹. Plusieurs éléments peuvent particulièrement retenir notre attention. Tout d'abord, le rêve fait l'objet d'une interprétation mantique (*zhan* 占) car son message n'est pas compréhensible de prime abord. L'interprétation trouve sa clef dans une symbolique : l'entendement du rêve n'est pas possible sans la connaissance d'un élément tiers, qui est le rapport métaphorique entre la lune et les maisons opposées à celle de Zhou – et cet élément tiers est lui-même à déduire logiquement par rapport à un autre rapport métaphorique absent du rêve : celui entre le soleil et la maison Zhou. L'interprétation n'était donc possible qu'après manipulation d'un système de correspondances symboliques. Ce type d'interprétation onirique par symbolisme a pendant des siècles été celui en vigueur, présent dans les très nombreuses clefs des songes. Malgré son manque de précision académique, l'ouvrage de Fang Jingpei et Zhang Juwen permet de rendre compte de l'ampleur des récits oniriques offrant une explication du rêve par symbolisme². On notera enfin pour cette anecdote du *Zuozhuan* que le fruit de l'interprétation – la mort du roi de Chu due au jet de Lü Qi, ainsi que le trépas de ce dernier – se voit en effet réalisé, validant d'une part l'efficacité de l'interprétation, d'autre part la vérité dont le rêve était porteur.

L'interprétation par la symbolique fait partie des trois techniques décrites dans le *Mengzhan yizhi* de Chen Shiyuan : le *bixiang* 比象, « comparer les apparences » consiste à discerner le sens caché d'un élément concret du rêve. C'est, en un autre contexte spatio-temporel, ce que Freud désignera lorsqu'il distinguera le contenu manifeste, qui compose les éléments du rêve et que l'on rapporte dans le récit onirique, du contenu latent, c'est-à-dire la signification dissimulée qu'induit le contenu manifeste – et qui nécessite un travail interprétatif. La technique décrite par Chen Shiyuan dite du *bixiang* s'oppose en somme à celle qu'il nomme *zhixie* 直叶, « harmoniser sans détour », et qui décrit

¹ ZUO & DU & KONG & LI, *op. cit.*, p. 781. et LI, *op. cit.* (1999), p. 21.

² Leur ouvrage est construit sur un répertoire de multiples symboles (animaux, végétaux...) pouvant apparaître en rêve, et la façon dont ces derniers ont été interprétés dans divers morceaux de littérature chinoise (FANG et ZHANG, *op. cit.*)

les rêves dont les éléments oniriques et le message prédictif sont en parfaite adéquation : ce qui apparaît dans le rêve adviendra tel quel. On peut également mentionner une troisième technique interprétative décrite par Chen, qui s’oppose au *zhixie* : dans le cas du *fanji* 反極, « renverser à l’extrême », on considère que les faits à venir correspondront à l’exact opposé de ce qui a été vu en rêve¹. Des récits du corpus de cette étude, on remarquera que la plupart donne lieu à une interprétation *zhixie*, une bonne partie une interprétation *bixiang*, et que l’interprétation *fanji* demeure minoritaire.

Wai-Yee Li remarque que le placement d’un récit onirique et de son interprétation avant les événements qu’ils prédisent dans la narration contribuent à une impression de déterminisme, mais que le *Zuozhuan* ne se contente néanmoins pas de cette simplicité : d’autres anecdotes soulèvent la question du libre arbitre des hommes. Ainsi, par exemple, un récit rapporte comment, en la vingt-huitième année du Duc Xi 僖 [-632], le Duc Wen de Jin rêva qu’il combattait le prince de Chu, et que ce dernier était allongé sur lui et lui suçait le cerveau. Le rêve provoqua la crainte du Duc. Un contenu onirique si horrifique pourrait naturellement amener à offrir une interprétation pessimiste. Or, le ministre Zifan 子犯 déclare que le rêve est de bon augure (*ji* 吉) et qu’ils ont obtenu le soutien du Ciel (*detian* 得天). En effet, explique-t-il, dans le songe, le prince de Chu était prostré en avant – ce qui serait une position d’attente d’un châtement – et serait « amolli » (*rou* 柔) – parce que le cerveau est de substance *yin*² et possède des propriétés amolissantes. Si la bataille de Jin contre Chu est ultérieurement remportée par le premier, le décalage entre l’imagerie onirique inquiétante et l’interprétation très positive qui en est donnée invite à s’interroger sur l’opposition entre ordre cosmique prédit par le rêve et action des hommes dans leur propre destinée³. Cette question du déterminisme face au libre arbitre se verra également posée dans certains récits prémodernes des œuvres de mon corpus.

Une autre anecdote du *Zuozhuan* repose sur les éléments que sont l’importance de l’interprétation, la clef de lecture par symbolisme et la confirmation par les faits de la justesse de l’interprétation. Il est raconté comment, en la septième année du Duc Zhao 昭 [-534], Zichan 子產, ministre de Zheng 鄭, interpréta un rêve du Duc de Jin.

鄭子產聘晉。晉侯疾，韓宣子逆客，私焉，曰：“寡君寢疾，於今三月矣，並走群望，有加而無廖。今夢黃熊入於寢門，其何厲鬼也？”對曰：“以君之明，子為大政，其何厲之有？昔堯殛鯀於羽山，其神化為黃熊，以入於羽淵。實為夏郊，三代祀之。晉為盟主，其或者未之祀也乎？”韓子祀夏郊。晉侯有間，賜子產芑之二方鼎。

¹ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 141-142.

² Cf. note 5 p. 49.

³ LI, *op. cit.* (1999), p. 26-28.

Zichan de Zheng se rendit en visite au Jin. Le Duc de Jin était malade. Han Xuanzi accueillit l'hôte, et lui dit en aparté : « Notre seigneur est souffrant et garde le lit depuis trois mois à présent. Nous nous sommes rendus en de nombreux lieux pour offrir des sacrifices aux montagnes et aux cours d'eau, mais plutôt que de guérir, son mal s'est aggravé. Aujourd'hui il a rêvé qu'un ours jaune entra dans sa chambre à coucher ; de quel dangereux démon peut-il s'agir ? » Zichan lui répondit : « Avec la clairvoyance de votre seigneur, et votre grande capacité à gouverner, quel danger pourrait-il y avoir ? Jadis, Yao¹ exécuta Gun² sur le mont Yu³, et l'esprit de ce dernier se transforma en un ours jaune qui entra dans les profondeurs de la montagne. De fait, les Xia et les deux autres dynasties [Shang et Zhou] lui offrirent des sacrifices. Jin est à la tête des Etats, se pourrait-il qu'il ne lui ait pas encore offert de sacrifice ? » Han Zi fit procéder aux offrandes. Le Duc de Jin se rétablit, et l'on récompensa Zichan de deux vases tripodes⁴ de Ju^{5,6}.

Le rêve du Duc de Jin ne donne pas lieu à une interprétation mantique (*zhan* 占), mais il fait l'objet d'un travail similaire de la part de Zichan. La différence réside en ceci que l'interprétation ne donne pas lieu à une prédiction, mais à une explication de faits présents. Zichan est ministre de Zheng, et ne possède pas de titre officiel d'interprète des rêves comme celui de *zhanmeng* ou *taibu*, mais il est connu pour ses sages conseils⁷ – j'ai précédemment exposé comment, en la même année, il réhabilita le fils de Boyou pour calmer ce dernier⁸. Il tient ainsi un rôle similaire au *zhanmeng* ou *taibu* : il est capable d'une lecture de la symbolique onirique cachée, et son interprétation s'avère juste. Comme dans le cas du rêve du soldat Lü Qi, le songe du Duc du Jin était énigmatique, et la clef de lecture permettant de lire son message relève du symbolique : sans la connaissance de Zichan de la correspondance entre l'image de l'ours jaune et le père du fondateur de la dynastie Xia, le rêve n'aurait pu être compris. On remarque enfin que les événements postérieurs viennent confirmer tant l'exactitude de l'interprétation de Zichan que la nature surnaturelle du rêve – après les sacrifices à Gu, la maladie du Duc disparaît, ce qui signifie que l'ours jaune du rêve était bien une apparition surnaturelle de Gu.

¹ Yao 堯 est un empereur mythique de l'Antiquité, considéré comme l'un des Trois Augustes (*sanhuang* 三皇) et des Cinq Empereurs (*wudi* 五帝). Il est réputé pour sa grande sagesse, notamment celle d'avoir cédé le pouvoir à Shun 舜, qu'il estimait plus capable de gouverner que lui, au détriment de son propre fils, Danzhu 丹朱. Il aurait donné en mariage à Shun ses deux filles, Nüying 女英 et Ehuang 娥皇. Il est dans certaines sources celui qui abat les neuf soleils, exploit plus souvent attribué à Hou Yi 后羿 par la suite (Cf. p. 326 note *1) (YANG et AN, *op. cit.*, p. 227-229.)

² Gun 鯀 : figure mythologique, père de Yu le Grand (Dayu 大禹), lequel fonda la dynastie Xia (ce qui explique, dans ce passage du *Zuozhuan*, pourquoi les Xia offrirent des sacrifices à Gun). Ayant reçu de Yao l'ordre de maîtriser l'inondation qui ravageait le pays entier, Gun vola la « terre qui respire (*xirang* 息壤) » – une terre magique ayant la propriété de se disperser facilement et constituant ainsi une arme contre les inondations. Il échoua néanmoins à endiguer les flots – certaines sources rapportent que l'Empereur d'En Haut (Shangdi 上帝) (cf. note 3 p. 312), propriétaire de la « terre qui respire », punit le voleur en faisant céder ses digues – et reçut pour punition d'être exécuté (*Id.*, p. 127-130. et PIMPANEAU, *op. cit.* (1999), p. 57.)

³ Situé à la frontière entre le Shandong et le Jiangsu.

⁴ *Ding* 鼎 : vases à trois pieds qui servaient aux sacrifices et qui étaient emblèmes de pouvoir.

⁵ Ju 莒 [-1046 à -431] : Etat contemporain de la dynastie des Zhou, dont il était un vassal, situé dans le Shandong actuel.

⁶ ZUO & DU & KONG & LI, *op. cit.*, p. 1243-1246.

⁷ Marc Kalinowski remarque à propos des récits prédictifs du *Zuozhuan* que « la sagesse est une condition nécessaire à l'exercice des facultés prédictives de l'esprit humain » (KALINOWSKI, *op. cit.*, p. 39.)

⁸ Cf. p. 48.

Ce qu'il est intéressant de noter dans ces anecdotes, et qui est valable pour les autres récits oniriques du *Zuozhuan*, est que, du point de vue de la narration, le récit du rêve en lui-même est bien plus court que le récit de l'interprétation qui en est donnée¹.

A l'image de ce que Richard Strassberg observe pour les rêves compilés par Chen Shiyuan dans son *Mengzhan yizhi*, on peut distinguer trois composantes dans un récit de rêve : l'expérience onirique verbalisée (*meng* 夢), l'interprétation (*zhan* 占) et la confirmation par les faits (*zheng* 徵)². Aux récits oniriques du *Zuozhuan*, David Keightley attribuait une composition similaire, qu'il remarquait déjà dans les inscriptions oraculaires des Shang : injonction (*mingci* 命辭), interprétation (*zhanci* 占辭) et vérification (*yanci* 驗辭)³.

Par effet logique, la confirmation par les faits valide davantage l'interprétation que l'aspect surnaturel du rêve – puisqu'il est de toute façon attendu de certains rêves qu'ils soient des oracles guidant les souverains sur la conduite à suivre. Judith Zeitlin remarque que « when the main subject of a tale or anecdote is a prophetic dream, the focus tends to be displaced from the dream itself onto the interpretation and its fulfillment⁴ ». Des deux exemples que j'ai exposés, seul le premier peut être qualifié de « prophétique » puisque, ainsi que mentionné plus haut, le rêve du Duc de Jin concerne des faits présents. Il n'en demeure pas moins que l'attention, révélée par le développement narratif plus long, est tout autant portée sur le processus interprétatif. Or, dans les récits oniriques prémodernes qui font l'objet de mon étude, j'observerai que la partie narrative dédiée à l'interprétation a quasiment disparu. Ainsi la confirmation du caractère de vérité ne portera plus sur le discours, mais sur l'objet lui-même.

Parmi les plus classiques des récits oniriques chinois, dont font partie les rêves du *Zuozhuan*, apparaît parfois l'idée que l'interprétation d'un rêve n'est pas un acte anodin, dépourvu de conséquences. Il arrive que cette interprétation onirique, analyse orale ou écrite du récit de rêve, joue un rôle dans la réalisation des faits annoncés par le rêve. Il arrive même que sans tentative d'interprétation aucune, la mise en récit du songe, en elle-même, constitue un acte significatif provoquant la réalisation des événements annoncés, du fait de donner une réalité au rêve. Les histoires qui présentent de tels cas font de la mise en récit du rêve par le rêveur une parole performative. Le rêve en lui-même perd alors de son pouvoir annonciateur, la part surnaturelle étant alors attribuée à la réception du songe par celui qui en a connaissance – bien souvent le rêveur lui-même.

¹ « [...] les argumentations peuvent se réduire à une simple phrase, mais sont en général plus longues que les prédictions » (*Id.*, p. 45.)

² CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 33 [introduction].

³ KALINOWSKI, *op. cit.*, p. 53.

⁴ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 141.

Le *Zuozhuan* rapporte une très courte anecdote en ce sens, datée de la dix-septième année du Duc Cheng 成 [-574] :

初，聲伯夢涉洹，或與己瓊瑰，食之，泣而為瓊瑰，盈其懷。從而歌之曰：「濟洹之水，贈我以瓊瑰。歸乎！歸乎！瓊瑰盈吾懷乎！」懼不敢佔也。還自鄭，王申，至於狸脈而佔之，曰：「余恐死，故不敢佔也。今眾繁而從余三年矣，無傷也。」言之，之莫而卒。

Naguère, Shengbo avait rêvé qu'il traversait la Huan¹, et qu'on lui donnait des morceaux d'agate. Il les mangea, et ses larmes devenaient des morceaux d'agate qui lui emplissaient les bras. Il en composa un chant : « Traversant de la Huan les eaux / D'agate on m'a offert des morceaux. Revenir ! Revenir ! Ces pièces d'agate m'emplissent les bras ! » Il eut peur et n'osa pas interpréter son rêve. Il rentra au pays de Zheng en l'année *renshen*, et lorsqu'il atteignit Lishen, il l'interpréta : « J'avais peur de mourir, c'est pourquoi je n'osais pas interpréter [mon rêve]. A ce jour, de nombreuses personnes me suivent depuis trois ans, et il ne m'est rien arrivé de mal. » Ayant prononcé ces paroles, il mourut le soir venu.²

Les morceaux d'agate étaient traditionnellement placés dans la bouche des morts, aussi est-ce leur symbolique mortuaire qui inquiète Shengbo, et explique pourquoi il craignait de mourir. Mais l'anecdote offre la possibilité d'une autre interprétation, adoptée par Shengbo lorsqu'il ne voit pas venir la réalisation néfaste initialement attendue : que les morceaux d'agate, en grand nombre, symbolisent les nombreuses personnes qui le suivent³. Devant la possibilité de cette interprétation plus faste, Shengbo raconte oralement son rêve (*yanzhi* 言之) et mentionne les deux interprétations. Or, cette mise en récit du songe et les interprétations qui l'accompagnent provoquent les effets de l'interprétation la plus néfaste. Dans cette histoire du *Zuozhuan*, ce n'est donc pas tant le rêve qui possède le pouvoir de faire mourir Shengbo, que la propre réaction de ce dernier envers le songe. En racontant celui-ci, Shengbo lui attribue une réalité, une importance, et c'est sa parole même qui se retrouve ornée du pouvoir performatif appartenant usuellement au rêve. Je considère que le chant composé par le personnage sur son rêve ne constitue pas la première parole qu'il énonce à ce sujet : du fait que son sentiment à l'égard de son propre songe (la peur, *ju* 惧) soit mentionné après le chant seulement, il semble que ce dernier fasse partie de l'expérience onirique en elle-même. La première parole énoncée par le rêve au sujet de son propre songe est donc l'interprétation qu'il ose en donner trois ans plus tard, et qui provoque la réalisation de ce rêve néfaste. Dans son article sur la pratique des pèlerins du mont des Pierres et des Bambous (Shizhu shan 石竹山), qui vise à dormir dans un temple spécifique pour y recevoir un rêve, Brigitte Baptandier explique que les personnes ayant eu un rêve sont invitées à le faire interpréter par des personnes qui vendent leurs services près du temple. Elle note la valeur extrêmement importante de la parole dans l'acte d'interprétation onirique : « On

¹ Dans l'actuel Henan.

² ZUO & DU & KONG & LI, *op. cit.*, p. 795.

³ LI, *op. cit.* (1999), p. 23.

remarquera aussi que c'est l'interprétation – donc le langage porté sur le rêve – qui l'actualise et le met en action, comme s'il le tirait de l'état de latence où le rêveur l'avait produit, comme si le langage mettait en action la force propre du rêve.¹ » Cette analyse semble parfaitement répondre à l'histoire du rêve du Shengbo dans le *Zuozhuan* : la mort de ce dernier était « latente », et c'est seulement lorsque sa parole l'« actualise » que s'amorce ce qui dormait en attendant d'être mis en branle.

Cette interprétation onirique comme parole performative et non comme simple commentaire de ce dont le rêve est annonciateur est un cas extrêmement rare dans la littérature chinoise. Des récits constituant mon corpus, un seul semble s'en rapprocher quelque peu : dans *Daishen panzhan* 代神判斷, « Avoir procuration divine pour condamner à la décapitation » (ZBY 20:11), ce qu'annonçait le rêve se produit au moment même où le rêveur raconte l'expérience onirique. L'histoire relate comment un lieutenant colonnel (*canrong* 參戎²) s'est en rêve vu forcé à signer une condamnation à la décapitation dans une affaire judiciaire dont il ne connaissait aucun tenant ni aboutissant, et qui était d'autant plus déplaisante qu'elle visait à punir un tout jeune enfant. Le lendemain, il échange des propos oiseux (*xianhua* 閒話) avec sa mère, et c'est alors qu'il n'a pas encore fini de lui raconter son rêve de la veille (*shu qianmeng weijing* 述前夢未竟) que survient un accident causant la mort par décapitation d'un jeune enfant de l'âge de celui condamné en rêve. Dans ce récit-là, la relation de cause à effet entre le fait que le rêveur relate son rêve et la réalisation du songe par les faits est beaucoup moins évidente que dans l'anecdote du *Zuozhuan* précédemment évoquée. La coïncidence temporelle demeure cependant significative, même s'il est difficile de savoir si Yuan Mei avait l'intention d'établir le lien. Il semble cependant qu'il ne s'agissait pas pour l'auteur d'un aspect qu'il souhaitât mettre en valeur : l'anecdote est, comme fréquemment, suivie d'une deuxième histoire, aux traits similaires (dans le cas présent, le fait qu'un rêveur soit forcé à statuer dans le cadre d'une affaire judiciaire dont il ne connaît pas tous les éléments), mais cette seconde histoire ne fait pas apparaître de concomitance entre le récit du rêve après l'expérience onirique et la réalisation de ce qui avait été annoncé en rêve. On peut faire l'hypothèse que, le phénomène disparaissant dans le second récit, son importance dans le premier ne doive pas être surestimée.

En somme, aucun des textes de mon corpus ne présente de façon évidente une anecdote dans laquelle, comme pour le rêve de Shengbo dans le *Zuozhuan*, la parole de la mise en récit du rêve par le rêveur a un effet performatif plus important que le songe en lui-même. En revanche, j'aurai l'occasion de montrer que certains récits interrogent les causes véritables des faits advenus après

¹ BAPTANDIER, *op. cit.*, p. 115.

² Sous les Qing, appellation officieuse du commandant régional en second (*canjun* 參軍) dans les troupes militaires dites des « régiments verts » (*lüying* 綠營), c'est-à-dire l'un des deux corps d'armée, avec les Huit Bannières (*baqi* 八旗), qui composaient l'armée mandchoue (HUCKER, *op. cit.*, 6887).

qu'un rêve les a annoncés : parfois, il ne s'agit pas des rêves en eux-mêmes, mais des actions que les hommes commettent en réaction à leurs rêves.

L'interprétation glyphomantique des rêves

J'ai plus haut évoqué l'importance de la symbolique dans l'interprétation onirique. La langue chinoise se plaisant à jouer sur les homophones, on peut imaginer les possibilités offertes au rêve de faire passer par un signifiant commun un signifié autre que celui qui lui est attaché par homophonie. Ce genre d'interprétation est assez fréquent, et porte le nom de *chaizi* 拆字, « disséquer les caractères », que Joseph Needham a, dans son *Science and Civilisation in China* de 1956, traduit par le terme de « glyphomancy (glyphomancie) »¹. On trouve également le terme de *xizi* 析字, « décomposer/analyser les caractères ». L'usage sinologique permet de parler de « rêve glyphomantique » (*chaizi meng* 拆字夢).

La glyphomancie se fonde sur l'analyse de caractères. Ces derniers peuvent apparaître tels quels au rêveur durant le songe, ou doivent être déduits d'apparitions visuelles (par exemple, un cheval pour le caractère *ma* 馬). Dans ce dernier cas, il s'agit moins pour l'interprète de considérer la symbolique liée à l'image (un cheval pourrait évoquer la rapidité, le voyage...) que de s'interroger sur les homophones du terme désignant l'image (le *ma* désignant le cheval est homophone du *ma* 媽 faisant référence à la mère, ou encore du *ma* 罵 de la réprimande). La glyphomancie n'est pas une exclusivité de la tradition chinoise : dans l'*Onirokritiká* d'Artémidore d'Ephèse, apparaît ce rêve d'Alexandre le Grand qui vit en songe un satyre. Or, l'interprète donna la bonne explication à ce rêve lorsqu'il ne chercha pas à débusquer l'imaginaire culturel lié au satyre, mais décomposa le signifiant : « sa-tyros » était homophone de l'expression « Tyr est à toi », ce qui annonçait la prise de la ville par le conquérant².

Notons que dans le champ de la glyphomancie chinoise, les tons des prononciations sont assez souvent oblitérés. L'analyse peut passer par la dissection (sous-entendue par le caractère *chai* 拆) d'un sinogramme ; dans le caractère *huai* 槐, « sophora », par exemple, on peut distinguer le caractère *mu* 木, « arbre » et le caractère *gui* 鬼, « spectre ». Ainsi s'agit-il pour l'interprète du rêve d'ignorer une signification liée au sophora pour axer l'explication sur ce qui aurait trait à un arbre et/ou un spectre. En somme, la glyphomancie consiste en une interprétation onirique passant non par l'imaginaire et la culture, mais par les signifiants auditifs et visuels dont est porteuse la langue écrite.

¹ CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 56 [introduction].

² VANDENDORPE (2006), p. 14.

Du fait d'impliquer une interprétation onirique parfois complexe – notamment lorsqu'elle recourt au décortilage de caractères –, la glyphomancie apparaît fréquemment dans les récits policiers. C'est que la résolution glyphomantique d'un rêve mystérieux est parfois en elle-même une véritable enquête, et peut donc venir doubler l'investigation policière – qui vise à découvrir un coupable – d'une seconde énigme – comprendre le message d'un rêve *a priori* impénétrable –, la seconde permettant le plus souvent de résoudre la première.

L'emploi de la glyphomancie comme outil de résolution d'une affaire judiciaire n'est pas nouveau : il est au cœur d'un *chuanqi* des Tang, le *Xie Xiao E zhuan* 謝小娥傳, *Histoire de Petite-Beauté Xie* de Li Gongzuo 李公佐 [770 ?-848 ?], repris notamment par Ling Mengchu [1580-1644] dans *Li Gongzuo qiaojie mengzhongyan*, *Xie Xiao E zhi qin chuanshang dao* 李公佐巧結夢中言，謝小娥智擒船上盜, « Li Gongzuo déchiffre habilement les paroles du rêve, Xie Xiao E arrête avec intelligence les brigands sur le bateau » (PI 19). Dans l'histoire de Xie Xiao E, le père et le mari de la jeune femme sont assassinés par des brigands, et lui apparaissent en rêve pour lui révéler les noms des assassins. Le père de Xiao E lui indique « un singe dans une voiture, une plante à l'est de la porte (*chezhong hou, mendong cao* 車中猴，門東草) ». Le rébus dissimule le nom de Shen Lan 申蘭, dont le premier caractère correspond au signe cyclique du singe en astrologie et se trouve graphiquement présent dans *che* 車, « voiture », et dont le second caractère est une combinaison des caractères *men* 門, « porte », *dong* 東, « est » et *cao* 草, « plante ». Quant au mari de Xiao E, il lui indique le rébus suivant : « aller au milieu des céréales, le mari d'un jour (*hezong zou, yiri fu* 禾中走，一日夫) ». Il désigne le nom de Shen Chun 申春, dont le premier caractère figure visuellement un trait vertical traversant un champ (*tian* 田) et dont le second caractère est une combinaison des caractères *fu* 夫, « époux » auquel serait ajouté le trait horizontal du *yi* 一, « un » et le caractère *ri* 日, « jour » au-dessous. La résolution du rêve glyphomantique permet à Xie Xiao E de retrouver les coupables et de venger sa famille. Contrairement aux éléments théoriques que j'ai exposés plus haut, ce rêve glyphomantique ne se résout pas en décomposant des caractères chinois, mais à l'inverse en reconstituant à partir d'éléments graphiques indépendants.

Les rêves glyphomantiques constituent une part très minoritaire des récits oniriques de mon corpus, mais figurent parmi les plus saillants de par l'originalité de leur interprétation. Le tableau suivant rend compte de leur présence statistique :

Œuvre	Occurrences de rêves glyphomantiques / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	3/84	3,57 %
<i>Zibuyu</i> 子不語	10/165	6,06 %
<i>Yuewei caotang biji</i> 閱微草 堂筆記	3/139	2,15 %
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	0/15	0 %

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Les rêves glyphomantiques sont ainsi très peu nombreux dans les récits de Qing que j'ai choisis pour base de cette étude, mais ils sont de tout de même plus présents que dans des recueils plus anciens : ils apparaissent de façon extrêmement rare dans le *Soushen ji* et les *huaben*.

J'exposerai présentement deux rêves glyphomantiques relativement classiques, issus du *Zibuyu* et du *Liaozhai zhiyi*. L'un fait usage de la glyphomancie par présentation d'une apparition visuelle dont il faut déduire les caractères, tandis que l'autre offre, de manière assez originale, un rébus menant à des caractères dont le message est transparent.

Dans *Meng ma yan* 夢馬言, « Il rêva d'un cheval qui parlait » (ZBY 24:5), Gao Weichen 高蔚辰, chargé de l'administration de la sous-préfecture de Yanjin 延津 au Henan, rêve un jour durant une sieste qu'un cheval fait irruption dans la cour de sa résidence. L'animal se met sur ses deux pattes arrières (*li* 立, « se met debout ») et se met à parler dans le langage des humains (*renyan* 人言, employé comme forme verbale). Le texte n'indique cependant pas la teneur des propos du cheval. Gao lui décoche une flèche, et l'atteint en plein cœur (*zhengzhong qi xin* 正中其心). L'animal pousse un cri et s'enfuit, avant que Gao s'éveille en sursaut. C'est alors qu'un rapport lui parvient du dehors : une femme et ses deux enfants ont été cruellement assassinés. Aucun indice laissé sur place ne permet de retrouver le coupable. Comme Gao se souvient de son rêve, il passe en revue tous les noms des habitants du hameau où a eu lieu le crime, à la recherche d'un dénommé Ma. C'est que, ayant rêvé d'un cheval (*ma* 馬), il devine une explication glyphomantique à son rêve, c'est-à-dire une interprétation qui passerait non par le signifié culturel auquel ferait référence un cheval, mais par le signifiant auditif – et visuel, puisque le texte nous indique qu'il recherche des personnes dont le patronyme serait Ma 馬, avec le même caractère que celui qui désigne le cheval, et non Ma 麻. Gao, cependant, ne trouve aucun dénommé Ma parmi les habitants. Il interroge même les gens pour savoir si un habitant des hameaux voisins porterait ce patronyme, mais se heurte à des réponses négatives. Il tombe cependant sur le nom d'un certain Xu Zhong 許忠. Il se rend alors compte que le cheval

appartient au signe cyclique *wu* 午, élément graphique se trouvant dans *xu* 許. Par ailleurs, le cheval de son rêve lui a parlé, action qui s'écrit en chinois classique par le caractère *yan* 言, deuxième élément composant *xu*. Poursuivant cette piste glyphomantique, Gao se rappelle qu'il a touché de son jet (*zhong* 中) l'animal en plein cœur (*xin* 心). Or, les deux éléments *zhong* et *xin* combinés forment le caractère *zhong* 忠. Tout indique donc le nom de Xu Zhong, que l'on arrête et qui ne tarde pas à avouer les meurtres¹.

L'interprétation glyphomantique mise en valeur par ce récit onirique consiste à traduire par des éléments graphiques des images perçues en rêve. On peut d'ailleurs remarquer la double conversion qu'a théoriquement effectuée Gao : rappelons que le terme *yan* 言 appartient à la langue classique, c'est-à-dire celle dans laquelle le personnage écrit, mais non celle dans laquelle il pense. C'est plutôt en langue vernaculaire que le rêveur aurait probablement décrit pour lui-même la prise de parole du cheval, c'est-à-dire par l'expression *shuohua* 說話. Or, le texte mentionne directement la langue classique, comme si Gao n'avait eu comme outil de pensée que celle-ci – tout comme le texte ne présente que de la langue classique. On peut donc entrevoir ce qu'il peut y avoir de légèrement artificiel dans ce récit textuel présentant un cas de glyphomancie. Notons enfin que l'interprétation onirique de ce récit est mixte, puisqu'elle implique également une part culturelle : rapprocher *wu* 午 du cheval ne pouvait s'opérer que par une connaissance de la symbolique des signes cycliques, c'est-à-dire par un imaginaire culturel commun.

Laolong chuanhu 老龍舡戶, « Ceux qui vivent sur des bateaux au Vieux Dragon » (Lz 462) présente un cas de glyphomancie dont la technique d'interprétation présentée diffère de celle employée dans *Meng ma yan* : il ne s'agit pas ici de transcrire en caractères des éléments oniriques visuels, mais d'analyser des caractères qui sont donnés comme tels.

Le nouveau gouverneur (*fu* 撫) du Guangdong, Zhu Huiyin 朱徽蔭, est confronté à de multiples cas de disparition de marchands. Ces commerçants itinérants ont disparu sans laisser de trace, et parfois par groupes entiers. Inquiet, Zhu adresse un placet au *chenghuang*, et va se coucher. Il voit alors confusément (*huanghu* 恍惚) venir à lui un fonctionnaire qui se présente à lui comme *chenghuang*, du nom de Liu 劉². Ce dernier lui déclame alors quelques vers :

鬢邊垂雪，天際生雲，水中漂木，壁上安門。

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 326-327.

² Rappelons que le terme de *chenghuang*, divinité des murs et des fossés, ne désigne pas un dieu à l'identité prédéfinie, mais une charge, et que celle-ci peut être occupée par n'importe quel personnage digne de la fonction. Tout comme dans le monde des vivants, le poste peut être vacant si le dernier *chenghuang* a été congédié ou a démissionné. Il apparaît donc logique qu'un *chenghuang* se présente avec son patronyme propre, bien que cela apparaisse de façon relativement rare dans les récits d'imagination.

A côté des tempes tombe la neige, aux confins du ciel il fait naître les nuages, dans l'eau flotte le bois, dans le mur une porte tranquillisante.¹

Le gouverneur se réveille alors de ce rêve à effet de lecture rétrospective, sans pouvoir se l'expliquer. Mais il réalise soudain qu'il s'agit là d'un rébus, qu'il résoud. La « neige » qui tombe à côté des tempes est une image très classique faisant référence à la vieillesse : *lao* 老. Celui qui fait naître les nuages dans le ciel est le dragon : *long* 龍. Le bois flottant sur les eaux est un bateau : *chuan* 舫. Enfin, le battant, *hu* 戶, est la partie de la porte assurant une tranquillité ou une sécurité. Assemblant les quatre caractères, Zhu obtient l'expression *laolong chuanhu* 老龍舫戶, « qui vivent/exercent sur les bateaux du Vieux Dragon ». Or, le « Vieux Dragon » est le nom d'un gué, où le gouverneur fait par conséquent arrêter tous les bateliers. Ces derniers avouent leurs crimes : ils assassinaient les marchands afin de leur dérober leurs biens, et faisaient disparaître les corps en lestant leurs ventres de pierres avant de les jeter dans l'eau.

Ce récit du *Liaozhai* présente donc une technique glyphomantique qui consiste à passer d'éléments graphiques (les vers) à des éléments visuels (le dragon, les bateaux...), lesquels doivent ensuite être reconvertis en éléments graphiques (龍, 舫...) qui eux-mêmes feront référence à d'autres éléments visuels : les bateliers vivant au gué du Vieux Dragon. Ce jeu de passage entre signifiants et signifiés met en valeur le goût de Pu Songling pour les métaphores, c'est-à-dire la lecture à multiples degrés des éléments de la langue.

De ce récit, je remarque un élément qui me mène vers le point suivant : dans *Laolong chuanhu*, l'apparition onirique du *chenghuang* à Zhu n'advient pas de but en blanc. C'est qu'avant de s'endormir, le gouverneur lui a adressé un placet. Le rêve est ainsi provoqué par l'appel à l'aide du personnage. Ce phénomène n'a rien d'inhabituel dans la tradition chinoise, et se trouve être décrit par l'expression *qimeng* 祈夢, « prier pour un rêve ».

Solliciter un rêve (qimeng 祈夢)

Une pratique extrêmement ancienne, qui est loin d'être l'apanage de la tradition chinoise, consiste à « prier pour un rêve » (*qimeng* 祈夢), dans l'espoir d'obtenir des éléments dont l'interprétation révélerait un message divin éclairant sur le futur de la personne ayant reçu le rêve. Cette pratique implique généralement de dormir dans un temple dédié à la divinité dont on sollicite l'aide, après lui avoir adressé une supplique.

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1610.

Il ne s'agit plus de consulter un devin pour tirer un pronostic d'un rêve fortuitement advenu lors d'un somme quelconque, au risque d'apprendre qu'il est insignifiant, mais d'une démarche active de sollicitation d'une réponse à une question donnée [...]¹

Cette pratique n'est pas sans rappeler celle de l'incubation. Dans la Grèce antique, depuis au moins le V^e siècle avant notre ère, ce rite principalement tenu dans le sanctuaire d'Epidaure (en Argolide) dédié à Asklepios, un médecin mythique, visait à guérir les malades par le rêve : les patients devaient dormir dans une partie du temple (« incubare » signifiant « dormir dans le sanctuaire ») et rêver d'Asklepios avant de se réveiller, guéris de leur mal. Il semble que dormir en ce lieu suffît à provoquer la guérison, puisqu'il n'y avait apparemment ni médecin ni interprète des rêves².

Du fait de la ressemblance entre l'incubation grecque et la prière pour un rêve en Chine, certains chercheurs comme Roberto Ong, Michel Strickmann ou Richard Strassberg ont employé le terme d'« incubation » pour faire référence au *qimeng* chinois³. En effet, la pratique du sommeil dans le temple même de la divinité sollicitée est commun. Cependant, la pratique grecque antique avait une visée médicale, là où en Chine l'objectif était plutôt de se voir révéler des événements futurs. On pourrait certes arguer que la réception d'un message onirique positif peut être bénéfique à un individu en ce qu'il satisfait son désir (d'un futur prometteur de par les richesses promises ou le succès professionnel), mais la comparaison n'est plus alors que métaphorique. C'est ainsi par commodité que je pourrai employer les termes d'« incubation » ou de « rêve incubatoire », mais sans me départir de la conscience que cette traduction plus ou moins répandue est un abus de langage dédaigneux des spécificités culturelles.

Il semble difficile de dater l'apparition de la pratique incubatoire en Chine. Michel Strickmann rapporte que de nombreux documents bouddiques datant du VI^e siècle et au-delà donnent des indications sur les techniques incubatoires : les moines devaient dormir près de l'autel, face à la divinité qu'ils imploraient, et ce après avoir récité à plusieurs reprises et parfois attaché à leur corps un mantra⁴. Mais il est probable que l'incubation apparût plus tôt, notamment parce que, loin d'être propre au bouddhisme, elle était également présente dans le taoïsme et de nombreux cultes locaux⁵.

S'il est malaisé de déterminer l'apparition de cet aspect de la tradition onirique, on peut en revanche en souligner la pérennité : la prière effectuée en vue d'obtenir un rêve est encore pratiquée aujourd'hui dans certains temples de Chine.

¹ DRETTAS, *op. cit.* (2007), p. 391.

² CHEYMOL, *op. cit.*, p. 47-49.

³ ONG, *op. cit.*, p. 45-50., BROWN, *op. cit.*, p. 40-41. et CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 15 ; 20 ; 35 ; 41 [introduction et notes].

⁴ BROWN, *op. cit.*, p. 40.

⁵ CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 41 [notes].

La pratique du rêve incubatoire est connue pour être liée au culte des Neuf Immortels (Jiuxiangong 九仙公). On s’y réfère généralement en évoquant le lac des Neuf Carpes (Jiulihu 九鯉湖) au Fujian – qui, nous allons le voir, ne désigne en réalité qu’un seul de trois lieux de culte. Lienche Tu Fang évoquait quelque peu ce lac dans son article de 1973¹. Brigitte Baptandier lui a consacré l’article le plus complet en 1996, après y avoir consacré quatre séjours de terrain.

La légende des Neuf Immortels connaît plusieurs versions, dont les éléments invariants sont les suivants : sous les Han, pour échapper à leur père, neuf frères aveugles se retirèrent dans la montagne, où ils pratiquèrent leur ascèse. Ayant atteint l’immortalité, ils se transformèrent en carpes (ou, selon les versions, chevauchèrent des carpes avant de s’envoler). Ils dispensèrent dès lors leur efficience d’immortels dans les temples qui leur sont consacrés².

D’après Brigitte Baptandier, si l’on s’en tient généralement à la simple mention du lac des Neuf Carpes, il existe en réalité trois lieux consacrés au culte des Neuf Immortels :

Le premier est le mont de Jade, Yü shan [玉山], à Fuzhou [福州], où ils auraient pratiqué leur ascèse. Le deuxième se trouve au sud du Fujian, dans les montagnes du district bien nommé Xianyou [仙遊], la randonnée des immortels, au lac des Neuf Carpes, Jiulihu [九鯉湖], où ils ont rejoint le *dao*. Ils s’y seraient envolés depuis la ville de Fuzhou sous la forme de carpes, d’où le nom du lac. Perché haut dans la montagne se trouve également un lieu dit le Lieu pierreux, Shisuo shan [石所山], ou encore Shizhu shan [石竹山], le mont des Bambous de pierre, où un pavillon leur est consacré et où l’on sollicite également des rêves [...] Enfin, le troisième lieu est le Shizhu shan [石竹山] de Fuqing [福清] où ils dispensèrent leurs bienfaits en tant que divinités.³

Deux sanctuaires portent donc le nom de Shizhu shan, « Mont des Pierres et des Bambous » ou « Mont des Bambous de pierre », et Brigitte Baptandier prend pour objet d’étude le dernier qu’elle évoque, situé à Fuqing, qui commença à être bâti sous les Tang pour adopter son nom actuel entre 1796 et 1821⁴.

Tous ces lieux sont connus pour avoir été décrits dans les notes de voyage (*youji* 遊記) de Xu Xiake 徐霞客 [1587-1641]. Ce dernier, voyageur invétéré ayant consigné avec un grand souci de précision topographique la description de ses excursions dans la Chine entière, s’est rendu au lac des Neuf Carpes en 1620. Il y décrit un sanctuaire dédié aux Neuf Immortels qui se trouvait sur les bords du lac, et où il pria pour un rêve (*qimeng* 祈夢)⁵. Trois jours plus tard, il se rendit au Shisuo shan (de la sous-préfecture de Xianyou, et non celui de Fuqing décrit par Brigitte Baptandier), qu’il décrit

¹ TU FANG, *op. cit.*, p. 64-65.

² BAPTANDIER, *op. cit.*, p. 119-121.

³ *Id.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ XU & ZHU (2009), p. 24.

comme un « lieu où prier les Neuf Immortels pour un rêve (*Jiuxian qimeng suo* 九仙祈梦所) et dont il relate l'ascension. Il rapporte qu'au Fujian, on a coutume de dire que « le Shisuo shan se visite au printemps, le lac aux Carpes à l'automne (*chun you Shizhu, qiu you lihu* 春游石竹, 秋游鲤湖)¹. Le témoignage de Xu Xiake nous révèle que ces sites étaient déjà connus pour être des lieux de pratique du rêve incubatoire sous les Ming.

L'article de Brigitte Baptandier nous montre que cette pratique existe aujourd'hui encore : le pavillon dédié aux Neuf Immortels comporte des chambres où les pèlerins passent la nuit en espérant recevoir un rêve. Comme je l'ai déjà rapporté précédemment, des spécialistes exercent autour du sanctuaire afin d'aider les personnes à interpréter leur rêve :

Chaque étape de l'escalier de pierre qui gravit la montagne, chaque terrasse, est occupée par un devin qui offre ses services : spécialistes de la physiognomonie lisant la carte du corps, du visage, ou de la main ; experts de l'horoscope astrologique, déchiffrant le destin inscrit dans les huit signes cycliques de naissance ; spécialistes de la glyphomancie, la divination à partir de l'écriture, examinant les mots d'une phrase tracée par le pèlerin qui contient sans la révéler, sa demande secrète. Peut-être ce type de divination est-il le plus fascinant à cause de la relation intime qui s'y établit avec le rêve [...] ²

L'on constate donc que la glyphomancie telle que je l'ai ci-dessus décrite comme un aspect spécifique de l'interprétation onirique en littérature n'appartient pas seulement à des récits fictifs, mais correspond également une technique divinatoire encore aujourd'hui pratiquée.

Un aspect important de l'article de Brigitte Baptandier est sa mise en valeur du *yi* 意, que l'auteur traduit par « désir », mais dont on peut ajouter qu'il s'agit d'un désir à entendre comme une intention, une visée, un dessein. Brigitte Baptandier rapporte la façon dont l'ascension de la montagne, initiée à la suite d'un jeûne et du fait de revêtir des habits propres, doit faire croître ce *yi*, qui atteint son faîte lorsque le pèlerin a atteint le belvédère et formule sa prière pour recevoir un rêve. Elle ajoute que les experts présents sur le site pour vendre leurs dons d'interprétation onirique déclarent posséder un *yi* particulièrement puissant, qui aidera les pèlerins à obtenir un rêve satisfaisant. Ainsi le lieu cristallise-t-il une force magnétique émanant de la puissance des Neuf Immortels et du *yi* des multiples visiteurs et experts, le tout permettant « au désir secret de chacun de s'allier à l'énergie cosmique »³.

A ma connaissance, ce *yi* n'est jamais formulé tel quel dans les récits oniriques de fiction, mais sa description par le travail anthropologique de Brigitte Baptandier permet d'imaginer ce que les

¹ *Id.*, p. 25.

² BAPTANDIER, *op. cit.*, p. 103.

³ *Id.*, p. 103 et 109.

auteurs avaient en tête lorsqu'ils décrivaient des personnages fictionnels procédant à une incubation dans le but d'obtenir un rêve révélateur.

La pratique du *qimeng* apparaît donc comme une branche spécifique du discours sur le rêve. Tandis que les rêves classiques adviennent sans que le rêveur ne s'y attende, le rêve incubatoire correspond à une tentative de maîtrise du rêve par les rêveurs. Lorsque ces derniers prient pour recevoir un rêve, deux principes se dégagent. D'une part, ce que le rêve peut avoir de magique – c'est-à-dire le lien d'adéquation entre ce qu'annonce le songe et ce qui se déroulera dans les faits – est reconnu comme véridique. D'autre part, celui qui prie pour un rêve a déjà cerné une part de son désir, puisqu'il se pose une question précise à laquelle il espère que le rêve apportera une réponse ; là où un rêve classique, interprété, peut révéler une expression de son désir à l'insu du rêveur, le rêve incubatoire répond à un désir conscient qui a déjà été formulé par la demande de rêve.

L'incubation semble avoir été une pratique répandue dans la Chine ancienne, et notamment sous les Ming. Loin d'être limitée au culte des Neuf Immortels, elle était également pratiquée dans les temples des *chenghuang* (« dieux des murs et des fossés » ou « dieux de la ville »), des *tudi gong* 土地公 (« dieux du sol »)¹, de certains dieux tels que Wenchang 文昌² dans les cas liés aux examens mandarinaux, dans les sanctuaires et tombes de certains grands personnages historiques ayant été déifiés, comme par exemple le sanctuaire du ministre martyr Yu Qian 于謙 [1398-1457] à Hangzhou³. D'après Berthold Laufer, prier pour un rêve était devenu, au XIV^e siècle, un rituel institutionnalisé et pratiqué par les fonctionnaires qui voyageaient :

The worship of city gods reached its climax toward the end of the fourteenth century under the first emperor of the Ming dynasty. At that time it was obligatory for all official of high ranks when entering a walled city to pass the first night in the temple of the city god, in order to receive his instructions in a dream. In case of a difficult point in law judges will spend the night in the city god's temple, in the hope that the god will appear to them in a dream and enlighten them on the case in question.⁴

¹ Cf. note 3 p. 76.

² Divinité de la constellation qu'il représente, l'Empereur Wenchang 文昌帝君 est l'emblème des lettres et favorise la réussite aux examens. A l'origine, il était Zhang Yazhi 張亞子, un héros militaire de la résistance des Jin (265-420) contre les Qin antérieurs (351-395) de la période des Cinq dynasties et Seize royaumes (Wu chao shiliu guo 五朝十六國) (304-439), mort en 374. Un temple, dédié à la divinité Zitong 梓潼 (nom du district) fut érigé en son honneur sur la montagne Qiqu 七曲, au Sichuan. Modèle de vertu, son culte local devint national à partir de l'empereur Xuanzong 玄宗 des Tang (685-762) qui le fit ministre, et surtout avec l'empereur Renzong 仁宗 des Yuan (1285-1320) : en 1316, ce dernier lui conféra le titre d'« Empereur Wenchang ». Un temple lui fut édifié à Pékin en 1454.

Parmi les récits oniriques issus des œuvres de mon corpus, Wenchang apparaît dans Lz 273, ZBY 4:1, 21:13, 21:38, Yw 5:23 et 15:35.

³ TU FANG, *op. cit.*, p. 64-65. Le récit *Nanshan wanshi* 南山頑石, « La Pierre brute des monts du Sud » (ZBY 1:6) raconte précisément un cas de rêve incubatoire dans lequel le personnage adresse une prière à Yuqian et dort dans le temple de ce dernier. Le contenu du rêve prédit de manière voilée la destinée du personnage (YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 4)

⁴ LAUFER, *op. cit.*, p. 210-211.

Dans ces cas évoqués par Laufer de prières de fonctionnaires pour recevoir par le biais du rêve des instructions sur le bon gouvernement, le désir du rêveur n'est pas tant personnel que répondant à une volonté collective – manifestée par l'obligation institutionnelle – d'ordre. Quant à la pratique incubatoire réalisée durant une investigation judiciaire, elle rejoint les cas de littérature que j'ai plus haut évoqués.

J'évoquerai ici un récit de mon corpus qui mêle tant technique d'interprétation glyphomantique que pratique du rêve incubatoire, et ce dans une histoire d'enquête policière : *Doufu jiazhu* 豆腐架箸, « Des baguettes sur un bol de tofu » (ZBY18:37).

Alors qu'un enfant a été assassiné, les autorités ne parviennent pas à mettre la main sur le coupable. Le préfet Ye 葉 passe une nuit au temple du *chenghuang*, où il sollicite un rêve (le terme employé par Yuan Mei est celui de *qiumeng* 求夢, « rechercher/demander un rêve », et non celui de *qimeng* 祈夢, « prier pour un rêve » généralement employé). Ye rêve que le *chenguang* lui ouvre les portes de ses appartements, et l'invite à s'attabler ; mais en guise de met, n'est présent sur la table qu'un bol de tofu (*doufu* 豆腐) surmonté d'une paire de baguettes en bambou (*zhuzhu* 竹箸). Le repas se déroule sans que les personnages n'échangent une parole. Ye se réveille alors, ne comprenant goutte à ce songe. Un jour, un homme entre dans un mont-de-piété pour y déposer une serrure en or. Comme on suspecte que l'objet ne lui appartienne pas, il est arrêté ; il finit par avouer ses crimes, dont l'assassinat de l'enfant. Le préfet comprend alors la teneur de son rêve : l'assassin se nomme Fu 符, patronyme dont le caractère comporte l'élément phonétique *fu* 付 présent dans le caractère *fu* 腐 du tofu, surmonté de la clef du bambou. En d'autres termes, l'agencement des éléments du caractère *fu* 符 est similaire à celui d'un bol de tofu surmonté d'une paire de baguettes en bambou, image vue en rêve par le préfet¹.

On remarquera que le rêve n'a en rien aidé à l'arrestation du coupable, et que l'interprétation glyphomantique n'apparaît qu'après que la solution en a en quelque sorte été donnée. Il ne s'agit en rien d'une exception : bien des récits ne trouvent leur interprétation qu'après ce que le rêve aurait dû permettre de déduire ou les faits qu'ils annonçait. D'où un certain équilibre entre la perception du rêve comme porteur d'instructions supérieures à appliquer pour garantir le bon ordre, et le rêve comme simple description des faits tels qu'ils se déroulent selon le libre arbitre des hommes.

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 243.

Si le rêve incubatoire est souvent présent dans les histoires d'enquêtes policières, il l'est également dans une thématique absolument incontournable dans la littérature de fiction prémoderne : celle des examens impériaux.

Rêves d'examens

Les examens mandarinaux nourrissent une thématique omniprésente dans les récits de fiction de la littérature des Ming et des Qing, et la question du concours constitue une part importante des récits oniriques : il est fréquent qu'un personnage rêve ou prie pour un rêve qui lui révèle son succès ou son échec aux examens.

Le tableau suivant répertorie le nombre d'occurrences d'un rêve dont le contenu est lié à la question des examens mandarinaux.

Œuvre	Occurrences de rêves liés aux examens / Nombre total de rêves*	Equivalent en pourcentage
<i>Liaozhai zhiyi</i> 聊齋誌異	1/84	1,19 %
<i>Zibuyu</i> 子不語	20/165	12,12 %
<i>Yuewei caotang biji</i> 閱微草堂筆記	3/139	2,15 %
<i>Honglou meng</i> 紅樓夢	0/15	0 %

* Le nombre total de rêves ne correspond naturellement pas au nombre de récits constituant mon corpus, puisqu'un même récit peut comporter plusieurs rêves.

Les occurrences sont relativement peu nombreuses, mais que l'on ne s'y trompe : la thématique du concours mandarinal apparaît en bien d'autres endroits, indépendamment de celle du rêve. Le *Zibuyu* fait cependant figure d'exception, puisque plus d'un récit de rêve sur dix y est consacré au thème des examens.

Benjamin Elman, dans son ouvrage consacré à l'univers des concours mandarinaux dans la Chine traditionnelle, a montré l'importance que les lettrés des Ming accordaient au pronostic onirique dans le domaine du concours. Elman relate quelques récits de rêves compilés par Gu Dingchen 顧鼎臣 [1473-1540] et son petit-fils Gu Zuxun 顧祖訓 dans le *Ming zhuangyuan tukao* 明狀元圖考, *Etude illustrée des premiers lauréats sous les Ming*. Cette collection de récits historiques rapporte des anecdotes vécues par les lauréats aux examens – toujours en lien avec le concours – et, pour ce qui nous intéresse, des rêves que ces lettrés auraient faits. Elman reconnaît que ces récits ne peuvent être considérés comme des rêves véritables que les lauréats des Ming auraient réellement eus, demeurant

des constructions historiques façonnées de manière à obéir au discours culturel des Ming¹. Néanmoins, écrit-il, ces récits nous permettent de percevoir toute la pression sociale qui était exercée sur les candidats et l'angoisse qu'elle faisait naître chez eux :

As spontaneous reflections of the anxiety in their lives, produced under the enormous mental and physical pressures of the civil examination regime and, for them, its "cultural prisons", the visions that late imperial literati projected in dreams provide us with a unique window to gauge their mental world, as they recalled it, through language and visual imagery for interpretation by fortune-tellers, diviners, shamans, and Buddhist and Taoist priests. The dream market for examinations, which involved "sleep meditation" as a religious form, was a faithful replica of the cultural constructions that accompanied the social and political dynamics of the examination market.²

Il est regrettable que Benjamin Elman ne précise pas ce qu'il entend par « sleep meditation », mais l'on peut supposer qu'il s'agisse d'une pratique impliquant le sommeil et visant à révéler les résultats du concours pour le candidat en question, ce qui s'apparenterait au *qimeng* évoqué précédemment.

En n'hésitant pas à parler d'« anxiety » ressentie par les candidats vis-à-vis de l'issue des concours, Elman fait ressortir la réalité de ce que représentait le système de sélection des fonctionnaires : non une organisation idéalisée par certaines histoires de fiction dans le genre des *caizi jiaren* 才子佳人, « de la belle et du lettré », lesquelles offrent aux candidats une *happy end* dans laquelle le succès au concours couronne une relation amoureuse, mais bien un système de sélection absolument impitoyable qui balayait les talents de bien des lettrés et broyait espoirs et carrières envisagées. Ayant à l'esprit cet aspect plus réaliste de ce que représentait pour des milliers de candidats malheureux le système des concours mandarinaux, peut-être pourrait-on rapprocher la pratique du rêve incubatoire telle qu'elle existait dans la Grèce antique, c'est-à-dire visant à une guérison, de la façon dont les candidats chinois aux examens espéraient trouver un soulagement en priant pour un rêve qui promettrait leur succès.

Dans les quelques pages qu'il consacre au rêve, Elman parvient à nous faire entendre l'importance dont le rêve était auréolé aux yeux des Ming, en rappelant que les songes liés aux examens n'étaient pas uniquement ceux des candidats espérant réussir, mais également ceux des empereurs devant classer les copies des premiers lauréats à l'examen du palais (*dianshi* 殿試)³. D'après le *Ming zhuangyuan tukao*, rapporte Elman, au moins cinq empereurs auraient classé les premières copies d'après un rêve qu'ils auraient fait. Ainsi, peu de temps avant l'examen du palais

¹ ELMAN (2000), p. 331.

² *Id.*, p. 337.

³ *Cf.* note 2 p. 708.

de 1385, l'empereur Hongwu 洪武 [1328-1398]¹ aurait rêvé de clous (*ding* 釘) et de soie (*si* 絲), et aurait pour cette raison classé la copie de Ding Xian 丁顯 en premier : c'est que le caractère *ding* 丁 est homophone de *ding* 釘 (et constitue d'ailleurs sa partie phonétique), et le caractère *si* 絲 est présent dans le caractère *xian* 顯². Ainsi est-ce par technique glyphomantique que Hongwu interpréta son rêve – et si l'on accepte que l'empereur ait bien eu ce rêve et s'y soit effectivement fié pour fonder son jugement, on pourra remarquer l'extrémité avec laquelle les Ming faisaient confiance au message onirique divin, puisqu'ils privilégiaient sa véracité supposée plutôt que la qualité même des copies.

Que les candidats ne rêvent pas eux-mêmes de leur succès, mais que ce rêve soit fait par un autre – ce qui en soit est sensé tenir lieu de preuve de la vérité véhiculée par le rêve, puisqu'il ne peut alors être soupçonné de refléter le désir de succès du candidat – apparaît dans plusieurs récits des œuvres de mon corpus.

Un récit assez amusant correspondant à ce cas de figure est *Meng hulu* 夢葫蘆, « Rêve de calebasse » (ZBY 21:16). Il relate comment le bachelier (*xiucai* 秀才) Yin Tingyi 尹廷一, ayant de multiples fois tenté d'obtenir, mais en vain, le concours de la licence, rêve à chaque veille d'examen qu'une divinité (*shen* 神) lui remet une calebasse (*hulu* 葫蘆). Le seul détail du rêve qui change à chaque session – c'est-à-dire tous les trois ans – est que la calebasse est un peu plus grosse que la fois précédente. Comme Yin est recalé de manière répétée, le rêve le met mal à l'aise. Une année, redoutant de faire encore le même songe, Yin se prive de sommeil et décide de patienter jusqu'à l'aube pour éviter de faire ce rêve. Mais il n'en est pas de même pour son petit domestique qui, à peine endormi, s'écrie qu'il a rêvé d'une calebasse aussi grosse que son maître – le texte n'indique pas qu'il se soit réveillé, mais cela paraît logique. Yin en éprouve bien de l'amertume, mais ne peut que s'y résigner. Cependant, il découvre sur le panneau d'affichage des résultats qu'il a été classé trente-deuxième. Or, le trentième se nomme Hu 胡 et le trentième-et-unième Lu 盧. Yin comprend alors son rêve : la calebasse était par homophonie la métaphore des deux candidats le précédant, mais elle était initialement aussi petite qu'eux étaient enfants³.

Ce rêve, à l'interprétation glyphomantique, apparaît comme un objet finalement indépendant du rêveur. Comme une vérité qui doit se faire connaître, elle se manifeste par quelque moyen que ce soit lorsque le bachelier tente de la réprimer par la privation de sommeil. L'issue du concours est donc à considérer dans ce récit comme une prédiction du destin, qui doit être annoncée par les forces

¹ De son nom personnel Zhu Yuanzhang 朱元璋, Hongwu est le fondateur de la dynastie Ming [1368-1644]. Il est l'un des très rares empereurs chinois à avoir été issu d'une classe sociale moyenne. Il rapporta dans des écrits personnels avoir fait un rêve précédant son accession au pouvoir et la fondation de la dynastie : une grue descendant du ciel puis la vision de bouddhistes et de taoïstes lui offrant une robe pourpre et une épée (ELMAN (2013), p. 188.)

² ELMAN, *op. cit.* (2000), p. 329.

³ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 277.

supérieures du monde invisible. Que le message onirique doive nécessairement être transmis induit l'idée que le résultat du concours obéit à un ordre cosmique préalablement établi, nul ne pouvant échapper à sa mise en œuvre.

Les récits oniriques impliquant la question des concours mandarinaux sont nombreux. Dans une petite compilation de cinq anecdotes que Yuan Mei rassemble sous le titre de *Kechang shi wutiao* 科場事五條, « Cinq histoires de la salle d'examen » (ZBY 21:13), non moins de trois ont trait au rêve. La dernière de ces anecdotes, qui implique un cas d'incubation, suggère la toute-puissance des autorités divines communiquant avec les hommes par le biais du rêve et l'irréfutable pouvoir de vérité de ce dernier.

Trois candidats au concours prient pour un rêve (*qimeng* 祈夢) au temple de Yu Sumin 于肅潛 – Yu Qian, dont j'ai précédemment mentionné que son temple à Hangzhou était un haut lieu de la pratique incubatoire. Mais des trois dormeurs, un seul fait un rêve : il voit Yu Sumin qui lui indique de se rendre devant l'écran à l'avant du temple, de façon à ce qu'il « le sache » (*zhizhi* 知之). Se réveillant, le rêveur raconte le songe aux deux autres, et qui en conçoivent de la jalousie. Prétextant une envie pressante, ils se rendent à l'avant du temple, et inscrivent sur l'écran les caractères *buzhong* 不中, « ne réussira pas », espérant provoquer la déception de leur compagnon. Mais au matin, quand les trois candidats se rendent ensemble devant l'écran, ils lisent *yige zhong* 一个中, « un seul réussira » : c'est qu'avec les ténèbres nocturnes, les deux compères ont mal relié les traits du *bu* 不, et – comme ils écrivent de haut en bas et non de gauche à droite – les deux caractères en paraissent trois. De fait, seul le candidat ayant reçu le rêve est reçu à l'examen¹.

Le rêve de ce récit présente ceci d'original que ce n'est pas tant lui qui est annonciateur de l'issue de l'examen que la mauvaise blague motivée par la jalousie à laquelle il donne lieu. La glyphomancie n'est pas opérée sur des caractères livrés en songe, mais sur ceux tracés par les candidats qui espéraient manipuler le discours onirique. En voulant tourner à leur avantage – ou plutôt en voulant satisfaire leur désir jaloux par – le discours de vérité dont le rêve est porteur, les deux candidats malchanceux créent eux-mêmes le surnaturel qu'ils espéraient contrarier. Leur écrit s'est fait le signifiant diamétralement opposé à ce qu'ils voulaient signifier. Le récit indique par là que l'action des hommes réalise par elle-même les desseins du Ciel. Il semble qu'en ayant voulu y contrer, les deux compères aient précisément participé à l'ordre cosmique annoncé par le songe.

Avant que de clore ces quelques pages consacrées aux rêves liés aux examens, je souhaiterais en évoquer un issu de mon corpus qui tiendra lieu de transition vers un sujet que j'aborderais plus loin

¹ *Id.*, p. 275.

dans cette étude, mais qui sera inhérent à tout ce que j'ai pu évoquer sur l'ancienneté de la tradition onirique : la remise en question de cette dernière, par des procédés qui lancent un défi à prééminence de l'interprétation classique des rêves.

En apparence, l'histoire de *Zhuwen ju* 鑄文局, « Le Bureau de la refonte des écrits » (ZBY 11:14) est assez classique : un rêve permet à un candidat d'être reçu à l'examen. De même que dans les récits précédemment évoqués, c'est à travers le songe qu'est exprimée l'infailibilité de l'ordre cosmique, les divinités en étant les garantes de par leur puissance surnaturelle et leur connaissance de la vérité. Mais *Zhuwen ju* nous offre également l'occasion de nous interroger sur ce monopole du Ciel : l'homme ne peut-il exercer aucun libre arbitre ? N'est-ce pas par moments ses actions à lui qui permettent sa destinée ?

Le récit commence par indiquer que Yang Qiongfang 楊瓊芳 fut reçu premier lauréat à l'examen de la licence (*jieyuan* 解元) lors d'une session s'étant tenue sous le règne de Kangxi 康熙 – c'est-à-dire entre 1661 et 1722. Le sujet à traiter était : « C'est comme l'érection d'un monticule (*piru wei shan* 譬如為山) », ce qui correspond au début du dix-huitième paragraphe du neuvième livre du *Lunyu* 論語, *Entretiens de Confucius*. Le sujet est donc lié à la question de la persévérance, puisque la sentence complète est « L'apprentissage de la vertu est comparable à l'érection d'un tertre : si j'abandonne alors qu'il ne manquerait au tertre qu'un seul panier, tout mon travail a été vain (*piru wei shan, wei cheng yi kui, zhi, wu zhi ye* 譬如為山，未成一簣，止，吾止也。)¹ ». Le sujet peut avoir été cité ici par Yuan Mei par simple souci de précision historique. Il évoque en tout cas, et ce quelque que soit l'intention de l'auteur, l'idée de la ténacité, d'accomplir les choses jusqu'au bout.

Or, Yang Qiongfang, poursuit le récit, avait produit durant l'examen une copie acceptable mais non parfaite : deux des huit parties de sa dissertation comportait quelques expressions maladroites. Dans la nuit qui suivit l'examen, Yang rêva qu'il se rendait au palais de Wenchang 文昌², où ce dernier était assis à la place d'honneur, à côté de laquelle étaient alignés de nombreux fourneaux. Comme Yang demandait quel était leur usage, un fonctionnaire à la longue barbe répondit en riant que les copies rendues à l'examen devaient être fondues dans ces fourneaux à cinabre (*danlu* 丹炉) de façon à être épurées de leurs imperfections, avant d'être présentées à l'Empereur d'En Haut (Shangdi 上帝)³. Yang retira une copie d'un fourneau, et constata qu'il s'agissait de la sienne, qu'il

¹ La traduction est de Anne Cheng (KONG & CHENG (1981), p. 78.)

² Cf. note 2 p. 306.

³ Shangdi 上帝, l'Empereur d'En Haut, est un personnage mythique de la période des Shang [XVI^e au XI^e siècles avant J.-C.] jusqu'au Han [-206 à 220], souvent considéré comme le plus haut placé dans la hiérarchie du panthéon, bien que son identité précise demeure incertaine – ce qui lui a valu d'être fusionné avec plusieurs autres divinités. A partir des Tang et des Song, et en raison de la confusion dans le panthéon, il a été remplacé à la tête de cette hiérarchie par le personnage de Yudi 玉帝, l'Empereur de Jade – dont il semblerait qu'il désigne davantage une fonction qu'un personnage en particulier, ce qui n'a fait que renforcer la multiplication des identités de la divinité. Shangdi et Yudi sont ainsi fréquemment confondus (YANG et AN, *op. cit.*, p. 63. et PIMPANEAU, *op. cit.* (1999), p. 102-104.)

avait rendue dans la journée, mais perfectionnée là où la qualité avait été plus faible. Chaque caractère brillait d'un éclat doré, et Yang se donna la peine d'apprendre la copie mot pour mot. Il se réveilla en sursaut, ce qui provoqua son mécontentement. Il attribua la cause du rêve à ce qu'il avait sur le cœur (*yi wei ci xin qiegu er* 以為此心切故耳), car « comment son texte rendu lors de l'examen pouvait-il égaler celui du rêve ? (*ande changzhong wen ru mengzhong wen ye* 安得場中文如夢中文耶 ?) ». Or, peu de temps après, un incendie se déclara dans le bâtiment où étaient conservées les copies, ce qui en détruisit un total de vingt-sept, dont celle de Yang. Ce dernier fut invité à recomposer son texte, et il rédigea celui qu'il avait en rêve appris par cœur¹.

L'analyse que l'on peut en premier lieu donner de ce récit est que les fourneaux du palais de Wenchang visité en rêve sont une métaphore des événements à venir : des copies d'examen brûleront, et seront remplacées par une version améliorée d'elles-mêmes. Dans cette optique, cette vision métaphorique consisterait en un message délivré par l'autorité divine qu'est Wenchang, annonciateur des faits futurs.

Mais une phrase du texte peut nous faire douter de cette interprétation du rêve : l'insertion par l'auteur de ce que Yang, à son réveil, attribue la teneur du rêve à ce qu'il a sur le cœur, introduit l'idée que le contenu onirique puisse être lié aux préoccupations du personnage.

Par ailleurs, comme j'aurais l'occasion de le montrer dans la prochaine partie de ce travail, un rêve surnaturel est toujours entériné comme porteur de vérité par un élément constituant une preuve de sa véracité, à savoir une conséquence directe dans la vie éveillée. Dans ce récit, la preuve de la véracité du rêve est déclinée en deux aspects : que la copie vue en rêve soit parfaite et permette à Yang d'être classé premier au concours, et que le passage de la copie initiale dans le fourneau corresponde à ce qui se passera effectivement lorsqu'elle sera détruite dans l'incendie. Néanmoins, ces « preuves » sont-elles infaillibles ? Je les ai personnellement déterminées par habitude de lecture de récits oniriques, lesquels présentent presque invariablement cette preuve de la véracité du rêve, en d'autres termes en recherchant les conventions de lecture des récits du genre. Mais ces dernières doivent-elles obliger le lecteur à se fier aveuglément aux éléments de la tradition ? Ne peut-on pas douter que la perfection de la copie et l'incendie soient des preuves des propriétés surnaturelles du rêve ? Un lecteur non habitué aux récits de rêve chinois, ou aimant à remettre en question les coutumes littéraires – tel que le fait Ji Yun –, pourrait tout à fait considérer que l'incendie relève du hasard, et que Yang a eu le temps, après l'examen, d'élaborer en lui-même une version perfectionnée de son propre travail – d'autant plus que, ainsi que nous l'indique la phrase selon laquelle il attribue le contenu du rêve à ce qu'il a sur le cœur, les erreurs qu'il a laissées dans sa première copie le tourmentent. J'ai par ailleurs noté le sujet d'examen que Yang a été invité à traiter, et la façon dont il

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 150.

introduisait l'idée de persévérance : ne peut-on pas alors supposer que le personnage a continué à réfléchir au sujet même après la session d'examen, comme dans une mise en abyme de la ténacité ?

Cette interprétation alternative du récit onirique confronte le rêve comme outil divin qui communique au rêveur les desseins du Ciel, et le rêve comme reflet de l'anxiété de ce rêveur. Une lecture plus critique de ce récit apparemment très conventionnel permet donc de laisser entrevoir la possibilité d'une subversion de la tradition onirique, sur laquelle j'aurai encore l'occasion de revenir.

Dans les quelques sous-parties de cette étude que je viens de consacrer à la tradition extrêmement ancienne qu'est l'interprétation onirique, j'ai eu maintes fois l'occasion d'évoquer la façon dont le message délivré dans un rêve se trouvait confirmé dans sa véracité par des faits advenant dans la vie éveillée et correspondant effectivement à la prédiction onirique – ce que Chen Shiyuan a nommé *zheng* 徵, « preuve » ou « accomplissement ». J'ai plus haut nommé ce phénomène « preuve de la véracité du rêve », et souhaiterais lui offrir une analyse plus détaillée, car il s'agit d'un élément fondamental, subordonné à l'interprétation en elle-même.

b) La preuve de la véracité du rêve

J'ai, dès le début de cette étude, présenté les récits oniriques de mon corpus comme possédant des caractéristiques relevant du surnaturel. J'entends par là que les rêves relatés dans ces récits d'imagination ne se contentent pas d'être de simples expériences cognitives, mais débordent dans la réalité des personnages, c'est-à-dire dans leur vie éveillée – à supposer que l'on ne défende pas, comme le fait le *Honglou meng*, que la vie éveillée n'a rien de réel, mais que c'est bien au contraire le rêve qui reflète la réalité. Ce « débordement », cette répercussion du rêve dans le cadre de référence des personnages, est l'élément qui permet de déterminer le rêve comme « surnaturel », c'est-à-dire comme porteur d'une vérité transcendante qui, loin de toucher uniquement l'univers onirique, s'impose également dans le monde de la veille.

La concordance du rêve et de la veille

La plupart du temps, cette incidence du songe sur la réalité fonctionne en deux temps : a tout d'abord lieu la transmission, en rêve, d'un savoir, conféré par des instances supérieures au rêveur, au sujet de quelque chose que ce dernier n'aurait jamais pu apprendre par lui-même à propos des événements de la vie éveillée ; cette connaissance acquise est ensuite validée comme véridique lorsqu'elle permet de sortir vainqueur d'une situation irrésoluble sans elle, ou lorsqu'elle permet de comprendre certains faits autrement inexplicables. Cette validation a double emploi : elle permet

d'une part au récepteur du message onirique d'agir pour le/son bien, et d'autre part, elle attribue au rêve un caractère de vérité et atteste sa part surnaturelle.

Cette correspondance entre la connaissance délivrée en rêve et la façon dont elle s'avère juste dans les faits est la preuve (*zheng* 徵, selon Chen Shiyuan ; on trouve parfois le terme *yan* 驗) de la véracité du rêve. Elle se trouve être, dans les récits qui font l'objet de mon étude, un élément absolument fondamental dans la détermination du caractère surnaturel de l'onirique, lequel est le dénominateur commun de tous les récits de rêve de mon corpus – sans ce dernier, il pourrait tout aussi bien s'agir de récits de rêves véritables ou de rêves inventés mais imitant ce que l'expérience cognitive a de chimérique.

Le récit éponyme *Yang Dahong* 楊大洪 (Lz 376) du *Liaozhai zhiyi* nous offre un exemple relativement simple de cette transmission onirique de la connaissance, dont l'emploi fructueux dans la vie éveillée constitue une preuve de la vérité dont le rêve était porteur et ainsi du caractère surnaturel du songe.

L'histoire a trait aux examens mandarinaux, et l'on verra qu'elle se rapproche en un sens de la possibilité ci-dessus évoquée de considérer le rêve comme un moyen de guérison fantasmé de l'anxiété produite chez les lettrés par l'impitoyable système de recrutement des fonctionnaires. Pu Songling raconte que Yang Lian 楊漣 [1572-1625], de son nom de plume (*hao* 號) Dahong 大洪, venait juste de se mettre à table lorsqu'il apprit que l'on annonçait les résultats des examens qu'il venait de passer. La bouche pleine, il sortit dans la rue, et demanda s'il y avait un Yang parmi les reçus. En recevant une réponse négative, il fut si déçu qu'il avala de travers sa bouchée, laquelle lui resta sur le diaphragme et lui causa une douloureuse obstruction.

Les amis de Yang l'exhortèrent à s'inscrire à la session de rattrapage dite « des talents négligés » (*lu yicai* 錄遺才), et comme il y rechignait pour des raisons financières, se cotisèrent même pour l'aider. C'est ainsi que Yang se met en route pour passer ces examens. Dans la nuit, il rêve d'un homme (il ne s'agit pas d'une divinité, puisque le terme apparaissant est *ren* 人, « homme », et non *shen* 神, « dieu ») qui lui déclare que plus loin sur la route se trouvera quelqu'un qui pourra le guérir (*yu* 愈) de son mal (*ji* 疾). Il faudra que Yang le sollicite avec insistance. S'apprêtant à partir, le messager déclame un distique :

江邊柳下三弄笛，
拋向江心莫歎息。

Sous le saule aux bords du fleuve, trois airs de flûte,
Il sera projeté au cœur du fleuve, n'en soupire point.¹

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1256.

La connaissance transmise par voie onirique au personnage est ici transparente, du moins ce qui est de la partie en prose : une rencontre doit avoir lieu qui lui sera favorable, aussi faut-il qu'il mette du cœur à ce qu'elle aboutisse. D'un style prédictif plus obscur, les vers ne pourront être compris que lorsque le personnage aura vécu la rencontre – mais les prédictions oniriques déchiffrables de manière rétrospective, seulement au moment où s'accomplit le présage, sont tout à fait habituelles. De fait, ces deux vers ne sont qu'une description de la rencontre annoncée en prose : le lendemain, sur le chemin, Yang aperçoit *en effet* – on remarque la présence du caractère *guo* 果, « effectivement » qui dénote la corrélation entre la prophétie du rêve et les faits dans la vie éveillée – un taoïste (*daoshi* 道士) assis sous un saule. Yang le sollicite en se prosternant, ce à quoi le taoïste réagit en riant : il ne peut pas le guérir, mais s'il veut entendre trois airs de flûte, cela est possible. Comme il se met à jouer de l'instrument, Yang commence à s'expliquer son rêve (*jie suomeng* 解所夢) et lui propose de l'argent. Le taoïste s'empare de ce dernier, mais le jette au fleuve. Yang, qui a eu du mal à rassembler ces finances, en reste stupéfait. Le taoïste s'exclame alors que Yang ne sait pas encore y être indifférent – l'argent est le symbole quintessentiel du désir matériel, car il est l'image ce qui universellement permet d'assouvir une envie d'acquisition ; en ce sens, il ne peut être que rejeté des taoïstes, qui prônent la vie retirée et désintéressée. Le taoïste invite donc Yang à aller récupérer son bien sur la rive, où, étonnamment, l'argent se trouve encore. Devant ce prodige, Yang prend le personnage pour un immortel (*xian* 仙) et l'appelle comme tel. Le taoïste répond qu'il n'en est pas un¹, mais qu'un immortel arrive vers eux. Yang tourne alors la tête pour regarder, ce dont profite le taoïste pour lui asséner un coup sur la nuque en s'exclamant : « Quel profane (*su zai* 俗哉) ! » Yang en régurgite le morceau de nourriture qui lui était coincé dans la gorge. Guéri, il considère la boulette qu'il a expulsée, et lorsqu'il tourne la tête, le taoïste a disparu. Le récit s'achève sur un commentaire de l'Historien de l'étrange mettant en perspective la décision de Yang Lian de ne s'être pas engagé sur la voie de la longévité (*changsheng* 長生) en suivant le taoïste. Pu défend cette position, en faisant le constat qu'un homme « sain et sage (*shengxian* 聖賢) » sur terre vaut bien mieux qu'un immortel de plus dans le ciel².

Pour ce qui est de mon présent propos, ce récit illustre ce que je nomme « preuve de la véracité du rêve » de la manière la plus classique qui soit. Ayant appris en songe qu'il allait faire une rencontre lui permettant une guérison, le personnage utilise cette connaissance à son avantage. Comme sa

¹ Il est intéressant de constater que plusieurs personnages du *Liaozhai zhiyi* dotés de pouvoirs magiques se défendent d'être appelés « immortel » (*xian* 仙). Dans *Gongxian* 鞏仙, « L'Immortel Gong » (Lz 259), le personnage principal, un taoïste aussi farfelu que celui attendant Yang sous le saule, refuse de se voir appelé « immortel » après que ses démonstrations magiques ont surpris son entourage. Ainsi n'est-il pas rare de voir des personnages aussi talentueux que mystérieux préférer n'être pas définis par cette appellation-là.

² *Id.*, p. 1256-1257.

rencontre avec le taoïste aboutit effectivement à un rétablissement – la boulette de nourriture coincée sur son diaphragme est une image originale de l’anxiété malade suscitée par le système des concours –, la prédiction onirique apparaît de manière rétrospective comme auréolée de vérité, et le rêve comme un phénomène surnaturel. La « preuve » de la véracité du rêve est ici déclinée en plusieurs éléments : la présence de quelqu’un sous un saule, la guérison, les trois airs de flûte, la projection de quelque chose vers le fleuve. C’est la concordance entre la présence de tous ces éléments dans la prédiction et leur présence effective dans les faits qui constitue la preuve de la véracité du rêve.

Notons au passage quelques éléments par rapport au second distique, « Il sera projeté au cœur du fleuve, n’en soupire point (*pao xiang jiang xin mo tanxi* 拋向江心莫歎息) ». André Lévy le traduit par « Ne soupire point, de ton cœur tu l’éructes », identifiant cette prédiction au fait que Yang va recracher la boulette qui lui pèse sur la poitrine. Selon cette traduction, le « ne soupire point » serait une consolation permise par la guérison à venir. Or, il me semble que le vers ne fait pas référence à cette guérison, mais à l’autre enjeu de l’histoire : le choix de Yang de regretter ou non l’argent que le taoïste jette précisément vers le fleuve – qui constitue, comme mentionné, le sujet du commentaire final de l’auteur, ce qui en soit constitue une preuve de son importance première. Ainsi pensé-je que ce vers est, plutôt qu’une promesse de guérison, une injonction à embrasser la voie taoïste – que Yang ne suit finalement pas, échouant ainsi à respecter les indications oniriques qui lui furent données.

Afin de souligner l’importance de la preuve de la véracité du rêve dans les récits donnant lieu à un rêve surnaturel, je souhaiterais procéder par contraste en évoquant un récit de mon corpus qui ne présente précisément pas cette preuve. Cet exemple contribuera par ailleurs à ébaucher mon propos sur le réinvestissement des auteurs de la littérature prémoderne dans les motifs oniriques traditionnels par une subversion de ces derniers.

L’anecdote du *Yuwei caotang biji* intitulée *Shishan* 詩扇, « L’Eventail aux poèmes » (Yw 1:5) relate comment Dong Qujiang 董曲江, qui fut alternativement membre de l’Académie Hanlin (Hanlin yuan 翰林院)¹, sous-préfet et précepteur, rêva dans sa jeunesse qu’un homme lui tendait un éventail, sur lequel étaient inscrits trois quatrains (*jueju* 絕句). Le récit nous rapporte intégralement ces derniers :

曹公飲馬天池日，
文采西園感故知。
至竟心情終不改，

¹ L’Académie Hanlin (Hanlin yuan 翰林院), ou « Académie de la forêt de pinceaux » est une institution qui fut fondée au VII^e siècle et ne fut fermée qu’avec la fin de l’empire au début du XX^e siècle. Elle était composée de lettrés d’élite chargés de multiples tâches littéraires visant à servir la cour impériale. La fonction de l’Académie Hanlin a varié selon les empereurs, mais sa mission première à travers les siècles fut de donner une orientation à l’interprétation des classiques confucéens.

月明花影上旌旗。

尺五城南並馬來，
垂楊一例赤鱗開。
黃金屈戌雕胡錦，
不信陳王八斗才。

簫鼓冬冬畫燭樓，
是誰親按“小涼州”？
春風豆蔻知多少，
併作秋江一段愁。

Le jour où le seigneur Cao¹ abreuva son cheval au lac du Firmament²,
Au jardin de l'Ouest des talents littéraires, on se rappela de l'ami de naguère.
Dans sa dernière disposition l'on ne change point finalement,
Au-dessus de l'ombre des fleurs projetée par la lune, une bannière.

A une petite distance au sud de la ville, un cheval s'en vient,
Les saules pleureurs sont alignés et le poisson aux écailles rouges³ est mis en liberté.
La ferrure d'or est gravée de motifs de brocart étranger,
Ne croyez pas que le roi Chen⁴ de huit boisseaux de talent⁵ ait disposé.

Flûtes et tambours battus, se dessine un pavillon de chandelles,
Quelle personne à « La Petite Liangzhou⁶ » s'en remet-elle ?
Qui sait combien de noix de muscade⁷ charrie le vent de printemps ?
Elles se mélangent et du fleuve d'automne deviennent un tourment.⁸

On peut le constater, les trois poèmes sont pleins d'une imagerie mystérieuse et de références littéraires qui promettent bien du travail à l'interprète du rêve. Comme l'indique l'anecdote, « les paroles étaient nombreuses et difficiles à éclaircir (*yuduo nanjie* 語多難解).

¹ Il s'agit de Cao Cao 曹操 [155-220], seigneur de la guerre de la fin des Han – il servit le dernier empereur de cette dynastie, Xiandi 獻帝 [181-234] – et jeta les fondations du royaume de Wei 魏 dont son fils Cao Pi 曹丕 [187-226] devint le premier empereur. Le *Sanguo yanyi* 三國演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫中 [1330 ?-1400 ?] a contribué à faire de Cao Cao un personnage cruel et malveillant.

² Le lac du Ciel (*tianchi* 天池) est un lac de cratère se situant à la frontière entre la Chine (province de Jilin) et la Corée du Nord.

³ *Chilin* 赤鱗 : il s'agit du nom vulgaire des *onychostoma macrolepis* (*duolin baijia yu* 多鱗白甲魚), de la famille des cyprinidés.

⁴ Il s'agit de Cao Zhi 曹植 [192-232], qui reçut ce titre dans la dernière année de sa vie. Fils de Cao Cao 曹操 (cf. note 1 p. 318), il fut avec son père et son frère Cao Pi 曹丕 [187-226] l'un des plus grands poètes du style dit de Jian'an 建安. On lui connaît notamment le « Luoshen fu 洛神賦 » (« *Fu* de la déesse Luo »), qu'il aurait dédié à la concubine (*ji* 姬) Zhen 甄, l'épouse de son frère, dont il était éperdument amoureux.

⁵ Le poète des Jin orientaux Xie Lingyun 謝靈運 [385-433] écrivit jadis à propos de Cao Zhi (cf. note ci-dessus) : « Le talent sous le Ciel est de l'ordre d'une dizaine de boisseaux [un *shi*] ; Cao Zijian [zi 字 de Cao Zhi] à lui seul en représente huit (*tianxia cai you yishi*, *Cao Zijian du zhan badou* 天下才有一石，曹子建獨占八斗) ». Ainsi l'expression « huit boisseaux de talent (*badou* (*zhi*) *cai* 八斗之才) » désigne-t-elle un très grand talent littéraire.

⁶ Liangzhou 涼州 était une ancienne préfecture située sur les actuelles provinces du Gansu et du Qinghai. Le vers fait probablement référence aux « chants de Liangzhou (Liangzhou *ci* 涼州詞) », chants composés sur un air (*qu* 曲) en vogue sous les Tang, lequel fut repris par de nombreux poètes tels que Wang Zhihuan 王之渙 [688-742], Wang Yu 王翰 [687-726], Zhang Ji 張籍 [766-830], Meng Haoran 孟浩然 [689-740], etc.

⁷ Le terme *doukou* 豆蔻 désigne la noix de muscade autant qu'il est la métaphore de la beauté et de la virginité d'une jeune fille.

⁸ JI & YAN, *op. cit.*, p. 8.

Or, si ces poèmes prennent une place importante dans le récit, la fin de celui-ci est lapidaire : Ji Yun nous explique que Dong Qujiang est décédé sans qu'aucun élément des quatrains ne se soit vu vérifié par quelque accomplissement (*zhengyan* 徵驗) que ce soit, « ce qui était à n'y rien comprendre sur les raisons de tout cela (*moming qigu* 莫明其故)¹ ».

L'histoire surprend donc par le retournement qu'elle opère sur un motif très classique : le message poétique délivré en rêve appelle traditionnellement à une interprétation et une vérification de celle-ci dans les faits, la concordance entre le message et sa répercussion effective dans la vie réelle constituant alors la preuve de la véracité dont le rêve était porteur. Or, ce récit ne comporte précisément pas de preuve que les éléments du rêve consistaient en une prédiction. De cette absence de confirmation par les faits, il résulte que le message poétique du rêve n'est signifiant que de quelque chose que l'on attend et qui ne vient jamais.

En somme, le rêve de *Shishan* pourrait n'être qu'un songe ordinaire – dont on pourrait simplement s'étonner que le rêveur puisse mémoriser l'intégralité de tous ces quatrains, même si les rêves liés à la création poétique sont communs dans l'œuvre de Ji Yun, et que cette invraisemblance appartient quoi qu'il en soit au champ de la littérature. L'originalité de ce rêve se révèle dans ce qui lui manque : une part de surnaturelle, comme celle que présentent quasiment tous les autres récits oniriques du *Yuwei*. En plaçant cette anecdote dans son recueil de récits étranges, Ji Yun crée une attente vis-à-vis de ce récit onirique : qu'a-t-il de surprenant ? Comment les éléments du message onirique seront-ils attestés comme « vrais » ? Or, c'est justement en ne répondant pas à cette attente, dont la satisfaction serait des plus classiques, que l'auteur crée de l'originalité.

Qu'un récit onirique des œuvres de mon corpus ne présente pas de preuve de la véracité du rêve est cependant exceptionnel, puisque c'est cette dernière qui permet de conférer une dimension surnaturelle aux histoires – lesquelles sont réunies dans les recueils auxquels elles appartiennent précisément sur ce critère.

L'objet issu du rêve

J'ai précédemment présenté la preuve de la véracité du rêve comme une adéquation entre la teneur du message onirique, souvent prédictif, et la nature des faits qui adviennent par la suite dans la vie éveillée et qui répondent au rêve. Il s'agit donc, dans cette définition, d'un lien avéré mais intangible qui relie les mondes de la veille et du sommeil. Or, pourrait-on s'empêcher d'imaginer que cette preuve de la véracité du rêve ne soit pas simplement un savoir qui se trouve vérifié, mais un objet concret ramené du monde onirique dans le nôtre ? Roger Caillois s'interrogeait en ce sens :

¹ *Id.*

[...] est-il possible de rapporter du monde des rêves un objet ou une cicatrice, un stigmaté ou un gage qui en garantirait la réalité, quelque chose de pesant et de tangible qui, la fantasmagorie une fois dissipée, subsisterait pour attester l'existence du monde où elle introduisit ?¹

Les auteurs chinois d'œuvres d'imagination ont répondu il y a bien longtemps à cette question : certains rêves permettent naturellement de rapporter des éléments matériels du monde des rêves ! Les occurrences sont relativement peu nombreuses mais offrent de ce fait des exemples d'autant plus marquants.

Le motif est de fait assez ancien, et ne pourrait ainsi en aucun cas apparaître comme une innovation des auteurs de la littérature prémoderne. Le *Soushen ji* comporte un récit onirique qui présente ce passage d'un objet issu du rêve au monde de la veille : dans *Huohuan shan* 火浣衫, « La Chemise qui se lavait par le feu » (SSJ 10:6), un certain Liu Zhuo 劉卓 rêve alors qu'il est très malade qu'un homme lui apporte une chemise blanche en toile de Yue 越. L'apparition lui recommande de porter la chemise et de la jeter au feu pour la laver lorsqu'elle sera sale. A son réveil, Liu trouve effectivement (*guo* 果) une chemise à ses côtés. Par la suite, il la jette au feu lorsqu'il a besoin de la nettoyer².

Le récit est bref et l'absence de lien entre la chemise et tout élément qui serait lié à la vie éveillée tend à accentuer la magie et le mystère cet objet. Ce qui retient par ailleurs l'attention est que la mention de la maladie du rêveur n'est pas suivie d'une quelconque évocation de guérison que ce soit ; dans les récits oniriques du genre, un malade se trouve en général rétabli à l'issue du rêve, ou après avoir fait usage des éléments qui lui étaient donnés en songe – dans le cas présent, on pourrait supposer que la chemise ait un effet curatif. Or, il n'en est rien : seules les propriétés purifiantes de la chemise sont rapportées, et il n'est pas signalé que Liu guérisse de son mal. L'intérêt de l'histoire réside donc dans la magie de l'objet et dans le passage de celui-ci du monde onirique à la réalité du rêveur. On peut noter que ce transfert de l'objet d'un monde à l'autre n'a pas pour but direct de prouver la véracité des propos oniriques – la preuve du message étant plutôt qu'en effet, la chemise redevient propre lorsqu'elle est jetée au feu – : ce que prouve le fait de retrouver la chemise dans la veille est plutôt que le monde onirique n'est pas illusion.

Sous les Ming, la présence d'objets tangibles passant de la dimension onirique à la vie éveillée des personnages est plus commune.

¹ CAILLOIS & VON GRUNEBAUM, *op. cit.*, p. 32.

² GAN & HU et DING, *op. cit.*, p. 65.

Dans la première partie de cette étude, j'ai étudié comme exemple de récit offrant un moment de tension onirique ultime le rêve de Song Jiang au chapitre 42 du *Shuihu zhuan*¹. Dans ce rêve à effet de lecture rétrospective, le héros est convoqué auprès de la Jiutian xuannü 九天玄女, Fille Mystérieuse des neuf cieux, divinité qui lui remet trois rouleaux d'écrits célestes (*tianshu* 天書) afin de le guider dans sa quête de justice. Or, à son réveil, il retrouve effectivement dans sa manche les trois rouleaux. Ces derniers sont donc des objets ayant traversé la frontière entre le songe et la vie éveillée, prouvant que la rencontre avec la déesse n'était pas vaine imagination de l'esprit endormi mais bel et bien rencontre surnaturelle. Par ailleurs, au début de la rencontre onirique, Song Jiang est invité à se sustenter d'un vin des plus délicieux et de jujubes d'immortalité (*xianzao* 仙棗). Il en mange trois en tout, de même qu'il boit trois coupes de vin. A son réveil, alors qu'il fouille dans sa manche, il se rend compte qu'il tient encore dans sa main les trois noyaux de jujubes – qui constituent un second objet tenant lieu de preuve de la véracité du rêve. Enfin, il sent encore dans sa bouche l'arôme du vin, ce qui constitue une preuve de plus, bien que l'objet soit moins tangible. Ce sont ces trois éléments qui amènent Song Jiang à s'interroger sur la nature véritable de son expérience : était-ce ou non un rêve ?

這一夢真乃奇異，似夢非夢！若把做夢來，如何有這天書在袖子裡？口中又酒香，棗核在手裡？說與我的言語，都記得，不曾忘了一句？不把做夢來，我自分明在神廚裡，一交擲將入來。有甚難見處？想是此間神聖最靈，顯化如此。

Ce rêve était vraiment insolite, c'était comme un songe tout en n'en étant pas un ! Si j'ai rêvé, comment se fait-il que ces écrits célestes se trouvent dans ma manche ? Que j'aie encore en bouche l'arôme du vin, et dans la main les noyaux de jujubes ? Que je me souvienne des paroles qui m'ont été dites, sans que je n'en aie oublié une phrase ? Si je n'ai pas rêvé, il n'en reste pas moins que je me trouve manifestement dans l'armoire placée sous la niche de la divinité, mais que j'ai trébuché pour y entrer. Qu'y a-t-il qui soit peu clair ? Je pense que la très sainte divinité de ce lieu est des plus efficaces, et qu'elle s'est manifestée de la sorte.²

La présence des objets vus en rêve dans le cadre de référence du récit atteste bien évidemment aux yeux du lecteur de la transcendance du rêve : ce dernier permettait de voir les choses de l'invisible et de connaître les volontés des autorités de l'autre monde. Mis côte à côte, les rouleaux d'écrits célestes et les noyaux de jujubes forment un contraste notable : tandis que les rouleaux, de par leur importance, lient le rêve à l'ordre cosmique, les noyaux sont des objets *a priori* insignifiants, davantage liés à un plaisir caractérisant le monde vulgaire – fussent-ils issus de jujubes d'immortalité, la satisfaction buccale que ces derniers procurent ne peut être mise au même niveau que les principes élevés que renferment les rouleaux. Les noyaux de jujubes sont pourtant, vis-à-vis de la question de la véracité du rêve, aussi significatifs que les rouleaux d'écrits célestes : ils prouvent au même titre que

¹ Cf. p. 156.

² SHI & LI et ZHANG, *op. cit.*, p. 721.

ces derniers l'authenticité de la rencontre avec la divinité. Peut-être peut-on voir dans ce rapprochement du sacré et du profane une métaphore du propos antithétique du roman : un rétablissement de la justice dans l'empire par une bande de brigands, symbole par excellence de la transgression de la loi.

Dans un autre grand roman des Ming, le *Xiyou ji* 西遊記, *Le Voyage vers l'Ouest*, un autre rêve donne lieu à l'apparition d'un objet concret pour preuve du réel dont le songe est porteur. Il s'agit du rêve de Tripitaka au chapitre 37 : tandis que le vénérable personnage s'est au soir assoupi de fatigue sur sa table de travail, il voit venir à lui un homme trempé – c'est que, apprendra-t-on, il est mort noyé – qui lui demande son aide. Ce personnage se présente comme le roi du Wuji guo 烏雞國, « Pays du Corbeau-Coq », lequel se situe non loin de là où Tripitaka et son escorte font halte. Le roi raconte comment, quelques années auparavant, alors que la sécheresse avait frappé son royaume et qu'il se trouvait sans recours, un pratiquant du courant taoïste Quanzhen 全真, « de la Complète Vérité »¹ arriva à sa cour et fit tomber la pluie. Le roi en fit son proche conseiller, mais celui-ci s'avéra traître : il incita un jour le souverain à se pencher au-dessus d'un puits avant de l'y précipiter – le lecteur apprendra lors du dénouement de l'intrigue que ce taoïste était un avatar d'un animal domestique du roi, métamorphosé pour accomplir cet acte visant à rétribuer une mauvaise action commise antérieurement par le roi. Or, depuis trois ans que le monarque a été assassiné, personne ne se doute de l'affaire puisque son meurtrier, doté de grands pouvoirs magiques, a pris son apparence, et se fait passer pour lui. Le spectre cherchant à faire rétablir la justice, il indique à Tripitaka que son fils, qui vit au palais, pourra sans doute aider à se débarrasser de l'usurpateur. Pour le convaincre de l'histoire, lui qui croit que son père occupe encore le trône, il faudra produire devant lui un gage (*biaoji* 表記) : un sceptre (*gui* 珪) de jade blanc incrusté d'or, seul trésor que le taoïste manipulateur n'a pas réussi à se procurer. Alors que Tripitaka accepte de l'aider et fait un pas pour raccompagner l'apparition, il trébuche brusquement sans trop savoir comment, et tombe avant de se réveiller – on retrouve là le motif de la chute régulièrement présente à la fin d'un rêve comme moment de tension ultime avant le réveil. Affolé, le moine appelle ses disciples, et leur dit avoir fait un rêve étrange. Sun Wukong 孫悟空, son disciple le plus efficace d'un point de vue guerrier, mais également le plus insubordonné, rechigne quelque peu à devoir prêter attention au rêve : « les rêves viennent des

¹ Le courant taoïste Quanzhen 全真, « de la Complète Vérité » est une branche du taoïsme fondée en 1170 par un certain Wang Chongyang 王重陽 [1113-1170]. Il fut le premier courant taoïste à proposer un ordre monastique – avec, notamment, le port de vêtements distinctifs –, ce qui convint particulièrement au gouvernement qui souhaitait depuis longtemps que les taoïstes adoptent l'institutionnalisation présente dans le bouddhisme. Le courant Quanzhen fut particulièrement en vogue sous les Yuan [1279-1368] et les Qing [1640-1912], et il est aujourd'hui le plus répandu en Chine continentale. Cette position privilégiée lui a permis de jouer un rôle important dans la transmission des textes taoïstes (GOOSSAERT & PREGADIO (2008), p. 814-820.)

pensées (*meng cong xiangzhong lai* 夢從想中來) ». Il ajoute que son maître a sans doute dû rêver parce qu'il redoute les dangers de la route et se demande quand il pourra enfin rentrer à la capitale. Aussi « qui en a sur le cœur rêve beaucoup (*xinduo mengduo* 心多夢多) ». Tripitaka objecte qu'il ne s'agissait pourtant pas d'un d'un rêve de nostalgie du pays (*sixiang zhi meng* 思鄉之夢). C'est alors que Shaseng 沙僧, l'un des disciples, propose d'allumer les torches et d'inspecter les alentours. En ouvrant les portes, les compagnons de voyage découvrent, sur les degrés du bâtiment, le sceptre de jade blanc que le roi du pays de Wuji avait laissé à Tripitaka en rêve¹.

Le sceptre est donc la preuve première de la véracité du rêve – il y aura naturellement d'autres preuves, immatérielles, toutes liées à ce que les propos oniriques du roi s'avèreront justifiés. Ce sceptre est un signifiant argumentatif multiple : comme l'indique le roi apparu en songe, il doit convaincre son fils de la véracité de l'histoire que rapportera Tripitaka. Mais avant même de remplir cette fonction, le sceptre apparaît comme une preuve de ce que le rêve est bien surnaturel et n'émanait pas, comme le soutenait Sun Wukong, des simples pensées du moine. Il apparaît donc également pour prouver à l'entourage de Tripitaka que des manifestations extraordinaires requièrent en effet leur action. Il est notable que l'objet n'apparaît à leurs yeux qu'à retardement, lorsqu'ils ont eu suffisamment de temps pour débattre de la nature du rêve : qu'il apparaisse sur les marches extérieures de leur bâtiment et non directement auprès de Tripitaka permet une mise en scène jouant sur le doute des personnages, lequel ne fait que mettre en valeur par effet de contraste la supériorité de la vérité onirique. L'effet de lecture est ainsi différent ce qui se présentait dans le cas du rêve du Wu Song : ce dernier ne s'interrogeait sur la nature du songe qu'après avoir trouvé les noyaux de jujube et les écrits célestes.

Un récit onirique de la toute fin des Ming offre également un charmant exemple d'objets gageant de la véracité d'un rêve. Cependant, ces objets ne sont pas issus du monde onirique : ils appartiennent aux deux rêveurs qui se rencontrent en songe, et se trouvent intervertis au réveil alors qu'ils ont en rêve été échangés. Il s'agit du dixième récit du recueil d'histoires érotiques, *Huanxi yuanjia* 歡喜冤家, *Plaisir et rancune* (1640) : *Xu Xuanzhi zuanchu zhong qiulao* 許玄之賺出重囚牢, « Xu Xuanzhi échappe par la ruse à un dur emprisonnement ». Dans cette histoire, un jeune bachelier du nom de Xu Xuanzhi tombe sous le charme de sa ravissante voisine, Rongniang 蓉娘, qui vit avec sa mère, veuve, et une servante, Qiuhong 秋鴻, « Oie automnale » – dont le prénom annonce le rôle qu'elle jouera dans l'histoire : de même que les oies sont symboles du message écrit, la servante servira d'entremetteuse entre les deux jeunes amants, portant leurs lettres dans l'un et l'autre sens, rôle tout

¹ WU & XU, ZHOU et ZHU (1996), p. 681-686.

à fait classique dans les histoires d'amour anciennes¹. La fenêtre de Rongniang, de l'autre côté de la rue, donne sur le pavillon d'étude du jeune homme. A la manière de Sima Xiangru 司馬相如², Xu séduit la belle en jouant de la musique³. Après avoir fait montre de son talent musical, il se verse un peu de vin et, « l'esprit confus (*qingsi mili* 情思迷離) », s'allonge tout habillé sur le lit pour dormir (*xiang chuangzhong heyi qushui* 向床中和衣去睡).

Le terme de *meng* 夢 n'apparaît pas et son absence mime l'écriture d'un rêve à effet de lecture rétrospective, bien que le fait de boire de l'alcool et de s'allonger – *a fortiori* tout habillé, comme cela sera le cas pour le rêve de Lin Daiyu au chapitre 82 du *Honglou meng* – sont, comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer en amont⁴, des indicateurs habituels d'un rêve à venir.

Dans son rêve, Xu Xuanzhi reçoit la visite de Qiuhong, venue introduire sa maîtresse auprès de lui. Rongniang et Xuanzhi se retrouvent donc ensemble dans l'intimité de la chambre à coucher. Après avoir fait connaissance, les nouveaux amants composent ensemble un huitain (*liushi* 律詩). Rongniang tire ensuite de sa coiffure une épingle d'or agrémentée d'un phénix et l'offre en guise de gage d'amour à Xuanzhi.

遂提筆書“西江怨”一首：

至寶砂中煉出，良工手裏熔成。
芳姿美色價非輕，付與君家為證可惜紅顏有限，休教白首無憑。
思人睹物重傷情，杜宇流紅春病。

書罷，將釵付與許生。遂曰：“此釵之金，乃潘陽披砂而作。得狼荒夜雨而方奇，斷之有同心之利，性之有從革之機。是櫟陽之瑞雨，非大冶之妖蜮。杖此良媒，萬勿虛視。”

¹ Dans les œuvres de fiction littéraires comme scéniques, la servante entremetteuse porte généralement, depuis le *Xixiang ji* 西廂記, *Le Pavillon de l'Ouest* de Wang Shifu 王實甫 [1250 ?-1307 ?], le prénom de Hongniang 紅娘, « La Demoiselle rouge ». Elle s'appelait communément Meixiang 梅香, « Parfum de prunier » en des temps antérieurs. Dans le récit qui nous intéresse présentement, le caractère grivois de l'histoire s'observe en ce que le personnage masculin entretient une relation parallèle avec la servante de son amante principale. La servante deviendra par ailleurs sa seconde épouse lors du dénouement final, de même qu'un troisième personnage féminin, ayant assisté Xu Xuanzhi dans un moment de détresse, deviendra sa troisième épouse.

² Sima Xiangru 司馬相如 [-179 à -117] : poète de cour des Han [-206 à 220]. L'histoire d'amour entre Sima Xiangru et Zhuo Wenjun 卓文君 est l'une des plus célèbres de la littérature chinoise. Jeune homme issu d'une famille aisée, Sima Xiangru était originaire de la région de Chengdu, au Sichuan. Un soir qu'il était hébergé par un riche marchand, Zhuo Wangsun 卓王孫, il se mit à jouer de la cithare, et la fille dudit marchand, la jeune veuve Zhuo Wenjun, tomba amoureuse de la musique autant que du jeune homme. Les deux jeunes gens se fréquentèrent, et Sima Xiangru finit par enlever Zhuo Wenjun. Sans l'appui du père de la jeune fille, les amants tombèrent dans une grande gêne économique, ce qui les amena à ouvrir un débit de vin. Humilié par cette activité à laquelle se livrait sa fille, le marchand Zhuo consentit finalement à les aider financièrement, et à marier officiellement son enfant. Grâce à cette aide, Sima Xiangru partit à la capitale et y devint le plus grand poète de cour des Han, au service de Han Wudi 漢武帝 [-156 à -87].

³ Cf. note ci-dessus. Cette méthode de séduction est également celle employée dans le *Xixiang ji* par l'étudiant Zhang. Les parallèles entre *Xu Xuanzhi zuanchu zhong qiulao* et le *Xixiang ji* sont extrêmement nombreux : « il n'est pas jusqu'à la narration elle-même qui ne s'inspire de cette grande pièce de théâtre au style incroyablement fleuri : de nombreux lambeaux de phrases sont cités *verbatim* et le déluge de poèmes truffés d'allusions littéraires jusqu'à la limite du supportable n'a rien à envier au fatras souvent abscons qui, il faut bien le dire, alourdit quelque peu le chef d'œuvre injouable de Wang Shifu » (LANSELLE (1991), p. 214.)

⁴ Cf. p. 190.

La jeune fille prit un pinceau et composa ce poème à chanter sur l'air Amertume sur le Fleuve Xijiang :

Affiné avec soin d'un minéral précieux,
Elle a été fondue par un habile orfèvre.
Ce n'est pas un mince présent d'une amante emplie de fièvre !
Je le mets dans vos mains, ce contrat amoureux !
La jeunesse, à regret, ne dure pas sans fin,
Et à notre vieillesse, ménageons un soutien.
Mes pensées sont toutes à vous, mon cœur est plein de tourments,
Le coucou chante et saigne*1 : c'est le mal du printemps...

Quand elle eut terminé, elle lui remit l'épingle et lui dit : « Cet objet est fait d'un or du Lac Poyang*2 affiné avec soin, il est un authentique joyau reconnu des Langhuang par une nuit pluvieuse*3. Brisez-le : il saura dans nos cœurs faire régner l'unisson. Laissez-le tel qu'il est : il sera le principe de la reviviscence. Il est l'ondée féconde d'un soleil scintillant, non l'arc-en-ciel trompeur de l'habile artisan. Cette épingle est la meilleure des entremetteuses : gardez-vous bien de la mésestimer ! »¹

*1 *Le coucou chante et saigne* : le chant du coucou est, dit-on, si déchirant que sa bouche en saigne. Souvent d'un beau rouge vif, les azalées sont d'ailleurs appelées en chinois *fleurs du coucou* (*dujuan*).

*2 *Un or du Lac Poyang* : c'est-à-dire un or fin, et non nécessairement originaire de ce grand lac de l'actuelle province du Jiangxi, dont certains ouvrages indiquent en effet qu'on y trouvait de l'or. Ajoutons en passant que l'extraction du métal a toujours été quantitativement faible en Chine, l'argent étant beaucoup plus couramment utilisé.

*3 *Reconnu des Langhuang par une nuit pluvieuse* : c'est-à-dire un or de bon aloi estimé par des connaisseurs. Les Langhuang étaient une ancienne tribu non chinoise de l'est de la Chine, dont les membres étaient réputés vivre entièrement nus. Certains ouvrages de mirabilia (des premiers siècles de notre ère) affirment que ces populations commerçaient de nuit avec les Chinois et pouvaient estimer la qualité de l'or en se fiant à leur seul odorat.

L'épingle au phénix apparaît ainsi comme un signifiant de l'amour que Rongniang promet à Xuanzhi – d'où la belle métaphore d'« entremetteuse » (*mei 媒*) –, non seulement parce qu'elle le lui donne, mais également parce qu'il s'agit d'un objet précieux – ce qu'elle ne manque pas de spécifier par plusieurs références culturelles. Le moment de la remise du cadeau est d'autant plus solennel que la jeune femme compose un poème pour marquer l'instant.

Or, cette épingle, Xuanzhi la retrouvera à son réveil lorsqu'elle tombera de ses draps, tandis que Rongniang de son côté ne parviendra pas à la retrouver dans ses affaires. Contrairement aux objets que j'ai évoqués au sujet d'autres récits, l'épingle au phénix était déjà présente dans le monde de la veille, mais semble avoir été en effet transportée dans le rêve d'un lieu à l'autre. C'est en découvrant l'épingle que Xu décrète que le rêve qu'il a fait n'était pas ordinaire (*feichang 非常*).

¹ XIHU YUYIN ZHUREN (1990), p. 423-424. La traduction ainsi que toutes ses notes sont de Rainier Lanselle (LANSELLE, *op. cit.* (1991), p. 167 et 207.)

L'épingle d'or au phénix n'est cependant pas la seule preuve de la véracité du rêve : après que Rongniang la lui a offerte, Xuanzhi détache de son éventail une pendeloque de jade en forme de poisson.

亦授筆而書，調曰“鷓鴣天”：

著忽尋春路徑迷，忽然月下遇仙姬。情才好處人將別，樂音濃時怨又基。觀玉秀光實稀奇，採磨溫潤沒瑕疵。洪鱗不是池中物，把與嫦娥好執持。

書罷，將墜付與蓉娘，生曰：“此墜之玉，比德於君子，刻名於美人。垂棘之璧，連城之珍，六器之亨，五豹之分。曾報錦璘之見贈，曾擊珠絲之並沉。胡綜知如意以壓氣，溫嶠下鏡臺以納婿。藍田種之以致娶，昆同得之以遇君。潤水以茂，輝山更新。萬溢之價，五都之尊。爾須待價而關順，不可無故而去身。顧後早見此物，免使小生苦心。”

Puis, prenant lui aussi le pinceau, il composa un autre poème à chanter, sur l'air *Un ciel de perdrix* :

Poursuivant le printemps je me suis égaré,
J'ai croisé une fée dessous la lune claire.
A peine s'est-on aimé qu'il faut se séparer,
Sacrifier aux tourments les bonheurs déléterés.
Précieux et sans pareil, ce jade étincelant
Fut poli à merveille dans sa rare élégance.
Ses écailles cependant ne viennent pas d'un étang ;
Je le donne à Chang'E*¹ en gage de constance.

Une fois écrit ces vers, il remit la girandole à la jeune fille, et lui dit : « La vertu de cet objet est semblable à la vôtre et la belle doit y faire graver son nom. Ce présent est comparable au disque de jade provenant de Chuiji*² ou au joyau précieux valant plusieurs cités*³. Sa possession vaut bien la jouissance des attributs princiers ou des cinq jades remis aux nobles*⁴. Il vient en juste retour des faveurs accordées par celle dont les habits sont de brocart, mais, face à lui, la soie et les perles deviennent sans éclat. A ces dernières, toutefois, comment faire pour l'unir, afin de faire savoir à chacun vos désirs ? Il saura bien ainsi apaiser vos transports, et devant la psychée sceller notre hyménée. A Lantian il fut cultivé en vue de notre mariage, c'est à Kungang*⁵ qu'il fut trouvé pour que je vous en fasse hommage. Plus riche encore qu'une eau féconde, au sein de la montagne il brille de ses feux. Il vaut bien largement mille et dix mille onces d'or, et des Cinq Capitales*⁶ il a la dignité. Au regard de son prix conservez-le toujours, gardez-vous du hasard qui vous ferait le perdre. Grâce à vos soins constants nous le verrons encore, n'épargnez aucun zèle pour m'éviter souffrance.¹

*¹ *Je le donne à Chang'E* : Chang'E était l'épouse de Yi l'Archer, Hou yi, personnage mythique qui abattit de ses flèches neuf des dix soleils qui menaçaient de brûler la Terre. Elle vola à son mari les pilules d'immortalité et s'enfuit dans la Lune pour échapper à son courroux. Elle est ainsi devenue la déesse de la Lune.

*² *Au disque de jade provenant de Chuiji* : le lieu dit Chuiji était réputé pour la beauté des jades qu'on y trouvait. Les disques (*bi*) étaient de belles pièces de jade rondes, percées d'un trou, rond lui aussi. Utilisés comme éléments décoratifs suspendus à la ceinture – on en appréciait les tintements harmonieux –, ils avaient aussi une signification rituelle beaucoup plus profonde en tant que symbole du soleil.

¹ XIHU YUYIN ZHUREN, *op. cit.*, p. 424-425. La traduction ainsi que toutes ses notes sont de Rainier Lanselle (*Id.*, p. 167-168 et 207-208.)

*³ *Au joyau précieux valant plusieurs cités* : les *Mémoires historiques* de Sima Qian (biographie de Lin Xiangru) rapportent l'anecdote restée célèbre des tentatives du Prince Zhao de Qin de s'approprier un précieux disque de jade alors en possession du prince Huiwen de Zhao. Le prince de Qin proposa quinze villes en échange du joyau, mais la félonie de sa proposition fut vite percée à jour. L'expression désigne depuis par allusion les joyaux inestimables [...]

*⁴ *Ou des cinq jades remis aux nobles* : la noblesse chinoise antique comme chez nous cinq grades (par convention, on les traduit par nos dénominations, de *duc* à *chevalier*). Lors de leur investiture, leur souverain leur remettait une pièce de jade particulière comme marque de leur autorité.

*⁵ *A Lantian [...] à Kungang* : deux lieux fameux pour la qualité des jades qu'on y trouve. Lantian se trouve dans l'actuelle province du Shaanxi, et est plus connu de nos jours pour le crâne d'*homo erectus lantianensis* qu'on y découvrit en 1963. Dans l'Antiquité, Kungang désignait peut-être le même lieu.

*⁶ *Des Cinq Capitales (Wu du)* : au cours de l'histoire, cette dénomination a désigné plusieurs ensembles différents, en particulier sous les Tang (618-907), où la capitale, Chang'An, était assistée de quatre grandes cités correspondant aux points cardinaux. Mais par extension, cette expression a fini par désigner n'importe quelle grande et belle ville.

A son réveil, Xu Xuanzhi ne retrouvera pas la pendeloque de jade initialement accrochée à son éventail, tandis qu'il verra dans ses draps l'épingle d'or au phénix. Les deux objets ont donc été réellement échangés en rêve, et leur interversion constitue la preuve de ce que le rêve était surnaturel.

On peut constater tout l'effort que Xu met à appuyer la préciosité matérielle de l'objet : à l'écouter, c'est de la concupiscence que Rongniang devrait ressentir en le recevant (« Sa possession vaut bien la jouissance des attributs princiers ou des cinq jades remis aux nobles ») car tout ce qu'elle possède ne le vaut pas (« face à lui, la soie et les perles deviennent sans éclat »). Doit-on voir là une métaphore dans laquelle le jade serait l'amour que Xu porte à Rongniang, qui selon lui vaut bien mieux que tout ce qu'elle possèdera jamais ? Cette lecture nous permettrait de comprendre l'étonnant excès avec lequel le bachelier exalte la valeur matérielle du jade (« Au regard de son prix conservez-le toujours ») plutôt que de dire qu'il symbolise son affection pour la jeune femme – loin de l'exprimer clairement, il le présente plutôt comme une récompense de ce que Rongniang s'est donnée à lui (« Il vient en juste retour des faveurs accordées »). C'est que les gages amoureux dans les histoires classiques sont plus généralement sans valeur pécuniaire mais empreints d'une marque subjective : lettre, mouchoir, éventail, poème calligraphié... Sans doute l'insistance avec laquelle le personnage souligne le prix de l'objet est-elle en phase avec la « préciosité sans frein¹ » caractérisant l'histoire bourgeoise qu'est *Xu Xuanzhi zuanchu zhong qiulao*.

L'épingle et la pendeloque sont quoi qu'il en soit présentées comme des objets hautement symboliques puisqu'elles figurent le commerce amoureux de Xuanzhi et Rongniang, en plus de constituer la preuve de la réalité onirique. L'association de leur matière, or et jade, est par ailleurs

¹ *Ibid.* p. 213.

liée dans la culture traditionnelle à un imaginaire de l'union harmonieuse ; un siècle plus tard, leur association constituera l'un des thèmes centraux des relations amoureuses dans le *Honglou meng*, le jade étant lié à Baoyu et l'or à sa cousine Baochai¹. L'épingle au phénix et le poisson de jade de Rongniang et Xuanzhi sont donc porteurs d'un imaginaire classique de la relation amoureuse.

Mais en dépit de leur valeur acquise comme signifiants de l'amour entre les deux personnages, il est de mon avis que ces objets manquent à assurer leur fonction tout au long du récit, et ce pour deux raisons : que l'un des objets, à savoir la pendeloque de jade, serve ultérieurement à un autre degré de signification, et que l'épingle et le poisson finissent par disparaître de l'histoire.

Alors que Rongniang s'est réveillée du rêve, sa servante Qihong est celle qui retrouve la pendeloque dans les draps du lit. Devant cette découverte, Qihong interroge sa maîtresse, et Rongniang se retrouve en position de faiblesse, étant obligée d'avouer le rêve qu'elle vient de faire et son contenu. Ayant trouvé l'objet, Qihong acquiert ainsi la position de celle à qui il faut rendre compte. Par ailleurs, de par son statut de servante, Qihong peut utiliser la pendeloque pour susciter une réaction de la part de Xuanzhi – ce n'est pas le cas de Rongniang qui, en fille de bonne famille, ne peut sortir de chez elle –, ce qu'elle s'empresse de proposer à sa maîtresse. C'est ainsi que la servante, munie du poisson de jade, retrouvera Xuanzhi et constatera avec lui la prodigiosité du rêve ayant permis d'intervertir les objets. Or, cette première rencontre de la servante et du bachelier se transforme très rapidement en scène coquine. Si la polygamie était, dans la Chine ancienne, pratique courante, il n'en demeure pas moins que la rapidité avec laquelle se succèdent la scène du serment onirique et celle des ébats du nouvel amant et de la servante est quelque peu désarmante. Ainsi la pendeloque de jade, sitôt parue dans la maison de Rongniang, devient l'objet introduisant une transgression du serment d'amour. Lorsque Qihong revient auprès de sa maîtresse, elle déclare à cette dernière que le bachelier garde constamment dans sa manche l'épingle d'or au phénix, attirant ainsi l'attention sur l'objet qui, lui, ne s'est pas vu gratifié d'un signifié autre que celui d'origine.

Autre raison pour laquelle les deux objets semblent finalement échouer à être les signifiants de l'amour réciproque et privilégié par le récit : par la suite, ils disparaissent complètement de l'histoire. En effet, lorsque Xuanzhi est arrêté et jeté en prison pour avoir été surpris sortant de chez Rongniang, aucune mention n'est faite du sort de l'épingle. Plus loin dans l'histoire, lorsque Xuanzhi s'enfuit de prison, séjourne au loin pour passer les examens et loge chez un troisième personnage féminin – avec qui il entreprend rapidement une liaison –, pas une fois n'est-il question de l'épingle d'or. Xuanzhi ne le contemple pas avec nostalgie, ni ne décide de le vendre pour s'acheter le matériel d'étude dont il a besoin – et que son hôtesse lui offre. Dans la seconde moitié du récit, c'est-à-dire à partir du moment où les choses se compliquent par l'arrestation du bachelier, le poisson de jade et l'épingle d'or

¹ YU (1997), p. 242.

disparaissent tout bonnement de l'histoire. Aussi me semble-t-il qu'ils ne revêtent pas une puissance signifiante tel qu'on peut l'observer par exemple dans l'éventail qui parcourt d'un bout à l'autre la pièce de Kong Shangren 孔尚任 [1648-1718], le *Taohua shan* 桃花扇, *L'Éventail aux fleurs de pêchers*. Rainier Lanselle a montré dans quelle mesure cet éventail, qui est présent du début à la fin de l'histoire d'amour entre Hou Fangyu 侯方域 et Li Xiangjun 李香君, se pare de multiples signifiants – poème faisant serment d'amour indéfectible, taches de sang de la résistance contre un autre homme, dessin de branches transformant le sang en fleurs de pêchers –, appréciés différemment par la subjectivité de chaque personnage¹. Or, pour l'épingle au phénix et la pendeloque en forme de poisson, il ne peut en être de même, puisque ces objets disparaissent au milieu du récit.

Pour le lecteur de la traduction française de l'histoire, cependant, Rainier Lanselle a offert à ces objets un degré de signification supplémentaire, puisqu'il a nommé d'après eux le recueil de ses histoires traduites, pourtant issues d'ouvrages différents : *Le Poisson de jade et l'épingle au phénix*, titre du recueil de traductions, offre aux objets de l'histoire de ce récit une dimension paratextuelle consacrant les gages d'amour de Xuanzhi et Rongniang. Mais devenus un titre d'ouvrage, l'épingle et le jade ne sont plus simplement à nos yeux de lecteurs le signifiant des amours du bachelier et de la jeune fille, mais un signifiant autre faisant référence à l'ensemble des douzes histoires d'amours courtoises et grivoises sélectionnées par le traducteur.

Pour en terminer avec ce récit, on pourra enfin ajouter que si l'épingle d'or et la pendeloque de jade tiennent lieu de preuves tangibles de la véracité du rêve, le simple fait que les deux personnages aient rêvé au même moment de s'être rencontrés, et retiennent en mémoire à leur réveil les détails de leur entrevue, est en lui-même une preuve de la véracité du rêve, telle que je la présentais avant d'aborder la question des objets concrets : c'est-à-dire liée à une connaissance transmise en rêve. Le savoir ici n'est pas délivré par une autorité supérieure de l'autre monde ; il n'est pas communiqué dans le but d'employer une connaissance divine pour agir dans le monde visible. Il ne concerne que ce que les deux personnages peuvent apprendre l'un de l'autre. Que l'autre rencontré en rêve corresponde bel et bien à l'autre tel qu'il est dans la vie éveillée fait du songe un rêve polyencéphalique : une dimension onirique dans laquelle les deux personnages, physiquement distants, ont pu se rencontrer.

Le rêve polyencéphalique permettant à deux amants de se rencontrer pour la première fois est un motif rendu connu par sa présence dans le *Mudan ting* 牡丹亭, *Pavillon aux pivoinies* de Tang Xianzu

¹ « Au moment du « mariage », le jeune homme, Hou Fangyu, offre à Li Xiangjun un éventail sur lequel il inscrit un poème. Les amants sont ensuite séparés malgré eux, et la jeune femme garde cet éventail comme gage d'amour et de fidélité. Un puissant cherche un jour à la forcer à accepter un autre « mariage », et tente de la faire enlever. En résistant, elle tombe à terre et se blesse au visage, son sang jaillissant venant asperger l'éventail. Un autre personnage viendra ensuite peindre autour de ces taches rouge vif des branches de pêcher dont ces taches formeront ainsi les fleurs. Après quoi l'objet sera confié par la jeune femme à un message pour qu'il le transmette à Hou Fangyu, lequel, après l'avoir reçu, le conservera jusqu'à ce qu'il retrouve Xiangjun. » (LANSELLE (2013), p. 105-106.)

湯顯祖 [1550-1616]. Dans cette plus que célèbre pièce des Ming, la jeune héroïne Du Liniang 杜麗娘 n'a jamais vu son futur amant, Liu Mengmei 柳夢梅, avant le rêve qu'elle fait de lui. Alors qu'elle s'est assoupie au Pavillon des pivoinies – qui donne son nom au titre de l'œuvre – elle voit en rêve Liu Mengmei qui la séduit et avec qui elle expérimente le *jeu des nuages et de la pluie*¹. Par la suite, folle d'amour, Du Liniang se laisse mourir, non sans avoir auparavant peint son autoportrait, que Liu Mengmei retrouvera, ce qui conduira ce dernier à rencontrer le fantôme et à le faire revenir à la vie. Le rêve unissant Du Liniang et Liu Mengmei constitue donc dans la pièce l'un des principaux ressorts narratifs qui en appellent au surnaturel. Néanmoins, une différence de taille s'impose entre le rêve de Du Liniang et Liu Mengmei et celui de Xuanzhi et Rongniang : dans *Xu Xuanzhi zuanchu zhong qiulao*, chaque personnage fait de son côté le constat d'avoir rêvé. La focalisation du récit offre au lecteur la réaction de Xuanzhi au songe et sa découverte de l'épingle, puis change de point de vue pour laisser voir la façon dont Rongniang réagit, elle, au rêve, et la découverte du jade. Le récit ne laisse donc aucun doute sur ce que les deux personnages ont bien partagé le même rêve. En revanche, les choses sont plus ambiguës dans le *Mudan ting* : la focalisation reste centrée sur le personnage de Du Liniang. Ce sont ses réactions à elle qui sont montrées sur scène, et en aucun cas ne voit-on Liu Mengmei se réveiller d'un rêve. La question que l'on peut donc se poser est donc de savoir si Liu a également rêvé, si le rêve était polyencéphalique ou non.

Certains éléments de la pièce suggèrent qu'il a en rêve acquis connaissance de l'existence de Liniang. Lorsqu'il rencontre son fantôme, par exemple, il déclare qu'il « lui semble l'avoir déjà rencontrée (*si ceng xiangshi* 似曾相識)² ». Par ailleurs, une phrase prononcée par la servante de Du Liniang à la fin de la pièce sous-entend également que Mengmei a rêvé en même temps que son amante : « J'étais là lorsque vous fîtes le rêve du pavillon aux pivoinies avec notre demoiselle (*ni he xiaojie mudan ting zuomeng shi you an zai* 你和小姐牡丹亭做夢時有俺在)³ ».

Néanmoins, les indices restent le plus souvent ambigus.

Lorsque Liu Mengmei découvre le portrait de Liniang dans son ancienne résidence – il y loge par manque de moyens : venu à la capitale pour y passer les examens, il passe par la ville où se trouve la maison abandonnée des Du –, puis lorsqu'il rencontre le fantôme de Liniang, il n'exprime pas clairement le fait de la reconnaître. Il prend au contraire tout d'abord le portrait pour celui de Guanyin ou de Chang'E⁴. Par ailleurs, durant le fameux rêve, la divinité des fleurs (*huashen* 花神) venue bénir leur union déclare :

¹ Cf. note 2 p. 107.

² TANG & GUO (2013), p. 122

³ *Id.*, p. 246.

⁴ Cf. note 2 p. 147.

因杜知府小姐麗娘，與柳夢梅秀才，後日有因緣之分。杜小姐遊春感傷，至使柳秀才入夢。

Comme la Demoiselle Liniang de la maison du préfet Du aura par la suite une liaison prédestinée avec le bachelier Liu Mengmei, et la Demoiselle Du ayant été bouleversée par ses errances printanières, j'ai fait entrer le bachelier Liu dans son rêve.¹

Que peut bien vouloir signifier « faire entrer [...] dans son rêve (*rumeng* 入夢) » ? Cela implique-t-il que Liu Mengmei ait partagé l'expérience cognitive, ou est-ce qu'une projection de lui aurait été introduite dans le rêve de la seule jeune fille ?

Un autre passage joue de la même ambiguïté : lorsque, morte, Du Liniang se retrouve dans l'autre monde face à un juge et qu'elle plaide pour pouvoir s'attarder en ce monde, le magistrat consulte le registre des mariages (*hunyin bo* 婚姻簿) et déclare :

是。有個柳夢梅，乃新科狀元也。妻杜麗娘，前系幽歡，後成明配。

Oui, il y a un bachelier Liu Mengmei, premier lauréat du dernier concours. Son épouse Du Liniang, s'est liée à lui dans le plaisir de monde des ombres, et par la suite elle est devenue sa compagne dans le monde de la lumière².

Malgré la traduction que j'en donne, le texte chinois est assez ambigu. Débutant par le sujet « Son épouse Du Liniang », la phrase suggère qu'il s'agit du sujet des verbes « se lier (*xi* 系) » et « devenir [compagne] (*cheng* 成) ». Néanmoins, le chinois classique permettrait également de prendre pour sujet Liu Mengmei lui-même (« il se lia à elle dans le plaisir du monde des ombres, et il devint plus tard son compagnon dans le monde de la lumière ») ou même les deux personnages (« ils se lièrent dans le plaisir du monde des ombres, et devinrent plus tard époux »). Ainsi est-il assez difficile d'établir avec certitude si le registre restitue uniquement le point de vue de la jeune fille ou implique également que Liu aurait fait le même rêve.

Au vu de tous ces éléments, parfois contradictoires mais surtout ambigus, il me semble donc délicat d'affirmer trop rapidement que la célèbre rencontre onirique du *Mudan ting* ait lieu dans un rêve polyencéphalique. Je retiendrai donc simplement que si elle a pu servir de modèle à l'auteur de l'histoire d'amour entre Xuanzhi et Rongniang, ce dernier a poussé plus loin le motif de la rencontre galante en rêve, en ce qu'il a plus clairement établi que les *deux* personnages avaient vécu l'expérience onirique, mais aussi en ce que les objets réels échangés par le biais du rêve surnaturel ajoutent une complexité supplémentaire au songe.

¹ *Ibid.*, p. 51.

² C'est-à-dire dans le monde visible, celui des humains, caractérisé par la chaleur du soleil. Il est ainsi parfois appelé *yangshi* 陽世, « monde du *yang* », par opposition au *yinshi* 陰世, « monde du *yin* », qui est celui des morts, froid et ténébreux (cf. note 5 p. 49).

Dans les récits des œuvres de mon corpus, les objets issus du monde onirique se retrouvant dans la veille sont rares, la preuve de la véracité du rêve étant le plus souvent immatérielle. Le récit le plus significatif à cet égard est sans doute *Bai Yuyu* 白于玉 (Lz 99), que j'ai déjà eu l'occasion d'évoquer dans cette étude pour la chute finale à laquelle donne lieu le rêve¹. Il offre un songe qui consiste en un voyage du personnage vers un monde céleste merveilleux. Au Palais des Vastes Frimas (Guanghan gong 廣寒宮)² qu'il atteint à dos d'oiseau, le personnage principal de l'histoire, Wu, goûte avec son ami immortel aux plaisirs d'un banquet et assiste aux danses d'immortelles. C'est que son ami souhaite, en lui montrant les délices du monde céleste, le convaincre de devenir lui aussi un immortel. Wu passe un peu de temps en privé avec une danseuse, qui lui offre un bracelet d'or. La remise du cadeau n'est accompagnée d'aucun poème ni dialogue de la part des personnages, et paraît donc un détail quelque peu négligeable. Néanmoins, à son réveil, Wu retrouve sur son matelas le bracelet d'or, et en conçoit un émerveillement qui ne fait que renforcer celui que lui avait procuré son rêve (*yiyi* 益異). Le récit n'offre cependant aucune indication supplémentaire sur les réflexions du personnage à la découverte de l'objet, et lorsque plus tard, il rêve à nouveau et voit venir à lui l'amante qui lui offrit le bijou, il n'évoque pas l'objet³.

Le bracelet d'or apparaît ainsi dans *Bai Yuyu* comme un gage de la véracité du voyage onirique. Il est un objet de contemplation suscitant de beaux souvenirs, rappelant à Wu la dimension merveilleuse dont il goûta les plaisirs dans le monde des immortels. L'absence d'échange de serment amoureux ou de compositions poétiques l'accompagnant distingue le don du bracelet de celui que l'on pouvait observer pour l'épingle d'or au phénix et la pendeloque de jade en forme de poisson : la relation de Wu avec la danseuse ne relève pas d'un amour notable, mais plutôt d'une passion passagère, comme le prouvera la rupture de leur relation par la danseuse lors de leur rencontre suivante.

L'objet n'est cependant pas totalement dénué d'aspect pratique dans l'histoire. S'il disparaît un temps, il réapparaît plus loin pour rappeler aux hommes qu'ils ont le soutien des forces invisibles. En effet, après avoir disparu pour suivre la Voie (*dao* 道) des immortels, et après trois ans durant lesquels son épouse a élevé le fils qu'il a conçu avec la danseuse – je reviendrai sur cet élément important de l'histoire –, Wu fait parvenir à son épouse une lettre accompagnée du bracelet d'or et d'une pilule d'immortalité. Dans la lettre, il la remercie d'avoir élevé son fils et enterré sa vieille mère, et lui propose d'ingérer la pilule d'immortalité pour devenir à son tour une immortelle. Or, Wu avait jadis montré à son épouse le bracelet d'or, en lui expliquant sa provenance onirique. L'épouse reçoit donc le bracelet comme preuve de ce que son mari a bien rédigé la lettre. Par ailleurs, elle le présente au

¹ Cf. p. 147.

² Cf. note 2 p. 147.

³ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 343-344.

filis comme un objet ayant appartenu à sa mère biologique. Plus tard encore, alors qu'un grand incendie se déclare dans le village, le bracelet d'or, que l'épouse de Wu porte au poignet, s'échappe et s'envole dans le ciel en adoptant des proportions de plus en plus grandes. Il forme ainsi une zone qui est épargnée des flammes. C'est ainsi que l'objet issu du rêve, en plus d'avoir servi à prouver la survie de Wu dans l'autre monde, permet de sauver l'épouse et le fils de celui-ci.

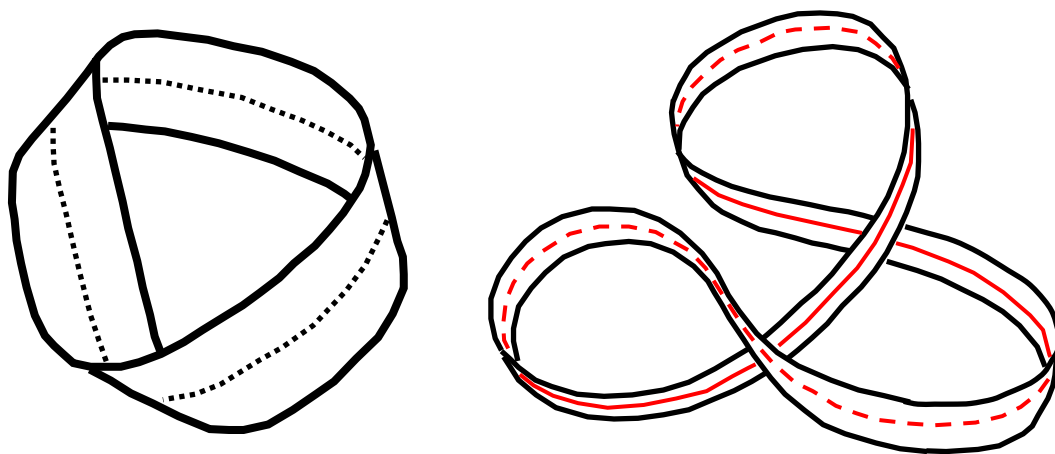
Le bracelet d'or n'est cependant pas le seul objet du récit à ressortir du monde onirique pour avoir une incidence dans celui des hommes. Si le bijou apparaît comme un don du monde invisible pour en rappeler la réalité aux hommes et les aider dans une situation imprévue, il y a dans l'histoire un autre objet issu du rêve dont l'intérêt est plutôt de satisfaire au dernier désir de Wu, que les immortels veulent intégrer dans leur monde. Ce qui empêche initialement Wu de suivre son ami sur le chemin de l'immortalité, c'est qu'il renonce à se retirer sans avoir assuré sa propre descendance, lui qui n'a pas d'enfant. L'un des thèmes principaux de l'histoire est donc la façon dont il parviendra à obtenir un héritier afin de suivre la voie des immortels. J'ai déjà exposé ceci que Wu rêvait une seconde fois, cette fois-ci non d'un grand voyage dans les contrées immortelles, mais, de façon plus classique, de la venue de la danseuse qui lui offre le bracelet. Dans ce second rêve, elle lui apporte l'enfant qu'elle a conçu de leur union dans le songe précédent. Au réveil de Wu, le nourrisson se trouve dans ses draps. Il constitue donc dans l'histoire un deuxième objet issu du monde onirique introduit dans le monde ordinaire. Le motif de l'enfant retrouvé dans les draps du lit après un rêve qui l'a introduit n'est pas rare : nombreuses sont les histoires dans lesquelles un rêve annonce la venue d'un nouveau né, et ce juste avant un accouchement – alors que, généralement, la grossesse n'avait pas été mentionnée par le récit. Ici, cependant, point d'accouchement : l'enfant se retrouve directement auprès de son père, comme si la souillure liée à la parturition n'était pas de mise pour l'apparition d'un enfant conçu dans le monde des immortels. Le motif est également présent dans un autre récit du *Liaozhai* : dans *Nan sheng zi* 男生子, « Un homme donne naissance à des fils » (LZ 298), un mignon entretenu par un militaire sent bouger dans son ventre. Il rêve d'une divinité qui lui ouvre les blancs, de façon à en retirer quelque chose. A son réveil, deux enfants mâles vagissent à côté de lui, tandis qu'il garde des cicatrices à l'endroit où il fut incisé en rêve. La différence que présente ce récit avec *Bai Yuyu* est que les enfants n'ont pas été conçus en rêve, puisque le mignon sentait déjà son ventre bouger avant de rêver.

Pour en revenir au deuxième « objet » – bien qu'il s'agisse plutôt d'un personnage – sorti de l'autre monde par l'intermédiaire onirique, on peut dire qu'il a en commun avec le bracelet d'attester de l'existence effective du monde merveilleux des immortels. Mais par la suite, tandis que le bracelet permet à l'invisible de venir en aide aux mortels (incendie), l'enfant issu du rêve (notre deuxième « objet ») a plutôt pour fonction d'être un substitut de Wu dans le monde des hommes : les immortels souhaitant la présence de ce dernier auprès d'eux, ils ne peuvent que satisfaire à son désir d'avoir un

héritier dans ce bas monde pour que Wu se retire enfin sur la voie de l'immortalité. Ainsi s'agit-il en quelque sorte d'un échange entre les deux mondes.

En mettant en valeur la façon dont les rêves voient prouvée la véracité de leur prédiction par une adéquation de leur message oraculaire avec les faits de la vie réelle, ou encore la façon dont des objets concrets issus du rêve ressortent de ce dernier pour atterrir dans la veille, prouvant ainsi la réalité de l'autre monde, j'ai exposé comme essentielle cette « preuve de la véracité » du rêve qui apparaît nécessairement dans tous les récits oniriques faisant intervenir le surnaturel : ce n'est en effet qu'en liant les deux mondes par la connaissance de faits ou par un objet capable d'être présent dans les deux dimensions que s'affirme la caractéristique surnaturelle du rêve.

S'il fallait illustrer par l'image le mode de fonctionnement de la preuve de la véracité du rêve, je pourrais reprendre l'exemple déjà traité plus haut dans cette étude¹ de la bande de Möbius, dont la face unique peut figurer l'union, dans le rêve, des mondes visible et invisible. Si d'un stylo l'on traçait un point sur cette bande, il pourrait marquer l'apparition en rêve d'un objet – élément de connaissance ou objet concret – transmis au rêveur. Or, il faut savoir que lorsque la bande de Möbius est coupée dans sa longueur, elle demeure une bande fermée, mais qui possède dès lors non plus une, mais deux faces distinctes.



Découper la bande de Möbius sur les pointillés donne lieu à une bande à deux faces : un tracé ne peut couvrir qu'un seul côté de la bande obtenue

Cette coupure de la bande peut figurer l'instant du réveil : dès lors que le sommeil est rompu, les mondes de la veille et du rêve se séparent comme deux espaces distants l'un de l'autre. Sur l'une

¹ Cf. p. 88.

des faces demeurera marqué le point tracé lorsque la bande ne formait qu'une unique face ; mais ce point, cet objet, n'aura plus de lien qu'avec un seul côté de la bande. Et ce tout comme la chemise se lavant au feu, les noyaux de jujubes, le bracelet d'or et bien d'autres objets de la littérature onirique chinoise de fiction se retrouvent présents dans la vie éveillée des personnages, alors qu'ils avaient pour origine le monde du rêve, dans lequel le lecteur ne les voit jamais retourner.

B - L'interprétation réinvestie : pièges, incertitudes et modernité

J'ai jusqu'à présent eu le loisir de décrire et analyser majoritairement des caractéristiques relativement classiques des récits de rêve, en mettant en valeur les éléments que les écrits des Qing gardaient de la tradition chinoise de la narration des rêves, notamment au regard de ce qui importait plus que le rêve lui-même : son interprétation.

Or, ce qu'il m'importe à présent de montrer est que l'art d'interpréter les rêves a fait l'objet, dans certains récits oniriques des Qing, d'une subversion prenant le contre-pied de l'oniologie classique. Dans ces histoires, l'interprétation est discutable, et échoue à établir un lien de vérité entre le rêve et les faits réels. L'apparition d'interprétations oniriques inadaptées fonctionne comme une métaphore de l'insuffisance de la tradition à répondre à certains questionnements.

Se pose tout d'abord la question de la valeur de l'interprétation onirique : quand les rêveurs donnent à leur rêve une interprétation de mauvais augure et y réagissent de façon extrême, au point d'aboutir à un résultat des plus néfastes, le lecteur peut se demander si ce qui a mené le personnage à sa perte est l'ordre cosmique dont les malheurs étaient annoncés en rêve, ou si les actions du personnage vis-à-vis de son rêve n'auraient pas elles-mêmes conduit à l'infortune. En d'autres termes, prédestination ou libre arbitre ? La discussion est liée à celle, plus large, de l'origine du rêve : le songe est-il provoqué par des forces supérieures extérieures au rêveur, ou par les pensées du rêveur lui-même ?

La faillibilité de l'interprétation onirique est également présente dans le thème du rêve employé comme instrument de manipulation par des forces malveillantes de l'autre monde. Dans ce cas-ci, il ne fait pas de doute que le songe est un phénomène provoqué par des instances du monde invisibles. Le rêveur en donne l'interprétation la plus classique qui soit, et s'attend à ce que le message du rêve soit vérifié dans les faits de la vie éveillée. Mais il n'en est rien. La preuve de la véracité du rêve se fait attendre en vain, et l'on ne peut finalement que conclure que le message était faux et manipulateur – car il consiste généralement à demander au rêveur d'offrir un sacrifice à la divinité apparue en rêve afin de se voir prémunir contre une catastrophe... qui n'advient finalement jamais.

Il arrive également que des personnages prêtent à leur rêve une interprétation qui, parce qu'elle s'appuie sur la tradition onirique, repose sur des logiques symboliques. Or, si le rêve trouve bien la

preuve de sa véracité dans les faits, ces derniers révèlent qu'il fallait entendre la prédiction onirique dans son sens le plus littéral, et non en faisant appel au figuratif. Cette butée des mots contre le réel mime l'hallucination psychotique, et confère aux récits qui en font usage un caractère particulièrement moderne.

Enfin, à côté de tous ces cas où l'interprétation peine à assurer la prééminence d'un monde invisible qui communiquerait avec les hommes, ou encore la bienveillance des entités issues de ce monde invisible, sans compter les erreurs d'interprétation de la part des rêveurs qui ont bien tort de se fier à la puissance symbolique des songes, figurent des récits dans lesquels l'interprétation du rêve est tout bonnement incertaine voire impossible. Le songe, alors, n'apparaît plus comme le véhicule d'un pronostic qu'il s'agit d'établir et d'arriver à rattacher à la réalité, mais comme un objet indépendant que l'on ne peut prendre que pour ce qu'il est : le reflet d'une expérience cognitive futile, un écrit dénué de fonction sinon littéraire.

a) **Prédestination ou libre arbitre ?**

Du caractère prédictif de l'immense majorité des récits oniriques d'imagination, il semble le plus souvent que les rêves soient annonceurs de faits prédéterminés qui adviendront quelles que soient les actions des hommes. En effet, la majorité des rêves consiste, on l'a déjà vu, en un message provenant de l'autre monde qui est communiqué aux hommes pour les instruire de faits futurs et les inviter à agir en fonction des conséquences de l'ordre cosmique. Il est généralement impossible de se soustraire à ces faits, quelles que soient les actions entreprises pour y contrer. L'histoire de *Qinglong dang* 青龍黨, « La Bande du Dragon vert » (ZBY 4:18) raconte par exemple comme un ancien vaurien, seul survivant de sa bande de malfrats, ayant reçu en rêve la mise en garde de ses anciens camarades contre un châtement à venir, se repend des mois durant en devenant le disciple d'un moine dont il adopte la vie ascétique et pieuse. Sa repentance est sincère. Mais un jour, il rêve à nouveau que ses anciens camarades lui annoncent l'imminence de sa punition. La foudre s'abat en de multiples endroits comme pour frapper l'ancien voyou, et le moine le protège de ses bras, comme pour symboliser la protection que devrait lui conférer son retour à une bonne conduite. Lorsque le tonnerre se calme, le moine annonce au jeune homme qu'il est désormais hors de danger ; mais lorsque ce dernier sort de leur abri, il est mortellement frappé par un éclair¹. Ce récit de Yuan Mei illustre l'impartialité avec laquelle agissent les instances supérieures, et, subsidiairement, ceci qu'un message onirique sera porteur de vérité malgré la tentative d'échapper à ce qu'il annonçait.

Or, certains récits oniriques des œuvres de mon corpus fournissent au lecteur une impression singulière en ce qu'il est difficile d'affirmer avec certitude que les événements advenus après le songe

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 54.

aient été prédéterminés et annoncés dans le cadre du rêve, plutôt qu'ils résultent tout bonnement de l'action des hommes au vu de leurs rêves.

En d'autres termes qu'annoncent véritablement ces rêves-là ? Des faits voulus par le Ciel et qui adviendront en dépit de la volonté des hommes, ou des faits advenant en conséquence des actions humaines et que les instances divines n'auront en rien décidé ? A moins que les actions des hommes forgent elles-mêmes l'ordre cosmique. Mais le forgent-elles, ou y obéissent-elles ? De même qu'en lisant *Macbeth*, le lecteur peut s'interroger sur la possibilité ou l'impossibilité de changer le futur s'il est connu d'avance. Ainsi, sans cesse revient la question du libre arbitre face à la prédestination, dont Wai-Yee Li a relevé à propos de certains récits du *Zuozhuan*¹.

Le récit du *Liaozhai zhiyi* intitulé *Tian Qilang* 田七郎, « Tian le Septième » (Lz 133) invite à une telle réflexion, bien qu'elle soit loin de constituer le thème principal de l'histoire. Celle-ci commence par le rêve liminaire de Wu Chengxiu 武承休 de Liaoyang 遼陽, un homme se plaisant à entretenir des relations, notamment avec des lettrés connus.

夜夢一人告之曰：“子交遊徧海內，皆濫交耳。惟一人可共患難，何反不識？”問：“何人？”曰：“田七郎非與？”醒而異之。

Une nuit, il rêva qu'un homme lui déclarait : « Tu noues des relations partout à l'intérieur des mers², et tu te lies d'amitié sans distinction. Mais comment se fait-il que tu ne connaisses pas le seul homme qui puisse partager ton infortune ? » Wu demanda : « Qui est cet homme ? » L'autre répondit : « Ne serait-ce pas Tian le Septième ? » Lorsque Wu se réveilla, il en conçut de l'étonnement.³

A la suite de ce rêve étrange, Wu décide de se mettre en quête de ce Tian. Il découvre qu'il s'agit d'un chasseur vivant très humblement dans un village voisin. En réaction à son rêve, il se présente à Tian et lui propose de l'argent. Cependant, la mère de celui-ci refuse catégoriquement ; elle explique à son fils avoir décelé sur le visage de Wu des « rides obscures (*huiwen* 晦紋) » qui ne peuvent qu'annoncer un grand malheur (*qihuo* 奇禍). Par ailleurs, ajoute-t-elle,

受人知者分人憂，受人恩者急人難。富人報人以財，貧人報人以義。無故而得重賂，不祥，恐將取死報於子矣。

Ceux qui reçoivent l'amitié de quelqu'un doivent partager le chagrin de ce dernier, et ceux qui reçoivent les bienfaits de quelqu'un doivent se hâter de le sortir des situations difficiles. Les hommes riches repaient les autres avec des biens matériels, mais les hommes pauvres repaient les autres de par leur loyauté. Recevoir sans raison une

¹ Cf. p. 293.

² C'est-à-dire dans l'empire.

³ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 466.

importante somme d'argent n'est pas de bon augure, et je crains que tu n'aies à le repayer de ta vie.¹

Les paroles de la mère de Tian sont pleines de sagesse et prédisent de fait les événements à venir avec précision. On peut d'ores et déjà noter que contrairement au message onirique, ces paroles de la mère défendent la théorie de la prédestination : si, comme elle l'affirme, des rides de mauvais augure parsèment le visage de Wu, cela signifie que quelque chose des malheurs futurs est déjà déterminé à l'avance.

Malgré les réticences de la mère et de son fils, Wu s'impose à eux. Les faveurs qu'il leur fait – notamment son investissement financier dans les funérailles de l'épouse de Tian, qui meurt de maladie, mais aussi le fait qu'il achète de nombreuses peaux à Wu pour l'aider dans son commerce – amènent Tian à considérer que ses propres actions ne suffisent pas à repayer Wu (*bu zu yi bao Wu* 不足以報武), aussi passe-t-il plusieurs jours à chasser pour tuer un tigre qu'il offre entier à son bienfaiteur. Mais non désireux de laisser là leurs dons mutuels, Wu organise un immense banquet pour lequel il force le chasseur à accepter des vêtements neufs – qu'il lui impose en subtilisant durant son sommeil ses vieux habits – et à assister des jours durant aux festivités : il l'y contraint en faisant fermer le portail de sa résidence, motif qui reviendra, nous le verrons, dans un récit du *Yuewei caotang biji*, que j'analyserai par la suite comme soulevant la problématique du libre arbitre face au rêve.

Comme si tout ce que faisait Wu envers Tian n'était pas suffisant, le chasseur se retrouve un jour incarcéré pour une querelle de chasse, et c'est Wu qui le tire d'affaire en versant de nombreux pots-de-vin. Dès lors, Tian et sa mère considèrent que le chasseur doit sa vie à Wu. Et, comme la mère en avait eu l'intuition, c'est de sa vie que Tian repaiera Wu.

En effet, Wu se retrouve un jour victime de la scélératesse d'un de ses valets. Ce dernier est retrouvé sauvagement assassiné ; si l'histoire ne dévoile pas l'identité de son meurtrier, on peut aisément supposer que le chasseur Tian s'est fait redresseur de torts pour défendre son bienfaiteur. Mais devant ce meurtre, la justice fait incarcérer Wu, ainsi que son oncle. Durant une bastonnade pénitentiaire, l'oncle meurt, ce qui suscite l'ire de Wu. Or, le magistrat ayant ordonné leur arrestation à tous les deux est lui-même victime d'un assassinat des plus étranges. On apprend qu'un bûcheron a fait irruption chez lui. Rapidement pris au piège, l'intrus s'est tranché la gorge ; le magistrat, s'approchant du cadavre pour l'observer, a vu celui-ci se relever et le tuer avant de s'affaler à nouveau. En examinant le cadavre du bûcheron, on a constaté qu'il s'agissait de Tian.

Apprenant ces nouvelles, Wu assure des funérailles grandioses au chasseur, bien qu'il soit lui-même accusé d'avoir commandité les meurtres du valet scélérat et du magistrat. Il doit dépenser toute sa fortune pour que les charges soient abandonnées.

¹ *Id.*, p. 467.

Bien des années plus tard, le fils de Tian, qui s'était après les terribles événements réfugié dans une autre ville et avait changé son patronyme, revient à Liaoyang. Wu lui montre alors la tombe de son père.

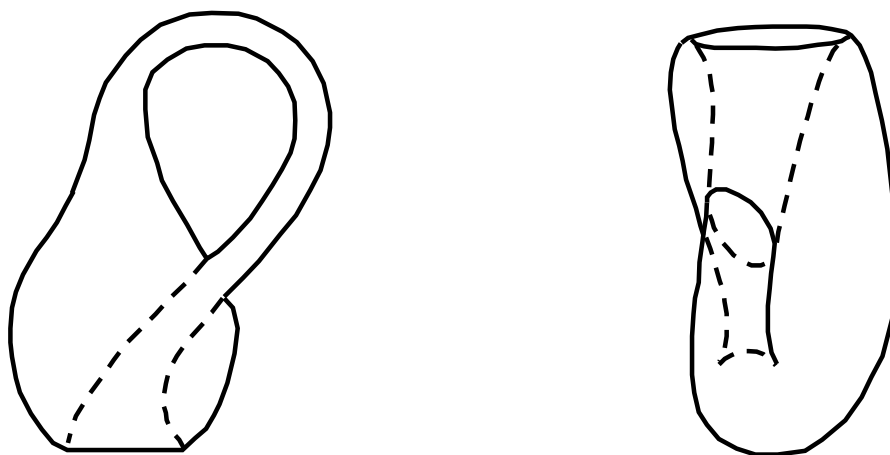
Bien qu'il n'en soit plus question dans le reste de l'histoire, le rêve liminaire semble tenir une fonction centrale dans les événements de *Tian Qilang*. En effet, le message onirique semblait annoncer comme une amitié prédestinée celle entre Wu et Tian. Or, il semble au contraire dans l'histoire que leur amitié n'ait rien d'évident – aucune mention ne fait état, par exemple, de ce qu'un lien les relierait par une dette contractée dans une vie antérieure. Bien au contraire, l'amitié entre les deux hommes semble forcée par la pugnacité de Wu à s'imposer à Tian, pugnacité justifiée du point de vue de Wu par son rêve.

Mais si le rêve n'avait jamais eu lieu, Wu aurait-il fourni tant d'efforts à s'acheter l'amitié de Tian ? Aurait-il même tout simplement cherché à connaître ce dernier, qui n'appartenait pas à la même classe sociale que lui – la réaction de ses amis lors du banquet en l'honneur de Tian est d'ailleurs révélatrice : l'entourage de Wu pense que ce dernier s'égare à combler de bienfaits le chasseur. Que Wu traite Tian comme un ami privilégié tient au seul songe qu'il a fait.

Comme annoncé en rêve, Tian s'avère être le meilleur ami qui soit. Mais sa loyauté tient précisément à ce que Wu l'a achetée par tous les bienfaits qu'il a imposés au chasseur malgré les réticences de ce dernier, et ce parce que Wu faisait confiance au message qu'il avait reçu en rêve. Le message onirique se réalise en effet, mais sans qu'il soit possible d'établir avec certitude la cause de l'accomplissement des faits : ces derniers étaient-ils prédéterminés avant que le rêve n'advienne (auquel cas le songe n'aurait qu'une fonction annonciatrice) ou ont-il eu lieu en raison de la réaction de Wu au rêve ? Il est également possible que la réaction de Wu à son rêve et les malheurs auxquels elle a mené puissent être considérés comme prédéterminés et en même temps dépendants des actions de Wu, ce qui crée une mécanique paradoxale entre l'idée de prédestination et celle de libre arbitre.

Cette confusion des causes et conséquences et la lecture paradoxale à laquelle elle peut donner lieu n'est pas sans rappeler une figure topologique conciliant l'antinomie : la bouteille de Klein. Conceptualisée en 1882 par Félix Klein [1849-1925], cette forme impossible, qui ne distingue l'intérieur de l'extérieur, ressemble à une bouteille dont la continuité du corps forme une anse, laquelle forme elle-même le corps de la bouteille, c'est-à-dire revenant à elle-même. Ainsi serait-il impossible de remplir de liquide cette « bouteille » – primitivement nommée « surface » par Klein mais ayant hérité du nom de « bouteille » par erreur de traduction. Elle figure ainsi une forme à rebroussement, qui revient à elle-même sans fin. En trois dimensions, la figuration picturale d'une bouteille de Klein est impossible, et ne peut se représenter qu'à condition d'opérer une auto-intersection du corps par l'anse. Comme la bande de Möbius, la bouteille de Klein tourne autour d'un

trou, qui lui sert de support – le « vide » que l'on voit autour de la forme dans les représentations en trois dimensions. Ce trou figure un manque, nécessaire à la formation de la forme.



Représentations approchantes de la bouteille de Klein

Comme une bouteille de Klein, le récit de Pu Songling pose la question de l'origine, de la cause première – et donc de la temporalité – là où les faits se renvoient l'un à l'autre comme en deux points de l'unique surface de la bouteille : Wu a rêvé que Tian était le meilleur ami qu'il puisse avoir, mais Tian est le meilleur ami que Wu puisse avoir parce que ce dernier a rêvé, etc.

L'élément qui lie le tout et se trouve être partout – sur la bouteille et dans le récit – est le désir d'amitié de Wu pour Tian : les éléments de l'histoire, tout comme la forme de la bouteille de Klein, évoluent autour d'un trou qui pourrait être le manque éprouvé par Wu et qui permet son désir. Dans le rêve, Wu prend conscience de quelque chose qui lui est manquant – le message onirique est précisément de l'informer qu'il ne possède pas un objet, l'ami le plus loyal – et dans le reste de l'histoire, Wu revient à de multiples reprises vers Tian pour lui faire savoir son désir d'être son ami et espérer recevoir en retour le désir de Tian pour lui-même, c'est-à-dire son amitié – mais il ne l'obtient jamais, puisque Tian n'agit qu'en réaction aux bienfaits de Wu. En d'autres termes, la bouteille de Klein peut illustrer le désir d'amitié de Wu pour Tian : un mouvement dont on ne perçoit pas le commencement et qui se meut autour d'une absence.

Un récit du *Yuewei caotang biji* fonctionne sur la même mécanique que *Tian Qilang*, entre interprétation du message onirique comme présageant des faits à venir et actions du rêveur menant elles-mêmes à ces faits. Dans *Qixu jujin* 七婿俱燼, « Les sept gendres périssent ensemble par le feu » (Yw 16:18), les sept filles d'une même famille sont toutes mariées. L'un des sept gendres rêve une nuit qu'il est attaché aux six autres par un cordon rouge. Il voit en son rêve un signe néfaste (*buxiang*

不祥). Peu de temps après, son beau-père meurt. Il décide alors d'éviter désormais ses beaux-frères, trouvant toujours un prétexte pour ne pas manger ou s'amuser avec eux. Comme on l'interroge sur son étrange attitude, il raconte son rêve, mais personne n'y accorde crédit. Un soir, les six beaux-frères veulent festoyer ensemble. Connaissant le tempérament du septième et la réticence qu'il a de passer du temps avec eux, ils l'enferment avec eux dans la résidence, en faisant fermer les portes de l'extérieur. On retrouve là le motif de l'issue barrée pour imposer à un personnage un désir d'amitié, déjà présent dans *Tian Qilang*. Durant la soirée, le cercueil du beau-père, entreposé dans la grande salle en attendant les funérailles, prend feu. Un incendie se déclare, et les sept beaux-frères, prisonniers de la bâtisse, périssent par le feu. On se rend alors que compte que si l'un d'eux n'avait pas fait ce fameux rêve, il n'en serait pas venu à éviter les autres, et que s'il n'avait pas évité ses compagnons, ces derniers ne l'auraient pas enfermé avec eux, et aucun d'eux ne serait mort dans l'incendie. Le narrateur interroge sur les causes liées à des vies antérieures (*suyin* 夙因) qui auraient pu mener à cette catastrophe ; que les sept sœurs se retrouvent veuves en même ne peut, ajoute-t-il, tenir du hasard¹.

En posant la question de la cause liée à une vie antérieure, le narrateur cherche un point d'origine, une logique de cause et de conséquence. Mais en l'absence de réponse, aucune temporalité ne peut être établie. La mécanique de l'histoire est identique à celle du récit de Pu Songling : alors que le rêve semble prédire un fait déterminé – les sept beaux-frères liés par le sort, figuré par le cordon rouge –, ce sont les actions en réaction au rêve qui mènent à leur sort commun. Se pose alors la question insoluble : les faits sont-ils prédéterminés et voulus par un ordre des choses, ou adviennent-ils en fonction des choix du personnage ? Sans doute obéissent-ils au paradoxe d'être à la fois prédéterminés et dépendants du libre arbitre du rêveur, l'intérêt du récit étant non pas de répondre à l'ambivalence que suggère la question, mais précisément porter en lui cette antinomie. En ce sens, ces deux récits de Pu Songling et Ji Yun sont extrêmement novateurs.

Il n'est pas inintéressant de rapprocher ces deux récits à la logique temporelle paradoxale du fameux songe qu'Alfred Maury [1817-1892] consigna dans son *Le Sommeil et les Rêves* (1861) : le rêve de la guillotine. Le savant, qui s'intéressait aux causes psychologiques des rêves, nota avoir fait le rêve suivant : un jour que, quelque peu malade, il se trouvait couché avec sa mère à son chevet, il rêva se trouver sous le régime de la Terreur. Il rêve, rapporte-t-il dans son récit, assister à des massacres, puis comparaître devant un tribunal révolutionnaire aux rangs duquel siégeaient des personnages historiques tels que Marat et Robespierre. Au terme d'une discussion dont il ne saisit plus la teneur, il est condamné à mort, emmené en charrette sur la place de la Révolution, et monte à l'échafaud. Au moment même où, dans son rêve, la lame tombe sur son cou, il est réveillé par la

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1566-1567.

flèche de son lit qui s'est détachée et tombe sur ses vertèbres cervicales, là où dans le rêve la guillotine le sectionnait. Il apprendra de sa mère que la flèche était tombée à l'instant même.

Maury prend pour point de départ de son rêve la chute de la flèche du lit, pensant que c'est ce fait-là qui a provoqué non seulement l'imagerie onirique de la guillotine, mais également tous les faits antérieurs dans le rêve : les massacres, la comparution devant le tribunal, etc. Pensant que la chute de la flèche a provoqué l'intégralité du rêve, il explique les faits en évoquant une accélération de la pensée – c'est-à-dire qu'un laps de temps très court lui ait permis de rêver de bien des choses – qui a sans doute inspiré des œuvres de fiction telle que le film *Inception* (2010) de Christopher Nolan.

Mais si, comme le présente Maury, l'instant précis où le couperet de la guillotine s'est abattu sur son cou correspond exactement à celui où la flèche du lit est tombée, alors tous les événements oniriques antérieurs à la chute de la lame ne peuvent de fait qu'avoir eu lieu *avant* que ne tombe la flèche du lit. Et ainsi, la nature du contenu onirique, adoptant le thème de la Terreur, ne peut avoir été déterminée par la chute de la flèche. Si, par ailleurs, on estime que le thème révolutionnaire des faits oniriques a été déterminé par le motif de la guillotine/la chute de la flèche, on se retrouve devant un paradoxe temporel. C'est pourquoi certains commentateurs du rêve de Maury ont pu déclarer que le thème de la Terreur était certainement déjà fixé dans le songe, et que la guillotine n'était qu'un détail de plus¹. Néanmoins, si l'on s'en tient à l'hypothèse que la chute de la flèche du lit a bien déterminé la thématique révolutionnaire du songe, l'antinomie temporelle reste présente.

Pierre Cheymol commente ainsi le rêve de la guillotine et son analyse par son auteur :

En effet, Maury a bien relevé le caractère paradoxal de la temporalité dans ce rêve de la guillotine mais il l'explique par un désordre dû à l'accélération et conclut sur une tendance du rêve à effacer la notion du temps. Explication valable sans doute, mais notoirement insuffisante car il ne s'agit pas seulement d'effacement mais, bel et bien, d'inversion de la temporalité vécue : ce qui est *avant* dans le temps ambiant, survient *après* dans le temps rêvé. Comme si le film se déroulait à l'envers, de telle sorte que c'est le *début* extérieur, ambiant, objectif (la chute de la flèche) qui provoque la *fin* de l'histoire intérieure, vécue, subjective (la guillotine).²

Cette inversion et ce paradoxe temporel sont similaires à ce que j'observais dans *Tian Qilang* et *Qixu jujin* : bien qu'advenant dans une temporalité antérieure, le rêve décrit les conséquences de ce qui se passe ultérieurement. Ce que Pierre Cheymol décrit comme un film se déroulant à l'envers ne peut que rappeler le mouvement de la bouteille de Klein.

Cheymol suggère d'expliquer le rêve de Maury par des phénomènes physiologiques aujourd'hui décrits par les recherches en neurologie : asymétrie et prédominances hémisphériques. Mais si ses hypothèses peuvent s'appliquer au cas de Maury, dont le rêve coïncide temporellement avec le fait

¹ CHEYMOL, *op. cit.*, p. 299.

² *Id.*

en question (la chute de la flèche sur son cou), elles ne trouvent pas leur place dans l'observation de nos deux récits chinois, puisque beaucoup de temps s'écoule entre le songe et les faits qu'il implique.

Le questionnement que j'ai jusqu'ici poursuivi au sujet de la détermination du contenu onirique – fixé à l'avance par le destin ou découlant, dans une logique temporelle paradoxale, des actions du rêveur vis-à-vis de son rêve –, en somme la question de la prédestination opposée au libre arbitre, recoupe celle de l'origine du contenu onirique, extérieure ou intérieure au rêveur. Le contenu d'un rêve dépend-il d'entités supérieures et divines communiquant avec le rêveur, ou de ses préoccupations ?

La question est large et traverse régulièrement les récits oniriques chinois de fiction. Mais il est rare que les auteurs chinois la formulent aussi explicitement que le fait Ji Yun dans *Lingren Fang Junguan* 伶人方俊官, « L'Acteur Fang Junguan » (Yw 9:6).

L'anecdote tourne autour du personnage dont Ji Yun a employé le nom pour intituler son récit. Fang Junguan est présenté comme étant connu pour avoir fréquenté, dans sa jeunesse, les milieux lettrés, et s'être plaint de la disparition de sa beauté à l'approche de la vieillesse. Le récit rapporte le poème que Ni Yujiang 倪餘疆 (de l'académie Hanlin) aurait composé sur l'acteur. La narration relate également que Fang aurait raconté être issu d'une famille confucéenne. Un jour qu'il étudiait à l'école privée du village (*xiangshu* 鄉塾), il aurait fait un rêve. Dans ce dernier, raconte Fang, il était poussé au milieu de bougies fleuries vers le gynécée, dans des chants de flûte. Portant une robe de brocart couverte de perles et de jades, il avait de petits pieds bandés. En somme, il était tout comme une nouvelle mariée. Dans le rêve, il est surpris et troublé (*jingyi cuo'e* 驚疑錯愕) de ne pas savoir ce qui lui arrive. Il se retrouve poussé vers un rideau derrière lequel on le fait asseoir à côté d'un homme, ce qui l'effraie et le rend honteux (*qiehai qiekui* 且駭且愧). Il se réveille alors dans une transpiration de crainte (*jihan er wu* 悸汗而寤). Comme par la suite Fang Junguan entreprit une vie libertine, « se perdant sur les planches du chant et de la danse (*jing shishen gewu zhi chang* 竟失身歌舞之場) », il estime que ce rêve était un signe de ce que les choses étaient toutes fixées d'avance (*shi jie qianding ye* 事皆前定也). Notons, pour qui ne connaîtrait pas cet aspect de la culture chinoise, que les gens du monde du spectacle appartenaient, dans la Chine classique, à une branche méprisée de la société – tout comme l'étaient et le sont les membres itinérants de bien des sociétés par-delà le monde. Par ailleurs, les rôles féminins étaient assurés par des hommes, ce qui rapproche du monde du théâtre la thématique de l'homosexualité¹. Dans cette anecdote, il faut donc comprendre que Fang perçoit le rêve comme un présage de sa future homosexualité, liée à son métier de comédien.

¹ « [...] there is no question that homosexuality was widespread almost to the point of universality among young actors [...] Chinese literati saw male actors as potential favorites partly because of the feminine affectations that many actors

L'anecdote se poursuit : devant le récit et l'interprétation du rêve de Fang Junguan, Ni Yujiang pose une objection. D'après lui, si Fang a fait ce rêve, c'est parce qu'il avait déjà en tête des pensées liées au monde de la scène et à l'homosexualité : « Vous avez certainement accumulé ces pensées, et par conséquent avez fait ce rêve (*ru dai ji you shi xiang, nai you shimeng* 汝殆積有是想，乃有是夢) ». Il se réfère à une anecdote du *Shishuo xinyu* 世說新語, *Nouveaux propos sur les paroles mondaines* que j'ai auparavant brièvement mentionnée, dans laquelle Yue Ling 樂令 (Yue Guang 樂廣) [252-304] répond dans une lettre à son beau-fils Wei Xima 衛洗馬 (Wei Jie 衛玠) [286-312], qui l'interroge sur l'origine des rêves, que ces derniers sont « des pensées (*shi xiang* 是想) »¹. Ni Yujiang ajoute en conclusion :

即有是想是夢，乃有是墮落。果自因生，因由心造，安何委諸夙命耶？

C'est parce que vous avez eu ces pensées et ce rêve que vous avez vécu cette déchéance. Les conséquences naissent de causes, et les causes sont fabriquées par le cœur. Pourquoi vouloir s'en remettre au destin d'une vie antérieure ?²

Ainsi Ni défend-il la théorie onirologique des préoccupations du rêveur comme sources du contenu onirique, c'est-à-dire le rêve comme reflet de l'intériorité du rêveur et non comme un phénomène oraculaire qui lui soit extérieur. Pour Ni, les pensées de Fang, dès sa jeunesse tournées vers une vie licentieuse, ont mené au rêve puis à la vie effectivement dissolue qu'il a menée. L'opposition de Ni à la possibilité d'une prédestination marque l'importance qu'il accorde aux pensées et aux actions des hommes, qui selon lui suscitent les destinées et les rêves.

Ji Yun participe également au débat, en adoptant le point de vue opposé :

余謂此悲沈淪賤穢，當亦前身業報，受在今生，未可謂全無冥數。餘疆所言，特正本清源之論耳。

Je dis que ces tristes déchéances dans de viles activités sont également liées aux actions commises dans les vies antérieures, qui se répercutent dans la vie présente, et qu'on ne peut pas affirmer que tout soit indépendant du sort fixé dans le monde des ombres. Les paroles de Yujiang sont simplement un discours sur la réforme de soi^{3,4}.

L'auteur du *Yuewei* se positionne ainsi, du moins dans ce récit, en défenseur de la prédestination. Son discours allie une certaine importance des actions humaines – parce qu'elles laissent une empreinte karmique sur plusieurs vies – et déterminisme inaccessible aux hommes parce que décidé

purposely cultivated » (HINSCH (1992), p. 153-154.) Au sujet des acteurs comme « biens de consommation » dont l'échange renforçait les liens sociaux, cf. VOLPP (2003), p. 133-183.

¹ Cf. p. 37.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 716.

³ Littéralement, « sur la rectification de la racine et la purification de la source ».

⁴ *Id.*

par l'autre monde. Pour ce qui est de rêve, sa position est celle de penser qu'il est révélateur de cette prédestination. On peut donc supposer que le discours de Ji Yun sous-entend que le rêve advient comme quelque chose d'extérieur au rêveur, sans liens avec ses pensées, à moins qu'il n'accepte l'idée que le rêve rapporte les préoccupations du rêveur dans sa vie antérieure – auquel cas le songe serait une combinaison des deux hypothèses oniologiques. Mais le raisonnement que Ji Yun expose dans ce récit ne va pas aussi loin.

Par la suite, un certain Su Xingcun 蘇杏村 entend parler de l'affaire, et en fait la synthèse, avant de finalement se ranger du côté du discours de Ni Yujiang car, dit-il « il permet aux hommes de ne pas accorder toute licence à leur cœur (*shiren bufang qixin* 使人不放其心) »¹. C'est donc sur une visée morale que ce récit conclut le discours sur l'opposition entre prédestination et libre arbitre. Dans la perspective des lettrés, soucieux du gouvernement du peuple, il était bien entendu plus sûr de maintenir l'idée que les actions pouvaient être suivies de conséquence. A l'inverse, soutenir que tout était fixé d'avance et que le libre arbitre humain n'y pouvait rien était prendre le risque que des individus agissent sans considération de la morale, puisqu'il n'y aurait rien à craindre d'un destin déjà fixé à l'avance. Ce serait néanmoins sans compter sur ceci que les actions de cette vie peuvent précisément prédéterminer le destin de la vie prochaine. Mais le récit *Lingren Fang Junguan* s'en tient à une simple dichotomie entre déterminisme et libre arbitre.

Le sujet de l'origine des rêves, indépendante du rêveur ou découlant de ses pensées, est aussi central qu'ancien dans la littérature de fiction. L'originalité de ce récit de Ji Yun est d'explicitement l'exposer comme un sujet de réflexion, en rapportant le débat qu'il suscite. En rapportant des points de vue opposés sur la question, l'auteur laisse finalement cette dernière ouverte, et l'absence de jugement final – l'intervention de Su Xingcun déviant du débat parce qu'elle adopte un point de vue utilitaire et ne donne pas d'argument – témoigne du sage choix pour le scepticisme de la raison autant qu'elle conserve entière la magie liée à l'ignorance. Ainsi se trouve cristallisée l'ambivalence de Ji Yun, dont l'œuvre se trouve tiraillée entre le goût pour la démonstration par la preuve (*kaozheng* 考證) et la fascination pour le surnaturel.

b) La manipulation par des personnages malveillants

J'ai jusqu'à présent montré dans cette étude que les divinités qui peuplent le monde invisible apparaissent fréquemment en rêve pour délivrer des messages visant à venir au secours du rêveur dans son cheminement personnel, ou demandant à ce dernier de procéder à une action qui permettra d'établir une justice globale ou d'aider la divinité elle-même. Du caractère habituel de ces

¹ *Ibid.*, p. 716-717.

interventions surnaturelles en rêve, on peut dire que les divinités sont pour une grande majorité des adjuvants dont les incursions dans les rêves des hommes ont des effets positifs. Néanmoins, il serait trompeur d'imaginer que tous les dieux sont bienveillants et œuvrent au règne de l'ordre. De même que j'ai précédemment expliqué que les divinités pouvaient faillir à leur charge de fonctionnaire dans l'autre monde, il importe de se figurer que certaines d'entre elles ne sont pas bien intentionnées, et peuvent commettre des actes de tromperie dignes de certains hommes. Or, quel instrument plus dangereux entre les mains de ces dieux que le rêve, dont le pouvoir mantique aux yeux des hommes est attestée par une tradition ancienne, et fournit de ce fait au dieu manipulateur un outil puissant ? Car devant l'efficace oraculaire des rêves tant de fois attestée dans la littérature, les hommes oseraient-ils douter du bien-fondé de la demande d'une divinité qui leur apparaît en rêve ?

C'est ainsi que certains récits nous racontent comment des dieux font usage du rêve pour tromper les hommes et obtenir éventuellement des gains personnels.

Cet imaginaire du dieu manipulateur n'est pas nouveau ; Wai-Yee Li remarque déjà à propos d'un récit onirique du *Zuozhuan* que « apparently authoritative figures may give ritually improper commands in a dream¹ ». Le récit en question relate comment, en la trente-et-unième année du Duc Xi 僖公 [-629], le pays de Wei 衛 avait dû déplacer sa capitale à Diqiu 帝丘, la divination (*bu* 卜) annonçant que cela devait durer trois cents ans. Le Duc Cheng 成公 de Wei rêva d'un ancêtre, Kangshu 康叔, qui lui dit déclara que Xiang 相 – petit-fils du fondateur de la dynastie Xia, qui habitait jadis à Diqiu – avait volé ses offrandes sacrificielles. Le Duc Cheng ordonna alors qu'on sacrifie à Xiang. Mais Ning Wuzi 甯武子, haut dignitaire de Wei, n'y concéda pas : il expliqua au Duc que les démons et les divinités (*guishen* 鬼神) ne pouvaient s'emparer des sacrifices provenant de ceux qui n'étaient pas de la même lignée qu'eux – en effet, le Wei ne descend pas de la dynastie Xia, contrairement au Qi 杞 et au Kuai 郟. Si Xiang n'a pas reçu de sacrifices depuis longtemps, ajoute Ning, ce n'est pas la faute du Wei. Aussi lui demande-t-il retirer ce décret sur les sacrifices².

Ainsi que le commente Roberto Ong, « here we have a case of an ancestral spirit trying to influence the behavior of the living through dreams. He would have succeeded, had it not been for a ritual technicality³ ». Il ne peut être affirmé avec certitude que Kangshu ait voulu pousser ses descendants à offrir des sacrifices à l'ancêtre d'une autre lignée : après tout, peut-être espérait-il tout simplement que le Wei lui offre à nouveau des sacrifices, qu'il ne se serait pas laissé voler cette fois-ci... Mais si l'on se range dans l'interprétation de Ong, à savoir que Kangshu espérait par le biais du rêve amener ses descendants à offrir des sacrifices à Xiang, afin que ce dernier soit satisfait et ne

¹ LI, *op. cit.* (1999), p. 24.

² ZUO & DU & KONG & LI, *op. cit.*, p. 468-469.

³ ONG, *op. cit.*, p. 21.

s'adonne plus au vol, alors en effet nous avons un cas de rêve dans lequel une divinité tente d'influencer les actions humaines en dépit de ce que les rites imposent de faire.

Il me semble que cette incertitude sur la demande réelle de Kangshu reste ouverte, et qu'elle vise précisément, ainsi que le présente Wai-Yee Li, non à soulever la question du rêve comme un processus symbolique, mais à lier l'interprétation du rêve à des problématiques politiques, dans un monde où les valeurs changent constamment et où s'intriquent les luttes de pouvoir¹.

Quoi qu'il en soit de ce que Kangshu espérait, nous pouvons du moins retenir que

In a world populated by spirits and gods of uncertain hierarchy, it is not always clear why a god's command, delivered in a dream, should be obeyed [...] gods are sometimes partial and inconstant, betray their promises, issue contradictory commands that violate ritual property, and ignore the conduct of the supplicant.²

Cette possibilité que l'on ne puisse pas faire confiance à un dieu réapparût plus souvent et de façon plus appuyée dans certains récits des œuvres de mon corpus, avec parfois l'indication claire que ces divinités manipulatrices peuvent être profondément malintentionnées.

Que les forces de l'invisible soient aussi faillibles que les hommes et puissent contrer au bien-être de ces derniers apparaît de façon horrifiante dans le récit *Mu zaoli* 木皂隸, « Le Satellite de bois » (ZBY 17:22). L'anecdote de Yuan Mei raconte qu'à l'Office de la Source Précieuse (Baoquan ju 寶泉局) de la capitale, institution chargée de frapper la monnaie, il y avait un sanctuaire du dieu du sol local (*tudi gong* 土地公)³. Les fondeurs et chaudronniers y faisaient leurs dévotions, et passaient la nuit dans les locaux de l'Office. Or, il se trouva que les plus jeunes se plainquirent de ce qu'en rêve, ils se faisaient violer. D'après leurs témoignages, ils avaient dans leurs songes les pieds et mains liés, et ne pouvaient pas crier. Au matin, ils trouvaient de la boue noirâtre au niveau de leur rectum – preuve de la véracité du rêve des plus effroyables. Les faits durèrent plus d'un mois, durant lequel on se moqua d'eux parce qu'on ne trouvait pas d'explication. Or, un jour qu'on alla déposer des offrandes au dieu du sol, on s'aperçut que l'une des statues des déités satellitaires ressemblait fortement à la description du violeur. On cloua alors les pieds de la statue, et les assauts nocturnes cessèrent⁴.

Cette épouvantable histoire ne laisse pas de doute sur la malveillance de la divinité, pour laquelle le songe était devenu un instrument sans aucun lien avec l'usage classique du rêve. Plutôt que

¹ LI, *op. cit.* (1999), p. 28.

² *Id.*.

³ Cf. note 3 p. 76.

⁴ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 226.

d'employer ce dernier comme le véhicule de la communication avec les vivants, la déité en faisait l'occasion de les soumettre indûment à son désir.

Si cette histoire-ci met en scène une divinité tout à fait subalterne¹ comme entité malévole, d'autres vont jusqu'à récuser la supposée bienveillance de divinités majeures.

Ainsi en est-il dans *Yueshen* 岳神, « Le Dieu du Pic de l'Est » (Lz 358). L'adjoint au préfet (*tongzhi* 同知) de Yangzhou 揚州 (Jiangsu), du nom de Ti 提, rêve une nuit que le Dieu du Pic de l'Est² le convoque auprès de lui. Ce dernier semble, devant Ti, extrêmement mécontent – mais aucune parole éventuelle n'est rapportée, ce qui jette un mystère sur la raison de cette colère. Ti remarque à côté du dieu un homme qui tente de le calmer. C'est alors qu'il se réveille, rebuté (*e* 惡), de ce rêve. Un jour, il remarque dans une herboristerie un homme qui ressemble fortement à celui qu'il a vu en songe aux côtés du Dieu du Pic de l'Est. Il se renseigne, et apprend que cet homme est médecin (*yisheng* 醫生). Or, rentrant chez lui, Ti tombe brusquement malade. Il envoie alors des gens chercher ledit médecin, lequel lui prépare une décoction. Ti meurt au milieu de la nuit. Le récit se conclut par ce que certains racontent : le roi Yama (Yanluo wang 閻羅王), le plus connu des rois présidant aux cours des enfers³, ainsi que le Dieu du Pic de l'Est, enverraient chaque jour dix-huit mille individus du même sexe à travers le monde ; on appellerait ces personnes pratiquant le métier d'exorciste (*wuyi* 巫醫) des « émissaires crocheteurs d'âme (*gouhun shizhe* 勾魂使者) »⁴.

Le récit est sobre et lapidaire au niveau du rythme, étant à peine plus développé que le résumé que j'en fais – trait qu'il partage d'ailleurs avec *Mu zaoli*, que j'ai présenté ci-dessus. L'effet horrifique en est d'autant plus choquant. L'absence d'explication connectant les éléments du récit entre eux invite le lecteur à établir lui-même les liens logiques, en se reposant sur sa connaissance de la culture onirique chinoise. Ainsi doit-on comprendre que si Ti fait appel au médecin pour le soigner plutôt que de se méfier de lui, c'est parce que ce dernier a eu dans le rêve une attitude *a priori* favorable à Ti, et que les personnages apparaissant en rêve aux vivants sont généralement là pour les aider – à l'exception des juges, qui accomplissent leur devoir de décision selon les bonnes ou mauvaises actions du rêveur, et des gardiens infernaux qui sont systématiquement brusques et corruptibles. L'absence d'éclairage sur les raisons de la colère du Dieu du Pic de l'Est, ainsi que sur

¹ Le dieu du sol occupant un rang déjà très bas dans la hiérarchie des divinités, ses satellites ne peuvent qu'être des suppôts de bas étage.

² Divinité habitant le Pic de l'Est (*cf.* note 2 p. 140), en charge des registres des vivants et des morts. Les empereurs venaient la prier lorsqu'ils accédaient au trône, et parfois durant leur règne, afin de se voir confirmer dans leur mandat céleste (PIMPANEAU, *op. cit.* (1999), p. 210-211.) Si l'apparition de ce dieu est antérieure aux Han [-206 à 220], c'est surtout sous les Song [960-1279] et les Yuan [1279-1368] que son culte se propagea à travers tout le pays, avec l'édit de l'empereur Song Zhenzong 真宗 [968-1022] qui permit de pratiquer un culte en dehors du lieu de vie supposé du dieu concerné (VON GLAHN (2004), p. 170-173.)

³ *Cf.* note 2 p. 62.

⁴ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1209.

les raisons de la mort de Ti – naturelle ou liée à des causes antérieures connues ou inconnues de lui ? –, ainsi que sur le rôle véritable du personnage médecin – pourquoi tentait-il d’apaiser le dieu et a-t-il réellement tenté de sauver Ti avec sa décoction ? – mènent à s’interroger en vain sur les intentions des personnages de l’autre monde et sur la raison de la vision onirique de Ti. Car, de façon générale, un rêve surnaturel – c’en est bien un puisque le médecin apparaît dans le songe de Ti sans que ce dernier ne le connaisse, puis dans la veille – advient dans une visée précise. Or, la justification de l’apparition du rêve n’est pas donnée dans le récit, à moins que l’on la compte comme appartenant à une stratégie du médecin pour s’acheter la confiance de Ti, ce qui correspondrait alors une conduite malveillante. Naturellement, la fin du récit propose une interprétation : en rapportant ceci que des « émissaires crocheteurs d’âmes » parcourent le monde – leur titre insinuant leur mission d’enlever des vies –, le lecteur est invité à comprendre que Ti a été victime de l’un d’eux, et qu’il a donc payé de sa vie sa confiance mal placée dans une tradition onirique faisant généralement intervenir des adjuvants ; il a peut-être par ailleurs mal interprété l’attitude du médecin qui tentait en rêve de calmer la divinité, attitude qui ne pouvait être que perçue positivement par contraste avec la colère du dieu. L’interprétation induite par les éléments donnés au sujet des « émissaires crocheteurs d’âmes » impliquerait donc que le songe a été, dans le cas de Ti, l’instrument de personnages malveillants. Mais il n’en demeure pas moins que ces éléments sont présentés comme « ce que certains disent » (*huo yan* 或言) – ce qui tranche avec le souci de précision révélé par la mention nette du nombre, dix-huit mille, d’« émissaires crocheteurs d’âmes » quotidiens –, et la présentation de ces faits comme propos rapportés oblige à un doute irréductible sur la teneur réelle des événements. Ainsi les motivations de chaque personnage demeurent ombragées d’une incertitude. L’histoire est inquiétante précisément parce qu’il y a absence d’explication sur la raison de la malveillance des entités de l’autre monde, et que ce défaut de justification suggère que des êtres malintentionnés pourraient s’en prendre à n’importe quel personnage sans considération de la nature bonne ou mauvaise de celui-ci – on en reviendrait ainsi à l’idée d’un ordre cosmique indépendant des actions des hommes, dans lequel ces derniers n’auraient aucun libre arbitre.

Dans la majeure partie des cas, les entités malveillantes qui instrumentalisent le rêve sont anonymes, ne correspondant à aucune divinité connue ou occupant une charge particulière.

Dans le récit de Yuan Mei intitulé *Gui nong ren erze* 鬼弄人二則, « Deux récits sur les démons manipulateurs » (ZBY 24:17), un instituteur du nom de Shen Jizhi 沈濟之 rêve un soir d’un homme portant couvre-chef doré et barbe, qui lui annonce qu’à l’arrière de son jardin est enterrée une jarre pleine d’or. Comme Shen lui demande comment trouver l’emplacement du trésor, l’autre répond qu’à un endroit se trouve un brin d’herbe tressé passant par le trou d’une sapèque, indiquant le lieu où la jarre est enterrée. Au matin, Shen trouve en effet le brin d’herbe et la sapèque. Il creuse alors la terre

sur une profondeur d'une bonne toise (*zhang* 丈), mais ne trouve rien. Il en devient si furieux qu'il perd la raison¹.

Le récit est, à l'instar de ceux que j'ai abordés ci-dessus, aussi court et elliptique dans la succession des événements qu'un *zhiguai*, et l'absence de développement des circonstances ne fait qu'accroître la brutalité des faits. L'histoire présente ceci de particulier qu'une preuve de la véracité du rêve apparaît bien : comme annoncé en rêve, Shen découvre le brin d'herbe tressé et la sapèque à laquelle il est attaché, objet qui tient lieu de promesse d'un gain bien plus grand encore. Or, si cette preuve est bien présente, l'objectif final que le message onirique devait permettre d'atteindre n'est pas rempli. Pis encore : la déception causée par la tournure inattendue des événements pousse Shen vers la folie. L'écart entre l'objet de l'annonce onirique et le sort du personnage confère à l'histoire une tournure d'autant plus saisissante. L'absence d'explication sur les tenants et aboutissants de l'histoire, notamment un éventuel lien entre le personnage du rêve et l'instituteur, ne permet que de noter l'acte de manipulation par le rêve, par une entité *a priori* malintentionnée, et dont l'identité reste mystérieuse.

Ce qui contribue à l'inquiétude générée par l'histoire que je viens de mentionner est que les motivations de l'entité apparaissant en rêve demeurent inconnues. Le pourquoi de cette manipulation, qui reste sans réponse, ne peut que troubler le Chinois du XVIII^e siècle, pour lequel la majorité des histoires de fiction offrent de rassurantes explications quant aux malheurs de la vie : dette contractée dans une vie antérieure, acte négatif commis par inadvertance et à présent rétribué... L'hostilité injustifiée des forces de l'autre monde envers un personnage est en ce sens beaucoup plus angoissante qu'une inimitié qui s'expliquerait.

Et ce phénomène créateur d'angoisse est d'autant plus marquant lorsque le personnage manipulant, en rêve, les vivants, est une figure traditionnellement protectrice. La première des trois histoires de *Yao sanmeng ze* 妖三夢則, « Trois rêves démoniaques » (ZBY 10:13) donne précisément l'exemple d'un personnage supposément protecteur (la mère défunte), de par son statut d'ancêtre, qui semble de façon déroutante agir à l'encontre du bien du rêveur. L'histoire est celle d'un homme, dont les parents sont morts, qui tombe malade. Il rêve de sa mère qui lui conseille de consommer du ginseng. Il en fait part à son médecin, lequel le met en garde : le ginseng est contre-indiqué dans son traitement. La nuit suivante, la mère apparaît à nouveau en rêve à son fils, pour insister ; elle lui indique même où se trouve caché du ginseng dans la maison. On trouve en effet ce dernier – preuve de la véracité du rêve précédant une déception aussi terrible que le brin d'herbe passant dans la sapèque –, et le fils en consomme. Il mourra au milieu de la nuit².

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 331.

² *Id.*, p. 137.

L'absence complète d'explication sur les raisons qui ont poussé la mère à mener son fils vers la mort rend l'anecdote terrifiante, car la figure maternelle est généralement opposée à celle de la menace. Si le narrateur avait par exemple expliqué que la mère souhaitait voir au plus vite son fils à ses côtés dans l'autre monde, son acte aurait paru scandaleux et égoïste, mais aurait du moins trouvé une justification permettant de lui pardonner en partie. Mais il se trouve que cet éclaircissement demeure inexistant et transforme la figure familière en source d'angoisse. On se rapproche là de ce que Roger Bozzetto discernait dans le « fantastique moderne », à savoir que ce qui inquiète n'y est pas symbolisé et « innommé », mais se manifeste par une absence de sens ; ne sachant pas d'où vient l'inquiétant, ce dernier est « innommable »¹.

Les motivations des personnages manipulateurs qui emploient le rêve pour tromper les vivants sont cependant parfois révélées.

Dans *Xinghua* 杏花, « Fleur d'abricotier » (Yw 11:11), la raison de la manipulation apparaît par effet de focalisation déplacée. Pour reprendre les notions d'« innommé » et d'« innomable » de Bozzetto, il se trouve précisément dans ce récit qu'est *nommé* ce qui devait resté tu – le nom d'une jeune femme – et que cette violation provoque une perturbation des plus violentes chez un personnage pour qui ce nom était porteur de signification.

Le narrateur n'est autre qu'un cousin de Ji Yun, Mao Yuan 懋園, qui passa l'examen provincial (*xiangshi* 鄉試) en 1736. Alors qu'il entrait dans la zone de la salle d'examen où il devait prendre place, à savoir l'espace défini par le caractère *qiu* 秋, « automne », un autre candidat, qui le suivait, dut, comme tous les autres, donner son nom au surveillant (*haojun* 號軍). Or, ce dernier lui raconta alors qu'il avait la veille rêvé d'une jeune femme qui venait à lui avec une fleur d'abricotier à la main, et planta celle-ci devant la zone marquée du caractère *qiu*. Elle lui déclara ensuite que le lendemain se présenterait un candidat portant tel nom – celui du lettré à qui il raconte l'histoire – et qu'il faudrait l'informer que « Xinghua était là (*Xinghua zaici ye* 杏花在此也) ». « N'est-ce pas là un beau présage ? (*qifei jiazhao zai* 豈非佳兆哉 !) », s'exclame le surveillant. Mais au lieu de s'en réjouir, le candidat devient blême, ne sachant même plus comment employer les objets servant à l'examen qui se trouvent autour de lui, et finit par invoquer une maladie pour sortir. Des gens de la province, qui connaissent son histoire, racontent que ce candidat avait par le passé séduit une servante, avant de l'abandonner. Or, celle-ci se nommait Xinghua, « Fleur d'abricotier ». Personne ne sait ce qu'il advint d'elle après qu'elle tomba dans la déchéance, ni en quel lieu elle se rendit par la suite. Sans doute est-elle morte à l'heure qu'il est, concluent-ils².

¹ Cf. p. 44.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 931.

Du fait que la narration change de décor – de la salle d’examen aux commérages des gens –, la raison de la manipulation en rêve du surveillant par un personnage malintentionné se trouve révélée au lecteur par effet de puzzle.

Le thème de la femme de basse condition sociale (courtisane ou servante), séduite par un jeune lettré impécunieux, qui aide financièrement ce dernier à aller passer les examens mandarinaux, puis se retrouve abandonnée par lui, lequel trouve le plus souvent à se marier ailleurs et dans une famille de rang social plus élevé, est commun dans la littérature de fiction¹. De cette explication qui nous est donnée en fin de récit, on peut clairement percevoir que le nom de Xinghua était pour le candidat, traître en amour, un signifiant interdit, qu’il avait probablement refoulé de peur que le prononcer puisse attirer sur lui le malheur – une rétribution le punissant de sa trahison. Ainsi le nom de Xinghua apparaît-il comme un innommé soudain nommé, et la transgression du tabou jette le candidat dans un état d’angoisse avancé.

A la lecture de l’explication, le lecteur saisit la nature vengeresse de l’acte de manipulation onirique. Cette vengeance apparaît comme justifiée puisqu’elle répond aux codes traditionnels de la rétribution des actes. Mais l’originalité de la vengeance de Xinghua réside dans ce qu’elle a de pervers. Le personnage féminin aurait tout aussi bien pu apparaître directement en rêve au candidat pour le déstabiliser avant l’examen. Mais il apparaît plutôt à un personnage tiers, afin de faire passer le rêve dans lequel il apparaît comme un heureux présage. En effet, une apparition féminine et une fleur d’abricotier, combinées au motif de la salle d’examen, peut éventuellement mener à un pronostic onirique positif². Or, sous ce déguisement de l’intention, l’apparition de la jeune femme est en réalité de très mauvais augure, du fait de la triste histoire qu’elle partage avec le candidat. L’apparition onirique fait donc passer pour un bien ce qu’elle va infliger de terrible à sa victime. Le schéma est complexe, car c’est seulement aux yeux du surveillant, le personnage tiers, que le nom de Xinghua est un signifiant de bon augure ; d’où il est rappelé qu’un signifiant peut être porteur d’un signifié qui

¹ Parce que la femme délaissée finit fréquemment par se suicider, cette histoire type a fait l’objet de la conférence de Rainier Lanselle à l’Ecole Pratique des Hautes Etudes en 2016-2017 – deuxième de trois années d’enseignement consacrées au thème du suicide. La conférence a notamment abordé les diverses réécritures de l’histoire archétypale de Wang Kui 王魁 et Jiao Guiying 敎桂英, qui apparaît notamment dans le *Zhiyi* 摭遺, *Recueil de propos délaissés* de Liu Fu 劉斧 (XI^e siècle), le *Zuiweng tanlu* 醉翁談錄, *Discussions consignées du Vieillard ivre* compilé par Luo Ye 羅燁 au XIII^e siècle et dans un *xuwen* 戲文 (théâtre du Sud) anonyme du début des Yuan, *Wang Kui fu Guiying* 王魁負桂英, *Wang Kui trahit Guiying*. On peut raisonnablement espérer que Rainier Lanselle fera apparaître l’ensemble des comparaisons entre ces récits dans une futures monographie consacrée au suicide.

² Tel est par exemple le cas de *Li Xiangjun jianjuan* 李香君薦卷, « Une Copie d’examen recommandée par Li Xiangjun » (ZBY 3:20), récit dans lequel un lettré chargé de la correction des copies d’examen s’endort et rêve d’une femme distinguée qui attire son attention sur une composition évoquant « le parfum des fleurs d’osmanthe (*guihua xiang* 桂花香) » – la fleur d’osmanthe étant le symbole de la réussite aux examens ; on en retrouve le caractère, *gui* 桂, dans le prénom de Guiying (cf. note ci-dessus). Ladite copie se retrouvera dans de complexes circonstances élue comme la meilleure du concours. Elle appartient par ailleurs à Hou Yuanbiao 侯元標, petit-fils de Hou Fangyu 侯方域 [1618-1655], lequel avait pour amante Li Xiangjun – leur histoire d’amour est au cœur du *Taohua shan* 桃花扇, *L’Eventail aux fleurs de pêcheurs* de Kong Shangren 孔尚任 [1648-1718] (cf. p. 329). Le rêveur de notre anecdote se plaît ainsi à penser que la femme vue en rêve était la courtisane Li.

diverge selon les personnes. Ce motif de la manipulation n'est pas sans rappeler l'analyse que Keith McMahon donnait de la perversion – sur un sujet tout autre : celui des pieds bandés¹. McMahon expose la perversion comme une situation dans laquelle une personne – je l'appellerai le « manipulateur » – montre à une autre – disons qu'il s'agit de sa « victime » – qu'elle lui fait une faveur, quand en réalité c'est elle-même qui lui crée et impose les circonstances dans lesquelles la victime a besoin de cette faveur². En d'autres termes, la perversion consiste à répondre par la bienveillance à une mauvaise intention émanant de la même personne, le tout permettant au manipulateur de tirer jouissance par un autre biais que celui normalement accepté. Dans le cas qui nous intéresse, Xinghua fait passer un message onirique qui a toutes les formes de l'heureux présage, mais inflige par ailleurs un supplice. La particularité est que l'ambivalence est fractionnée entre le surveillant et le candidat lui-même ; il n'y a donc pas une seule mais deux « victimes », l'un ayant été manipulé malgré lui par son rêve et l'autre subissant de plein fouet les conséquences du rêve. Afin que la situation de cette anecdote s'apparente entièrement à un cas de perversion, il faudrait néanmoins que la victime soit reconnaissante envers son manipulateur de la faveur qu'il lui fait. Or, si l'on peut supposer que le surveillant est ravi d'avoir reçu ce présage, on peut difficilement penser que le candidat éprouve de la gratitude envers Xinghua. Les circonstances de cette histoire sont donc plus complexes qu'un schéma de situation perverse n'impliquant que deux parties.

D'autres récits encore dévoilent les intentions de personnages employant le rêve comme instrument de manipulation à l'encontre des vivants. Si dans *Xinghua* le motif de la tromperie était la vengeance, il vise plus fréquemment pour le manipulateur à obtenir un gain personnel.

Dans *Tudi nainai suozha* 土地奶奶索詐, « Une Escroquerie de l'épouse du dieu du sol » (ZBY 7:23), une entité de l'autre monde fait croire à un danger imminent pour que les vivants brûlent des offrandes, et qu'elle puisse ainsi les récupérer indûment. L'histoire raconte comment une certaine Dame Wu 吳 rêve une nuit que le chef de quartier (*zongjia* 總甲) Li 李 récolte, registre en main, des fonds pour la tenue de spectacles, lesquels auront pour but d'empêcher l'incendie devant ravager la passe du Tigre Accroupi (Huju guan 虎踞關) – lieu de résidence de Dame Wu. Sur le registre, Dame Wu voit les noms de ses voisins. Comme elle demeure perplexe, une vieille femme portant chemise jaune et jupe rouge lui annonce qu'un incendie se déclarera le troisième jour du neuvième mois – on est alors au sixième mois –, et que la maison de Dame Wu sera touchée la première. Il s'agit, ajoutez-

¹ MCMAHON, *op. cit.*.

² « Perversion refers to situations in which subjects are compelled to freely accept conditions that are disadvantageous and even painful to them. The pervert is someone who engineers the situation that produce such behavior. In a classic example, he saves the victim from harm that he himself causes the victim [...] Perversion is structural in nature, that is, it is a program with a set of roles to which subjects are invited and compelled to submit. At the head of the program is the figure of the perverse Master who pretends to be both the beneficiary and commander of his victims, whose agency he obfuscates and disavows. » (*Id.*, p. 159-160.)

t-elle d'une fatalité à laquelle on ne peut échapper (*shu buke tao* 數不可逃), et il conviendrait de brûler du papier-monnaie et de sacrifier des animaux afin qu'il n'y ait pas de victime parmi les résidants. Dame Wu se réveille alors et se rend compte que le chef de quartier Li est mort depuis longtemps. Elle met ses voisins au courant de son rêve, leur demandant s'ils connaîtraient une vieille femme jaune à la chemise jaune et à la jupe rouge. Cela ne dit rien à personne. Mais Dame Wu se rend un jour compte, en se rendant au sanctuaire du dieu du sol, que l'épouse de celui-ci ressemble précisément à la personne vue en rêve. Elle en informe ses voisins. Dès lors, la communauté organise sacrifices et manifestations théâtrales, ce qui leur coûte des centaines de taëls. Au jour annoncé en rêve, tous les habitants mettent leurs biens en lieu sûr, mais il ne se passe absolument rien, et pas plus par la suite¹.

Ainsi que l'indique le titre de l'anecdote, il s'agit là d'un cas de filouterie éhontée de la part des personnages de l'autre monde. L'épouse du dieu du sol, allant à l'encontre de la mission locale de protection qu'assure son mari, profite de l'importance que la rêveuse accorde au rêve et de son statut lié à une divinité tutélaire pour escroquer les habitants : tous les sacrifices d'animaux, tout le papier-monnaie brûlé sont autant de biens matériels dont les personnages de l'autre monde ont pu illégitimement bénéficier.

La troisième histoire de *Yao sanmeng ze* (ZBY 10:13), dont j'ai plus haut relaté la première anecdote – dans laquelle une mère défunte apparaît en rêve à son fils pour lui conseiller de consommer du ginseng, quand cela le mène en réalité à la mort –, raconte comment un défunt apparaît en rêve à un vivant dans le but de le manipuler, la tactique visant à assurer la réussite de sa fonction dans l'autre monde. Un bachelier (*shengyuan* 生員) du nom de Zhang 張 ne cesse d'échouer aux examens. A chaque session, il loue une chambre dans un monastère. Lorsque le supérieur du lieu vient à mourir, Zhang décide de cesser de se présenter au concours. Mais une année, le défunt supérieur apparaît en rêve à un de ses disciples pour lui dire qu'aller chercher le bachelier Zhang : cette année, il doit être reçu. Or, Zhang subit un échec de plus. Comme il est furieux, il rêve à son tour du supérieur, qui lui explique qu'il a agit de la sorte afin de n'être pas réprimandé : dans l'autre monde, il est chargé de servir de la bouillie de riz aux candidats, et, pour qu'aucun surplus ne lui reste sur les bras, il a fait venir Zhang par le biais de son disciple. Le destin (*ming* 命) de Zhang, ajoute-t-il, est de manger encore onze bols de bouillie de riz, et ce au cours de trois sessions – il ne précise cependant pas si cela sous-entend la réussite de Zhang au concours ou son abandon. « Je n'oserais vous leurrer (*fei gan kuang ye* 非敢誑也) », conclut le supérieur². Cette assertion finale a quelque chose d'ironique du fait que le supérieur vient précisément de mentir afin de tourner les choses à sa volonté.

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 100.

² *Id.*, p. 137.

Contrairement à l'épouse du dieu du sol dans l'histoire que j'ai précédemment évoquée, le supérieur ne gagne rien de matériel à se jouer des vivants. Son acte apparaît de ce fait plutôt comme une manœuvre humaine comme les autres, en ce que l'autre monde semble imposer, comme en celui de vivants, une nécessité d'agir à titre personnel pour son bien propre.

L'ensemble de ces quelques récits nous a permis d'observer diverses facettes des cas de manipulation par le rêve, orchestrée le plus souvent par des personnages malintentionnés. Mais mon dernier exemple a montré que ces actes d'instrumentalisation pouvaient également répondre à la situation personnelle du « manipulateur », et que ce dernier en venait finalement à agir comme tout homme vivant, c'est-à-dire au service de ses propres intérêts et en faisant fi des grands principes de conduite qui auraient dû le limiter. Si ces êtres de l'autre monde emploient le rêve pour défendre leur intérêt personnel, l'inverse pourrait être envisageable : serait-il étonnant que des gens de notre monde fassent également usage du rêve dans le but de servir leur propre cause ? La réponse est naturellement négative, et par ailleurs, il est impossible pour les vivants de contrôler les contenus oniriques. Néanmoins, ils peuvent faire croire à un rêve, comme c'était par exemple le cas dans le récit *Tiangong* 天宮, « Palais céleste » (Lz 382) du *Liaozhai zhiyi*, que j'ai mentionné plus haut dans cette étude à propos de la confusion entre le rêve et la réalité. Je rappelle que ce qui, dans cette histoire, passait pour être un rêve était très probablement la manipulation d'une femme de palais souhaitant garder secrètement auprès d'elle un amant – lequel croyait se trouver chez une immortelle.

Dans *Shehun xunqi* 攝魂馴妻, « Détenir son âme pour soumettre l'épouse » (Yw 18:15), des personnages de notre monde font également croire à un rêve, dans le but de forcer la volonté de la victime de la ruse. Le « faux rêve » est ainsi l'instrument d'une manipulation. La particularité est qu'une part de surnaturel demeure en place, du fait que la victime dort pour de bon, et qu'un taoïste (*daoshi* 道士) aux pouvoirs magiques « détient son âme (*shehun* 攝魂) » pour lui faire croire qu'elle rêve. En somme, le *hun* de la victime, épinglé par le taoïste, se déplace dans notre monde et y subit les punitions qu'on lui inflige pour de vrai, tandis qu'à son réveil la personne croira avoir fait un cauchemar (*e'meng* 噩夢).

L'histoire est celle d'un homme malheureux de n'avoir, à plus de quarante ans, aucun héritier. C'est que son épouse refuse de surcroît qu'il prenne une concubine. Un jour qu'il croise un taoïste, ce dernier, bien que sachant déjà ce qui le ronge, lui demande de s'en ouvrir à lui. Le taoïste demande alors à l'homme de lui procurer une bonne dizaine de vêtements semblables à ceux que porteraient des gardiens infernaux ; s'il ne peut les faire fabriquer, qu'il demande à des hommes de scène de lui en fournir. L'homme hésite, mais se convainc que le taoïste n'a aucune raison de lui mentir – il n'avait probablement pas connaissance des histoires oniriques que j'ai exposées ci-dessus... Il finit donc par

se plier à cette demande. La nuit venue, l'épouse semble rêver de démons (*mengyan* 夢魘), car elle gémit à grand peine, sans toutefois se réveiller. Au lendemain, on lui découvre des bleus sur les jambes, dont elle refuse de révéler l'origine. Les mêmes faits se répètent toutes les trois nuits, et ce pendant une quinzaine de jours, au bout de laquelle l'épouse finit par faire appel à une entremetteuse pour trouver une concubine à son mari. Le soir de l'entrée de la concubine dans la maisonnée, elle pousse elle-même son époux vers la chambre nuptiale. Chacun en est absourdi. Par la suite, le mari rencontre à nouveau le taoïste, qui lui révèle l'envers du décor : ayant le pouvoir de « retenir les âmes (*shehun* 攝魂) », il fit venir le *hun* de sa femme en un lieu inconnu d'elle où, lui-même portant un couvre-chef à sept étoiles (*qixing guan* 七星冠) – une coiffe taoïste – et ayant fait revêtir à ses gens les habits des gardiens infernaux fournis par son client, il lui fit croire qu'elle se trouvait dans l'autre monde, et que les ancêtres, se plaignant de ce qu'elle n'avait pas assuré la descendance de son époux, avaient porté plainte auprès du tribunal du monde des ombres (*mingfu* 冥府). La peine qu'elle devait subir était de recevoir une bastonnade à coup de lattes de bois de pêcher, mais il fallut s'y reprendre à plusieurs fois car l'épouse pensait qu'il ne s'agissait que d'un rêve¹ – ce à quoi l'on constate le double tranchant de faire passer des faits pour un rêve : la victime peut prendre peur que l'autre monde s'adresse à elle par ce biais, mais peut également n'y pas accorder d'importance.

Ainsi voit-on à travers cet exemple que les vivants eux-mêmes peuvent faire du rêve un instrument de manipulation – quand bien même ils ne peuvent, comme les entités de l'autre monde, créer des rêves et y apparaître, ils peuvent toutefois trouver des subterfuges pour faire croire à la victime qu'elle a rêvé. Comme dans l'anecdote relatant comment le défunt supérieur du monastère fit abusivement venir sur place un candidat afin d'assurer sa propre position, la manipulation de l'épouse ne vise pas explicitement à lui faire du mal, mais à forcer sa volonté. En cela, ces anecdotes se distinguent quelque peu des histoires de manipulation onirique dans lesquelles l'objectif du rêve trompeur est précisément de causer du tort à la victime – susciter sa folie, sa mort, l'empêcher de réussir un examen...

c) L'interprétation en trop : la réalisation littérale du rêve

La caractéristique de certains récits oniriques des œuvres de mon corpus présente ceci d'original que l'interprétation qu'on leur attribue est erronée parce qu'elle recourt au symbolique, quand le rêve se réalise de façon littérale. Comme j'ai eu l'occasion de le montrer précédemment, les interprétations des rêves font le plus souvent appel à une logique métaphorique. Or, lorsqu'un rêve se réalise de façon littérale, il déçoit les attentes, et lance ainsi un défi à la tradition onirique. Ainsi, si la sous-

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1778-1779.

partie que j'ai refermée plus haut s'intéressait à la manipulation par le rêve de personnages malveillants, c'est-à-dire par des entités issues de l'imaginaire, je m'attacherai ici à observer la tromperie par les mots, lesquels n'ont parfois rien d'autre à offrir que leur littéralité. J'observerai en outre que ce phénomène de retour du réel présente des analogies avec ce que la psychanalyse a décrit comme la psychose, et que cette similarité est garante de modernité littéraire.

Judith Zeitlin a étudié l'art de Pu Songling de jouer sur les niveaux figuratif et littéral des mots, notamment dans deux récits oniriques du *Liaozhai* : *Wugu dafu* 五穀大夫, « Ministre aux cinq peaux de bélier noir » (Lz 124) et *Niufei* 牛非, « Bœuf volant » (Lz 368)¹. Dans ces deux histoires, conclut Zeitlin, la tonalité obtenue de la technique d'écriture est humoristique et satirique.

Niufei raconte l'histoire d'un homme qui, ayant acheté un bœuf, rêve une nuit que deux ailes poussent à son animal, et que ce dernier s'en va en volant. L'homme prend son rêve pour un présage inauspicieux (*buxiang* 不祥) et craint de perdre (*sangshi* 喪失) son bœuf. Il se rend alors au marché et vend son animal à perte. Il place la somme d'argent obtenue dans un tissu qu'il noue autour de son bras. Sur le chemin du retour, il avise un oiseau de proie dévorant un lièvre. Il s'approche du rapace, qui semble assez docile, et attache alors les pattes de ce dernier avec un bout de son tissu. Durant la marche, l'oiseau parvient néanmoins à desserrer ses liens, et s'envole avec le tissu, qui contient toujours l'argent de la vente du bœuf².

Constatons tout d'abord qu'apparaît là encore la thématique de la réaction du rêveur qui mène par elle-même à des événements qui n'auraient peut-être pas eu lieu si le rêve n'était pas advenu ; en d'autres termes, celle du libre arbitre face à la prédestination. Il est intéressant de constater qu'en commentaire à cette histoire, le narrateur ajoute :

此雖定數，然不疑夢，不貪拾遺，則走者何遽能飛哉？

Bien que tout cela fût fixé par avance, s'il ne s'était pas interrogé sur son rêve, et s'il n'avait pas convoité ce qu'il récupéra, comment ce qui est parti aurait-il pu s'envoler ?³

On peut constater tout ce qu'il y a de paradoxal dans cette phrase : elle sous-entend tout d'abord que les choses sont fixées à l'avance par le destin – ce qui suggérerait que l'homme ne pouvait se soustraire à la perte qu'il subit –, mais insinue ensuite que si le rêveur avait plutôt adopté telle conduite, moins supersticieuse et moins cupide, il n'aurait pas perdu son bien – du moins pas dans de si étonnantes circonstances. Dans cette histoire comme dans celles que j'ai précédemment restituées à

¹ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 142-144.

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1237.

³ *Id.*.

ce sujet, le point d'origine des événements n'est pas identifiable, parce qu'il est alternativement renvoyé du rêve en lui-même aux faits qui adviennent, et cette confusion de la cause et de ses conséquences rappelle la figure de la bouteille de Klein.

Dans cette histoire, l'homme interprète son rêve en attribuant aux ailes ayant poussé sur le dos du bœuf une symbolique : les ailes, qui permettent à l'animal de s'envoler, sont perçues par le personnage comme la métaphore de sa disparition. Or, c'est de façon tout à fait littérale qu'il aurait fallu percevoir le signifiant « ailes » : le bœuf va véritablement s'envoler ! Une métaphore demeure, cependant, qui rend possible la réalisation du rêve dans le réel : au bœuf se substitue la somme d'argent issue de sa vente.

L'impression de lecture suscitée par ce récit est que le rêve est trompeur, puisqu'il ne correspond pas à l'interprétation première que le personnage en donnait – disparition du bœuf, mais dans des circonstances « classiques ». Or, le rêve n'a précisément rien de fallacieux, puisque bien au contraire il montre les événements quasiment tels qu'ils se produiront. En d'autres termes, l'imagerie du rêve est quasi littérale. Ce qui trompe est bien au contraire l'usage du symbolique : si l'homme avait vu son paquet d'argent s'envoler, il n'aurait jamais vendu son bœuf contre de l'argent. L'histoire constitue ainsi un défi à la tradition de l'interprétation onirique, laquelle fait constamment appel à la logique symbolique. Dans *Niufei*, le symbolique conduit en erreur. Les mots du texte, notamment celui de *fei* 飛, « voler », est à entendre dans son sens premier, et le choc que produit ceci qu'il ne prenne aucun sens figuré crée une hallucinante impression de réel – parce qu'il faut soudain mettre de côté tout ce qui est symbolique et imaginaire dans l'interprétation possible du rêve.

Le récit *Wugu dafu* va plus loin encore, en ce qu'il abandonne tout recours au symbolique, n'offrant qu'une réalisation absolument littérale du rêve.

L'histoire raconte que le bachelier (*zhusheng* 諸生) Chang Ti yuan 暢體元 rêva un jour que quelqu'un s'adressait à lui en l'appelant « Ministre aux cinq peaux de bélier noir (*wugu dafu* 五穀大夫) ». Chang voit dans son rêve une allusion historique : durant les Printemps et Automnes [VIII^e au V^e siècle avant J.-C.], le Duc Mu 穆公 de Qin 秦 avait offert cinq peaux de bélier noir à Baili Xi 百里奚 avant d'en faire son ministre (*dafu* 大夫), ce qui valut à ce dernier le surnom de « Ministre aux cinq peaux de bélier noir ». Chang interprète donc son rêve au niveau symbolique, en voyant ce rapprochement comme un beau présage (*jiazhao* 佳兆) ; il espère de cette interprétation une brillante carrière à venir. Or, par la suite, à cause de troubles causés par des bandits, Chang se retrouve une nuit enfermé dans une pièce, délesté de tous ses vêtements. Pour ne pas mourir de froid, il se couvre de peaux de moutons (*yangpi* 羊皮) sur lesquelles il parvient à mettre la main. Au matin, il se rend

compte qu'il est précisément couvert de cinq peaux. Il « rit alors de ce que les dieux se sont joué de lui (笑神之戲已也) »¹.

Comme le propriétaire du bœuf dans *Niufei*, Chang interprète son rêve de la manière la plus traditionnelle qui soit, c'est-à-dire en recourant à une lecture symbolique des éléments du rêve. Or, c'est au niveau le plus littéral qu'il faut comprendre le songe : que Chang possèdera cinq peaux de bélier. Quant au terme de « ministre (*dafu* 大夫) », il apparaît comme ironique : Chang n'est pas couronné par sa position sociale importante, mais bien à l'inverse par la perte de tout ce qu'il possède – il se retrouve littéralement dénué de tout. Ainsi, pour interpréter correctement le songe, aurait-il fallu recourir aux deux méthodes d'interprétation définies par Chen Shiyuan, que j'ai évoquées plus haut dans cette étude : celle dite du *zhixie* 直叶, « harmoniser sans détour » selon laquelle ce que l'on voit en rêve se déroule exactement comme présenté, et celle dite du *fanji* 反極, « renverser à l'extrême », selon laquelle ce qui est dit en rêve correspond à l'exact opposé du déroulement des faits. L'écart entre l'espoir porté sur la réalisation métaphorique du rêve et l'accomplissement finalement très textuel des faits suscite une désillusion pour le personnage – et un effet ludique pour le lecteur, qui n'est généralement pas habitué à un tel renversement des codes littéraires. En effet, l'historiette de Pu Songling, malgré sa brièveté, prend le contre-pied de la tradition interprétative chinoise, laquelle repose presque entièrement sur le symbolisme. L'auteur, qui habituellement joue tant avec les diverses clefs de lecture d'un même signifiant, semble nous indiquer qu'il arrive que les mots n'aient rien de plus à offrir que leur sens premier, ce qui est ressemblé à un retour en force du réel qui s'impose en balayant tout ce que la tradition onirique a pu créer d'imaginaire et de symbolique.

On trouve dans *Wugu dafu* l'illustration de ce que Roger Bozzetto nomme « texte fantaisique moderne », qui pour lui présente la caractéristique de proposer une métaphore réalisée littéralement :

La prise au pied de la lettre de la métaphore, ou de toute image [...] implique un statut de pur signifiant pour tous les objets textuels [...] Cela signifie, à la fois, qu'il n'y a aucun au-delà où la signification serait donnée, et que du sens existe – mais qu'il n'est pas possible de le saisir ailleurs que dans le texte.²

Des récits oniriques du *Zibuyu*, aucun n'a recours à ce ressort littéraire. En revanche, un récit du *Yuewei caotang biji* use partiellement de cette technique d'écriture.

Dans *Shichen* 詩讖, « Le Présage poétique » (Yw 6:47), un homme reçoit en rêve un poème, et, plein de l'espoir propre aux jeunes gens, en espère une interprétation promettant une brillante carrière. Or, le poème se révélera finalement avoir été annonciateur de peu de choses, similairement au fait que la vie du rêveur aura en définitive été peu remplie de ce qu'il espérait.

¹ *Ibid.*, p. 427.

² BOZZETTO, *op. cit.*, p. 221.

Le lettré Huo Yishu 霍易書 est reçu au concours provincial (*ju yu xiang* 舉於鄉) – il obtient donc le grade de la licence –, mais il essuie un échec au concours du doctorat, à la capitale. Il prie alors pour un rêve (*qimeng* 祈夢) au temple de Lü Dongbin¹. La divinité, en songe, lui montre (*shi* 示) un poème². Ce dernier, composé de quatre vers de sept caractères (*qiyan jueju* 七言絕句), est tel que suit :

六瓣梅花插滿頭，
誰人肯向死前休？
君看矯矯雲中鶴，
飛上三台閱九秋。

Fleur de prunier à six pétales se fiche sur la tête,
Qui condescendrait à se reposer avant la mort ?
Regardez, seigneurs, la grue qui voltige³, voltige au milieu des nuages,
Elle vole au-dessus des trois belvédères neuf automnes durant.⁴

Trois ans après le rêve, on promulgue un règlement sur les boutons de bonnet (*maoding* 帽頂) – insignes des mandarins sous les Qing – qui, avec leurs six pétales, ressemblent effectivement à une fleur de prunier. Huo voit là la réalisation du premier vers du poème.

Il songe ensuite que la grue (*he* 鶴) est un motif présent sur les robes de fonctionnaire (*pinfu* 品服) de premier rang, et que les trois belvédères (*santai* 三台) désignent sans doute un poste de ministre (*zaixiang* 宰相)⁵. Comme le premier vers s’est réalisé, nul doute que les autres se verront également vérifiés (*yan* 驗).

Par la suite, Huo devient secrétaire du secrétariat impérial (*zhongshu sheren guan* 中書舍人官)⁶, puis préfet (*fuyin* 府尹) de Fengtian 奉天 (dans l’actuelle province de Liaoning). Il est ensuite destitué et banni dans la garnison de Kuisutu 葵蘇圖, que l’on nomme en réalité « le troisième belvédère (*disan tai* 第三臺) ». Le caractère *tai* 臺 se simplifiant communément avec la graphie 台, Huo retrouve les caractères présents dans le poème. Et de fait, il reste pendant neuf ans au « troisième

¹ Cf. note 2 p. 183.

² Il est notable que le poème soit « montré » au rêveur. La plupart du temps, la façon, orale ou écrite, dont le poème est porté à la connaissance du rêve, n’apparaît pas. L’indication spécifique dans ce récit place la transmission du message onirique dans une dimension visuelle.

³ *Jiaojiao* 矯矯 a primitivement le sens de « haut placé », pour quelqu’un exerçant une haute fonction. Ce sens corrobore l’interprétation que le personnage souhaite donner à son rêve – qu’il occupera une charge importante. Je traduis ici par le sens second de « voltiger » par égard à l’issue de l’histoire – Huo n’obtient pas la position qu’il convoite et le poème n’est pas à interpréter au-delà de son niveau littéral.

⁴ JI & YAN, *op. cit.*, p. 492.

⁵ En effet, sous les Han, l’expression *santai* 三臺 désignait le Secrétariat impérial (*shangshu tai* 尚書臺), le Censorat (*yushi tai* 御史臺) et la Cour des réceptions (*yezhe tai* 謁者臺). Sous les Sui, elle désigna le Censorat, la Cour des réceptions et la Cour d’inspection (*sili tai* 司隸臺) (HUCKER, *op. cit.*, 4922.)

⁶ Fonctionnaire de septième rang chargé des brouillons de rédaction, des archives, de travaux de copie, etc (*Id.*, 1606 et 1618.)

belvédère ». Alors qu'il se trouvait toujours en exil, au-delà des Passes (*saiwai* 塞外) – c'est-à-dire au-delà de la Grande Muraille, en Mongolie –, il se donna le nom de plume (*hao* 號) de Yun Zhonghe 雲中鶴, d'après les caractères qui se trouvaient dans le poème.

Plus tard encore, alors qu'il s'entretenait avec le père de Ji Yun de tous ces faits, ce dernier lui fit remarquer que son patronyme, Huo 霍, comportait la même clef (*yu* 雨) que dans le mot « nuage (*yun* 雲) » et que la partie inférieure du caractère, *zhui* 隹, se trouvait présente dans le caractère de la grue (*he* 鶴) – nuage et grue étant les deux signifiants de son nom de plume. Ainsi la « grue dans les nuages (*yunzhong he* 雲中鶴) dans le poème n'était pas « vaine parole (*fanyu* 泛語) » puisqu'elle désignait Huo lui-même.

Huo soupire alors que lorsqu'il était jeune, le poste de ministre lui paraissait à portée de main, tandis que la divinité apparue en rêve le mettait en garde par ce poème, mais que lui-même n'envisageait pas que ce pût être le cas¹.

De la même manière que dans *Niufei* et *Wugu dafu*, le personnage interprète son rêve en recourant aux lectures métaphoriques possibles : la grue comme symbole de la robe des hauts fonctionnaires et les « trois belvédères » selon la métaphore communément employée dans le monde officiel. Mais c'est au premier degré qu'il faut entendre les vers, à l'exception du premier – qui induit Huo en erreur en le confortant dans la possibilité d'une lecture métaphorique : la fleur de prunier représente bien, de manière figurative, le bouton de bonnet des fonctionnaires, dont le port est promulgué.

Le deuxième vers est somme toute une description de l'attitude du personnage durant une bonne partie de sa vie : il passe d'un poste à un autre, en espérant toujours en atteindre un meilleur, sans jamais se retirer pour « se reposer avant la mort ». Le troisième vers, que le personnage croyait chargé d'une signification symbolique – le fait de voltiger en hauteur comme image d'obtenir une charge élevée – est en réalité une désignation littérale de Huo lui-même, ainsi que l'éclaircit le père de Ji Yun. On notera tout de même l'insertion de la technique glyptomantique, qui fait proposer deux images graphiques (les caractères des nuages, *yun* 雲, et de la grue, *he* 鶴) pour en faire passer une troisième (celle du patronyme, Huo 霍). Le quatrième et dernier vers, enfin, ne véhicule pas plus de sens caché que les autres : il n'indique rien de plus que ce qu'il dit, à savoir que le personnage restera neuf automnes durant au « troisième belvédère ».

Ainsi, là où le personnage cherchait un sens supplémentaire au présage onirique, l'histoire enseigne qu'il fallait se contenter de ce que les mots disaient en eux-mêmes. L'espoir porté par l'interprétation symbolique se voit balayé par les faits réels, et la mécanique crée un véritable déraillement par rapport à la longue tradition de l'interprétation onirique.

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 492.

L'une des impressions de lecture que peut dégager ce récit est celui d'une certaine solitude : tandis que Huo pensait avoir avec lui le soutien des forces de l'autre monde, qui lui auraient offert un poème plein de promesses, il est tout compte fait très seul face à son sort. L'un des éléments révélateurs en est qu'il se donne un nom de plume en piochant dans les caractères du poème, pensant par là qu'il s'attribue quelque chose d'extérieur qui lui a été donné – le poème lui a été donné en rêve par une divinité – quand, en définitive, il s'attribue quelque chose – la glyphomancie de son patronyme – qui lui appartient déjà – son patronyme. En somme, croyant s'allouer une qualité symbolique – dont la portée lui reste mystérieuse, tant qu'il ne s'est pas vu expliquer le troisième vers –, il ne fait que redoubler son nom, comme en une boucle faisant retour sur lui-même.

Je partirai de ce tout dernier constat pour en venir à mon propos suivant : celui des affinités entre ces récits oniriques à la réalisation littérale et la psychose – en effet, considérer un objet comme extérieur alors qu'il provient en réalité du sujet lui-même a été décrit par la psychanalyse comme une propriété de la psychose. J'y reviendrai plus en détails.

Les trois récits que j'ai étudiés ci-dessus se sont avérés être des exemples d'histoires dans lesquelles le sens – d'un message onirique – n'est pas à trouver dans une signification métaphorique, symbolique, mais dans sa réalisation littérale. En d'autres termes, il s'agit d'un « pur signifiant », qui ne peut se saisir que dans le texte même.

Or, l'absence de sens provoquée par ce « pur signifiant » n'est pas sans rappeler le cas de la psychose, similitude qui pour Roger Bozzetto est garante de la modernité du texte fantastique. D'après ce dernier, le fantastique classique faisait apparaître une peur liée à un objet auparavant nommé – un loup-garou, une tombe, et, dans l'un des exemples que j'ai analysés, le nom de la servante abandonnée, Xinghua –, objet à présent *innommé* par crainte que sa malveillance ne puisse se manifester. Le schéma est donc celui d'un refoulement de quelque chose « auparavant symbolisé », qui est afin de la névrose. En revanche, dans le fantastique moderne, il n'est pas possible « de remonter à un symbolisme antérieur, une mémoire » :

On se trouve, comme dans la psychose selon Lacan devant un cas de « forclusion ». D'où la présence non plus de l'innommé, mais de l'innommable, des trajets sans but, des gestes sans significations, des sujets se désaccordant, agis par l'informulable. Si la « réalité » leur apparaît c'est sur le mode de l'hallucination [...] Aussi, cet informulable, qui fait irruption, ne peut que se répéter. Aucune issue n'est pensable, comme dans le fantastique classique, où, dans le cadre d'une « crise », la chose pouvait au moins être nommée (et presque exorcisée) [...] Le sens, dans ses textes, n'est qu'un acte de langage qui s'épuise dans ses répétitions avec la fin du texte qui le faisait « co-naître ». Au point qu'on peut se poser la question même de sa présence [...]¹

¹ BOZZETTO, *op. cit.*, p. 222.

Que le sens ne soit « qu'un acte de langage » correspond à ce que présentent les trois récits que j'ai analysés quant à l'accomplissement littéral du rêve.

Pour le reste, en citant ici Roger Bozzetto, je me suis quelque peu avancée sur l'aspect théorique de ma démonstration à venir. C'est qu'il y a, dans le *Liaozhai zhiyi*, un récit dont les éléments donnent un écho particulier à ce qu'écrit Bozzetto. J'exposerai ainsi son histoire, et reviendrai dans mon analyse à ces éléments théoriques.

L'histoire de *Shi Qingxu* 石清虛 (Lz 450) – dont j'évite volontairement de traduire le titre étant donné les implications du signifiant par rapport à l'histoire – est celle d'un dénommé Xing Yunfei 邢雲飛, habitant la préfecture de Shuntian 順天 (à l'est de Pékin). L'homme est passionné par la collection de pierres, au point d'en être complètement obsédé¹. Il est donc, ainsi que le qualifie le commentateur Feng Zhenluan 馮鎮巒 [1760-1830], un « fou de pierres (*shichi* 石癡)² » – bien que le terme en lui-même n'apparaisse pas sous le pinceau de Pu Songling, si ce n'est dans le commentaire final qui indique que « aller jusqu'à vouloir se sacrifier pour une pierre est signe d'une profonde obtination (*zhi yu yi shen xun shi, yi chi shen yi* 至欲以身殉石，亦癡甚矣！) »³. Xing possède une collection de minéraux impressionnante, et n'hésite pas à payer de coquettes sommes pour en acquérir de très beaux. Un jour, alors qu'il pêche, il découvre par hasard dans l'eau un roc magnifique, dont les anfractuosités sont aussi naturelles que raffinées. Xing perçoit immédiatement qu'il s'agit là d'une pierre exceptionnelle et de très grande valeur. Il la ramène donc chez lui, où il l'expose, sans se rendre compte qu'elle en viendrait à attirer la convoitise d'un tyranneau local, qui la lui prend tout bonnement. De là commence une série cyclique de péripéties dans lesquelles la pierre échappe répétitivement à la possession de Xing, mais où ce dernier finit toujours par la récupérer. Des voleurs de bas étage aux fonctionnaires de haut rang, nombreux sont ceux qui ambitionnent de posséder la pierre et trouvent moyen de se l'arroger. Mais à chaque fois, Xing recouvre le minéral. L'histoire s'achève sur la chute de la pierre qui explose au sol. Le fils de Xing en ramassera les morceaux pour les placer dans la tombe de son défunt père – c'est que la pierre avait été volée dans sa sépulture même⁴.

Ainsi que le remarque Judith Zeitlin, à partir du moment où Xing découvre la pierre, plus jamais n'est mentionné le reste de sa collection de minéraux⁵. Que cette pierre en particulier éclipse toutes les autres fait d'elle l'objet principal du désir du personnage. Elle apparaît comme unique et de la plus

¹ L'obsession, *chi* 癡 ou *pi* 癖, sous les Ming et au début des Qing, pour les collections en tout genre est un thème qui a été étudié par Judith Zeitlin (ZEITLIN, *op. cit.*, p. 61-97.), qui aborde également *Shi Qingxu*. D'autres personnages obsédés par leur collection peuplent le *Liaozhai*, comme par exemple ce collectionneur de pigeons dans *Geyi* 鴿異, « L'Etrangeté des pigeons » (Lz 247).

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1575.

³ *Id.*, p. 1578.

⁴ *Ibid.*, p. 1575-1579.

⁵ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 87.

haute valeur, en ce qu'elle représente tout ce que Xing ne pourra jamais trouver dans son entièreté chez les autres pierres. En d'autres termes, elle symbolise la passion de Xing pour les pierres, parce qu'elle condense toutes les qualités qu'un minéral peut offrir. Le personnage développe une affection telle pour la pierre, et dépense tant d'efforts à tenter de la retrouver lorsqu'elle est volée ou perdue, qu'il semble que ce roc soit pour lui comme un partenaire. Mis à part le fait que Xing se démène constamment pour retrouver le bien qui lui a été dérobé, on peut également souligner que le fait qu'il brûle un bâtonnet d'encens à chaque fois qu'il sort la pierre de sa cachette ; l'acte est révélateur de son attachement pour elle et de sa crainte de la perdre. Aussi insignifiant dans le récit que cela puisse paraître, le fait que Xing s'impose de brûler cet encens à chaque fois qu'il a l'occasion de sortir le minéral du coffre où il la dissimule est similaire à un rituel. A chaque fois qu'il souhaite prendre plaisir à contempler la pierre, il éprouve donc une crainte de se la voir voler à nouveau. Le « rituel » de l'encens a ainsi pour but de modérer sa peur et lui permettre d'assurer un contrôle sur sa propriété de l'objet.

Que la pierre soit la propriété de Xing n'est cependant pas un fait acquis dès que le personnage la trouve dans la rivière, mais plutôt quelque chose qui se développe par la suite. De fait, alors que Xing a déjà perdu et retrouvé la pierre une fois, il voit arriver chez lui un vieil homme, lequel déclare que le minéral appartient à sa famille. Contre les récriminations de Xing, le vieillard prouve ses dires en montrant qu'il connaît au sujet de la pierre des choses que Xing lui-même ignorait : la plus large cavité de la pierre, annonce le visiteur, porte la gravure de cinq caractères : *qingxu tianshi gong* 清虛天石供, « offert par la pierre céleste de la pure vacuité » ; son indication s'avère être vraie. Par ailleurs, le vieillard annonce que le roc possède très exactement quatre-vingt-douze cavités, et Xing, comptant alors les trous de la pierre, doit admettre que le chiffre est exact. Il est intéressant de noter que lorsque le vieillard montre à Xing les caractères gravés et le nombre d'anfractuosités, ces signifiants sont ceux servant à prouver que Xing n'est pas le propriétaire du minéral. Mais précisément en les lui indiquant, le vieillard les altère et les transforme en signifiants de la propriété de Xing sur la pierre : plus loin dans l'histoire, Xing est amené à faire valoir sa connaissance de ces gravures et du nombre de cavités pour prouver que la pierre lui appartient bien et la récupérer alors qu'elle a été volée. Le vieillard, faisant montre de ses connaissances secrètes, déclare que la pierre « est apparue trop tôt (*qi chu ye zao* 其出也早) » et que sa « force malfaisante (*mojie* 魔劫) » n'a pas encore été évacuée. Pour cette raison, dit-il, il devrait garder la pierre avec lui trois ans durant, avant de la donner à Xing. Néanmoins, une solution pour ce dernier, qui ne veut en aucun cas se séparer de l'objet, serait de sacrifier trois années de son lot de vie. Xing accepte immédiatement la proposition, et le vieil homme ferme de ses doigts trois des cavités de la pierre – Xing mourant par la suite à quatre-vingt-neuf ans, on peut en conclure que le nombre de cavités correspondait aux années de vie du personnage, ce qui établit un lien particulier entre l'objet et lui.

Au-delà du lien spécifique entre le personnage et l'objet qu'il chérit, on peut interpréter l'originalité de cette histoire non pas, comme on pourrait être tenté de le faire au premier abord, sous l'angle des propriétés surnaturelles de la pierre, mais plutôt par ce que l'histoire nous laisse entendre de l'état mental du personnage : que Xing, bien que simple personnage littéraire, présente des caractéristiques qui font écho au cas clinique de la psychose.

L'impression générale qui se dégage de la lecture de *Shi Qingxu* est celle d'une angoisse constante, causée par les assauts répétés à l'encontre de Xing : ce dernier apparaît comme un personnage persécuté par tous ceux qui tentent invariablement de lui prendre la pierre. Parallèlement, toute l'histoire tourne autour de la relation entre Xing et le roc, une relation « surinvestie » de par l'affection excessive de l'homme pour l'objet. Or, il est perceptible que l'histoire peut être interprétée selon ceci que Xing souffrirait de troubles psychiques sans qu'il en soit lui-même conscient. Et nous, lecteurs, serions embarqués avec lui dans ce délire, car la lecture ne nous autorise pas de regard extérieur sur l'histoire, qui nous permettrait d'adopter une distance critique. Sans ce regard extérieur sur lui-même, le personnage ne sait pas qu'il souffre mentalement ; telle est la logique qui préside à la psychose : le patient psychotique ne sait pas qu'il a développé cette affection, contrairement à un patient névrotique, qui est conscient de sa fuite de la réalité mais ne veut pas en entendre parler. Freud voyait dans la psychose un état mental dans lequel le *moi* se construit un nouveau monde, intérieur et extérieur, parce que la réalité lui est trop insupportable. Ce nouveau monde est construit sur les demandes du *ça* – c'est-à-dire les désirs non régulés par la censure¹. Formulé de manière très large, le patient psychotique perd le sens de la réalité, et souffre d'hallucinations et d'accès de ce qui peut être perçu comme de la « folie ». Dans *Shi Qingxu*, il est possible de rapprocher l'état de Xing de celui d'un psychotique « seul dans son monde » ; ce n'est par exemple que très tard dans l'histoire que l'on apprend que le personnage a une épouse et un fils, et même lorsque ces derniers apparaissent, le récit ne leur laisse par l'occasion de s'exprimer sur ce qu'ils pourraient penser de l'obsession de leur mari et père pour la pierre.

Pour en revenir au minéral, le lecteur ne peut manquer qu'il est un signifiant extrêmement important vis-à-vis de Xing. En revanche, la raison pour laquelle ce dernier est si passionné par cet objet, et par les pierres en général, demeure mystérieuse. Contrairement au personnage masculin d'un autre récit du *Liaozhai zhiyi*, *Shuchi* 書癡, « Bibliopathe » (Lz 415) – qui met en scène un personnage complètement obsédé par sa collection de livres – le récit de *Shi Qingxu* ne révèle à aucun moment la raison de la passion de Xing pour les pierres. Dans *Shuchi*, la folie bibliophile du personnage est

¹ FREUD & LAPLANCHE (1973), p. 283-286.

expliquée dès les premières lignes de l'histoire par ceci que le personnage est l'héritier de nombreuses générations de fonctionnaires lettrés, et qu'il hérita sa bibliothèque de son père. Ainsi ses origines familiales justifient-elles son envie irrationnelle de préserver ses livres au détriment de sa condition financière et des critiques que lui lance une jeune femme à la nature surnaturelle, qui l'accuse d'échouer aux examens mandarinaux précisément parce qu'il passe trop de temps à lire. Mais dans le cas de Xing, pas une seule explication n'est donnée sur l'origine de la passion du personnage pour les minéraux. La pierre est alors un signifiant qui ne se voit pas signifié ; elle est un signifiant « vide » qui, répétitivement subtilisée puis retrouvée, revient de façon cyclique auprès de Xing.

Dans la description lacanienne du langage psychotique, un signifiant peut être important pour le patient, mais totalement privé de signifié, car le psychotique ne sait pas ce que ce signifiant peut valoir pour lui. Les psychotiques peuvent être extrêmement attentifs aux signifiants, au point de paraître développer une obsession pour tel ou tel signifiant : ils peuvent par exemple répéter constamment le mot du signifiant. Néanmoins, ils sont incapables d'expliquer ce qu'ils ressentent vis-à-vis de ce signifiant, et combien moins pourquoi ils le ressentent. Il me semble que *Shi Qingxu* fonctionne sur la même logique : le texte ne cesse de répéter à quel point Xing est fou de la pierre, mais n'en explique à aucun moment la raison, ce qui fait que la pierre est un motif qui se répète en boucle et dans le vide – comme en une « ritournelle », disait Lacan¹.

Si en tant que personnage littéraire Xing est une illustration du trouble psychotique – différence notable avec le fait de dire qu'il *est* psychotique, car il n'est après tout qu'une invention de son auteur –, il convient que j'expose quelques éléments de théorie psychanalytique afin de mesurer l'exemple de *Shi Qingxu* à la psychose en tant que cas clinique.

Lacan, qui a dédié sa thèse de doctorat et une grande partie de ses recherches à la psychose, concevait ce trouble psychique comme un phénomène prenant racine dans la phase dite de l'Œdipe. Cette dernière, dans la conception lacanienne, part d'une relation fusionnelle – du point de vue du nourrisson – entre l'enfant et sa mère. Cette dernière n'a pas besoin de se faire connaître à l'enfant, puisqu'il la considère comme l'objet de son désir – ou plutôt, il se voit lui-même comme l'objet du désir de la mère, le « phallus »² (non pas, naturellement, l'organe génital, mais l'entité qui détient le pouvoir sur l'autre du fait d'être l'objet de son désir). Cette croyance de l'enfant le place dans une relation incestueuse avec sa mère – une « jouissance ». Après la séparation d'avec la mère, qui caractérise l'Œdipe, le sujet que deviendra l'enfant tentera toute sa vie de retrouver cette « jouissance » de l'origine, qui était la fusion avec la mère. Il le fera néanmoins sous des formes

¹ LACAN & MILLER (1981), p. 182.

² JULIEN (2000), p. 58-61.

déguisées, en reportant la dynamique de son désir sur d'autres objets. J'aurai l'occasion, dans la dernière partie de cette étude, de revenir sur ce point.

Contrairement à ce qui se passe avec la mère, l'enfant n'acquiert pas naturellement que le père est un Père. Le terme de « Père » n'indique pas nécessairement une personne de sexe masculin, mais une fonction¹ : il peut s'agir d'une personne ou d'une présence institutionnelle, qui joue un rôle paternel. De quel rôle peut-il s'agir ? Le « Père » est une entité qui soumet la mère à sa loi à lui ; l'enfant se rend compte que ce « Père » est l'objet du désir de la mère (le « phallus »), puisqu'elle lui obéit en appliquant ce que la loi du Père lui impose : l'interdit de l'inceste avec l'enfant. L'enfant se trouve donc dépossédé du « phallus » qu'il croyait détenir – c'est la « castration » –, et apprend donc l'interdit de l'inceste en même temps qu'il assimile le premier de tous les signifiants : celui de « Père », que Lacan nomme « Nom-du-Père ». Ce signifiant, l'enfant l'érige en un « Autre » ; il se le « symbolise » comme en une barrière à son désir pour la mère, émanant ainsi d'une personne tierce.

Il arrive néanmoins en certaines occasions que la mère échoue à transmettre le signifiant du Père à l'enfant – en d'autres termes, elle ne parvient pas à lui faire assimiler qu'une relation fusionnelle entre eux est interdite par la loi d'un Autre. Lacan parle alors de « forclusion » du « Nom-du-Père », terme qu'il traduit du mot allemand *Verwerfung* (« rejet ») qu'employait Freud². Que peut-il alors résulter d'un tel échec ? L'enfant n'intègre pas qu'il ne devrait pas éprouver un tel désir pour sa mère. Il ne symbolise pas l'« Autre » : il peut *imaginer* qu'il y a un Autre, mais ne prend pas pour une réalité qu'il y ait une autre personne à la place de cet Autre. En d'autres termes, un patient psychotique peut parler à un Autre imaginaire, mais se parle en réalité à lui-même.

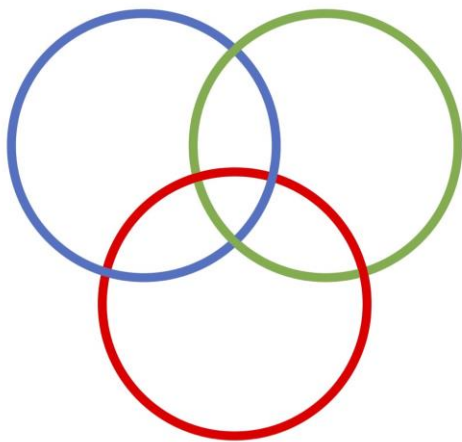
Dans sa recherche de la représentation du psychisme, Lacan identifiait trois termes ou registres : le réel, le symbolique, et l'imaginaire. Le réel correspond aux faits tels qu'ils sont ; il ne peut être exprimé par les mots, et il s'agit de comprendre que le réel n'est pas la « réalité ». Cette dernière est une traduction de notre perception du réel, perception qui passe également par le symbolique et l'imaginaire. Le symbolique est le sens – d'un signifiant – que nous partageons avec les autres ; une colombe, par exemple, connote pour de nombreuses personnes la paix – c'est là ce qu'elle *symbolise*. Le symbolique est le registre du langage et se substitue au réel dès qu'un objet est désigné à l'enfant par une syllabe ou un mot. Il fonctionne par mécanisme métaphorique, puisqu'un même signifiant, sonore ou graphique, peut avoir plusieurs signifiés. L'imaginaire concerne la façon dont le sujet perçoit le signifiant en fonction de son expérience subjective : une colombe peut par ailleurs me rappeler des souvenirs personnels, comme par exemple une maison que j'ai connue et où vivaient des

¹ « Il s'agit là d'une fonction qui est à comprendre comme quelque chose de radicalement distinct de la présence paternelle comme de ses occurrences négatives telles l'absence, la carence et toutes autres formes « d'inconsistances » paternelles. Cette fonction est saisie par Lacan comme procédant de la détermination d'une place en même temps que cette place lui confère une dimension nécessairement symbolique. Aussi bien, parce qu'elle est *fonction symbolique* elle peut se prêter à une opération métaphorique. » (DOR (2002), p. 98.)

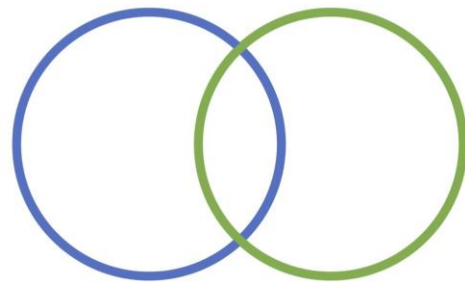
² LACAN & MILLER, *op. cit.*, p. 361.

colombes. Initialement, l'imaginaire désigne les images qui permettent à l'enfant de développer son psychisme ; il s'amorce lors du stade du miroir : l'enfant, se voyant dans une glace, peut tout d'abord prendre son reflet pour un autre individu, mais comprend par la suite qu'il s'agit de lui-même. Ainsi s'élabore l'imaginaire : par les images perçues par le sujet de lui-même et des autres, qui forment son identité.

Ainsi la psyché de chacun est-elle constituée de ces trois registres, lesquels sont interdépendants. Dans les dernières années de ses séminaires, Lacan s'est plu à représenter ces trois termes du psychisme par le nœud borroméen, une figure topologique constituée de trois anneaux, et dont la caractéristique principale est que si l'un de ces derniers vient à manquer, les deux anneaux restants sont détachés l'un de l'autre. Cette caractéristique fait la *monstration* de ce qu'il est impossible pour la psyché d'exister sans l'un de ces trois registres.



Nœud borroméen



Lorsque l'un des anneaux est manquant
les deux autres sont indépendants

Comment l'un des trois anneaux pourrait-il venir à manquer ? Précisément lorsque, comme je l'ai mentionné plus haut, le sujet manque à créer pour lui-même un registre symbolique, en rejetant le premier signifiant qu'est le « Nom-du-Père ». N'ayant pas intégré la présence de cet Autre, le sujet psychotique ne peut partager le sens des mots avec d'autres. Il ne peut interagir qu'avec lui-même, dans son propre monde.

Ainsi que je l'ai mentionné, durant la vie d'un sujet « normal »¹, ce dernier cherche constamment à retrouver l'objet de sa jouissance primitive – la mère –, par le désir qui se trouve reporté sur de

¹ Le terme de « normal » est ici à prendre avec recul : il est simplement employé ici pour différencier le sujet du sujet psychotique. Par ailleurs, l'une des idées générales de la psychanalyse est précisément celle d'affirmer que les affections psychiques telles que la névrose et la psychose ne sont pas des « maladies », mais des tendances qui « dorment » en chacun, et peuvent se manifester de façon plus ou moins évidente selon les personnes – ce qui lui a précisément valu d'être une discipline perçue avec défiance, puisqu'elle a infligé dès ses débuts et encore aujourd'hui une « blessure narcissique » (CLEMENT (2016), p. 101.), elle qui entend que le *moi* « n'est seulement pas maître dans sa propre maison, [et par ailleurs] en est réduit à se contenter de renseignements rares et fragmentaires sur ce qui se passe, en dehors de sa conscience, dans sa vie psychique. » (FREUD & JANKELEVITCH (1970), p. 266.)

multiples objets concrets – toutes sortes de biens matériels – comme abstraits – pouvoir, renommée, etc. Ces objets « secondaires » du désir, j’y reviendrai dans la dernière partie de cette étude, consacrée au désir, fonctionnent sur un mode illusoire. Un psychotique répond également à ces mécanismes, avec néanmoins un surinvestissement dans la relation aux objets du désir – car il n’a pas appris à se réfréner vis-à-vis d’eux. Un surinvestissement dans le fantasme peut mener à des cas tels que celui de la « folie » de Xing pour la pierre.

Xing n’étant qu’un personnage littéraire, il serait risible que de penser pouvoir remonter à son stade œdipien pour comprendre la raison pour laquelle il semble fonctionner sans le registre symbolique. En effet, il n’y a tout simplement aucune raison qui explique cela, si ce n’est l’intention de l’auteur de décrire ainsi le personnage. Si nous ne pouvons expliquer les causes de la tendance psychotique, nous pouvons du moins observer que le personnage présente des caractéristiques similaires aux symptômes d’un psychotique, et le petit détour théorique ci-dessus permet de mieux saisir le fonctionnement des symptômes.

Que Xing soit un personnage fonctionnant sans le registre symbolique est perceptible dans la façon dont il traite la pierre : il semble ne pas partager l’acceptation commune qu’une pierre est un objet mutique et insignifiant, dépourvu de sentiments – « le bois et la pierre n’ont pas de sentiments (*mushi wuqing* 木石無情) » dit l’adage chinois¹. Le commentaire final de l’Historien de l’étrange y fait d’ailleurs allusion : « qui a dit que les pierres n’avaient point de sentiment ? (*shei wei shi wuqing zai* 誰謂石無情哉 ?)² » Xing réserve au roc un traitement digne d’une personne véritable – et nous verrons que cette personnification se réalise dans un rêve de Xing. Pour Xing, il n’y a pas de force coercive qui régulerait son obsession pour le minéral – aucun « Père » qui s’élèverait contre cette relation fusionnelle. Comme je l’ai mentionné ci-dessus, la pierre peut être un objet sur lequel Xing reporterait de façon secondaire son désir initial, dans une recherche de l’objet du désir originellement perdu – la mère. Ce roc serait donc l’objet du fantasme de Xing. Mais sans registre symbolique, Xing est enfermé dans son fantasme, et se parle à lui-même dans son propre monde ; la pierre pourrait n’être qu’une partie de lui-même. Plusieurs éléments tendent à confirmer cette interprétation, tous liés à ceci que la pierre semble elle-même entretenir une relation privilégiée avec Xing. Tout d’abord, le nombre de ses cavités correspond à l’âge du personnage (que cela soit avant ou après la fermeture de trois d’entre elles par le vieillard). Il se trouve par ailleurs que la rencontre de Xing avec le vieillard qui déclare être de la famille des propriétaires initiaux de la pierre se déroule à huis clos, sans aucun témoin extérieur pour constater la présence du vieillard. Enfin, ce dernier ne donne pas son nom à Xing, qui pourtant le lui demande. Le libre arbitre de la pierre se laisse entrevoir derrière la déclaration

¹ YU, *op. cit.* (1997), p. 120.

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1578.

du vieillard : la pierre pourrait choisir son propre maître (*zi ze zhu* 自擇主), et elle devrait revenir à Xing car « les trésors sous le Ciel doivent revenir à ceux qui les chérissent (*tianxia zhi bao dang yu xi'ai zhi ren* 天下之寶當與惜愛之人) »¹. Ces quelques éléments contribuent ainsi à l'hypothèse selon laquelle les pouvoirs surnaturels et le libre arbitre de la pierre seraient en fait imaginés par Xing.

Dans la théorie lacanienne, le fait que le « Père » ne soit pas symbolisé (il est « forclos ») peut donner lieu à un phénomène précis : ce signifiant peut revenir de « l'extérieur » vers le sujet, et dans le réel, sous la forme d'une hallucination : « *ce qui a été rejeté du symbolique reparaît dans le réel*² ». Cette hallucination est comme un délire qui serait une « irruption incontrôlée du *figural* dans le discours³ ».

Dans *Shi Qingxu*, deux éléments peuvent illustrer la façon dont un signifiant non symbolisé revient au sujet dans le réel.

Tout d'abord, le « Nom-du-Père » – la fonction paternelle – dont on peut supposer que Xing ne l'a pas symbolisé (c'est-à-dire qu'il n'a pas intégré la présence d'un « Autre »), ce « Nom-du-Père » qui n'est pas présent chez lui pour le réfréner dans sa relation avec la pierre revient vers lui « dans le réel » sous la forme du vieillard qui vient le voir en déclarant que la pierre lui appartient et qu'il souhaite l'emporter. Ce personnage apparaît de prime abord comme une barrière métaphorique à la relation entre Xing et la pierre. Il pourrait figurer ce « Père » qui interdit l'inceste – bien qu'on ne puisse qualifier la relation entre Xing et le minéral d'incestueuse, on peut du moins percevoir qu'elle n'est pas « naturelle » (au sens l'homme ne peut féconder la pierre). Mais bien que ce vieillard apparaisse comme une entité opposée à la relation surinvestie entre le personnage et l'objet, Xing contourne l'obstacle en acceptant un sacrifice – trois années de sa vie –, ce qui le lie plus encore à la pierre – il ne peut qu'attendre du sacrifice que celui-ci soit payé en retour d'une présence indéfectible de la pierre. Le vieillard n'aura donc fait qu'une apparition temporaire, sur ce mode hallucinatoire qui est celui caractérisant généralement la manifestation d'une divinité (*shen* 神) – Xing pense d'ailleurs que le vieillard est une.

Le deuxième élément de l'histoire qui peut illustrer le retour dans le réel du signifiant non symbolisé se trouve dans un rêve de Xing. Bien qu'en apparence très classique – apparition d'une entité omnisciente délivrant au rêveur un message qui se verra confirmé dans sa véracité –, ce rêve est particulièrement révélateur de la situation psychotique du personnage. A ce moment de l'histoire, Xing s'est fait voler la pierre pour la troisième fois, cette fois-ci par un haut fonctionnaire qui l'a jeté

¹ *Id.*, p. 1576.

² LACAN & MILLER, *op. cit.*, p. 57.

³ BELLEMIN-NOËL, *op. cit.* (1996), p. 81.

en prison dans le but précis de s'approprier illégitimement la pierre. Xing est si désespéré qu'il songe à mettre fin à ses jours.

夜夢一丈夫來，自言：“石清虛。”戒邢勿戚：“特與君年餘別耳。明年八月二十日，味爽時，可詣海岱門，以兩貫相贖。”

Durant la nuit, il rêva d'un homme qui venait à lui et se présentait comme “Shi Qingxu”. Il l'engagea à ne pas se laisser aller à la tristesse : « Cette séparation exceptionnelle d'avec vous doit durer un peu plus d'un an. L'année prochaine, à l'aube du vingtième jour du huitième mois, rendez-vous à la porte Haidai, où vous pourrez le racheter pour deux ligatures.¹

Le nom du personnage onirique rappelle les caractères gravés dans la plus grande cavité de la pierre, et ce serait prendre peu de risques que d'affirmer que l'homme apparu en rêve est l'allégorie de la pierre². La « literal realization of metaphoric language³ » est analogue au cas de la psychose et du retour hallucinatoire d'un signifiant dans le réel. Pour Xing, la pierre est la métaphore du partenaire idéal. Dans son rêve, le signifiant *shi* 石 trouve un autre signifié que celui de « pierre comme objet minéral inanimé » : *shi* devient une personne, la littéralité de la métaphore du partenaire. Le caractère *shi* devient le signifiant du signifié « personne dont le patronyme est Shi ». La même logique d'hyperlisibilité sous-tend le traitement des caractères *qingxu* 清虛 : dans la gravure de la cavité, *qingxu tianshi gong*, ils étaient les attributs grammaticaux du nom commun *shi*. Dans son rêve, Xing les transforme en prénom dudit Shi. En d'autres termes, la représentation figurale de la pierre comme partenaire idéal de Xing devient réelle. Elle semble provenir « de l'extérieur » vers le sujet – la pierre/Shi Qingxu vient chercher Xing pour lui exprimer son désir d'être avec lui –, dans ce qui s'apparente à ce que Philippe Julien décrit lorsqu'il écrit qu'un sujet souffrant de délire entend les voix de son propre discours intérieur, mais venant de quelqu'un d'autre, qui a l'initiative de la parole⁴.

Si ce phénomène était observé en contexte clinique, on pourrait le qualifier de « néologisme psychotique », lequel n'est pas nécessairement l'invention par le sujet d'un nouveau mot, mais peut simplement être l'utilisation d'un signifiant préexistant avec un nouveau champ sémantique. Freud désignait le phénomène en écrivant que « le mot devient la chose même⁵ ». Dans la psyché de Xing, le signifiant *shi* n'est pas fixé et peut tout dire autant que ne rien dire. Il revient pourtant encore et encore, comme lorsque, je le mentionnais plus haut, un psychotique crée une ritournelle. Lorsqu'il

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1578.

² Judith Zeitlin a noté que le caractère *shi* 石, « pierre » n'était plus placé à la fin, comme dans la gravure, mais au début du nom Shi Qingxu, devenant ainsi le patronyme – en chinois placé devant le prénom – du personnage, contribuant ainsi à l'anthropomorphisation de la pierre (ZEITLIN, *op. cit.*, p. 83.)

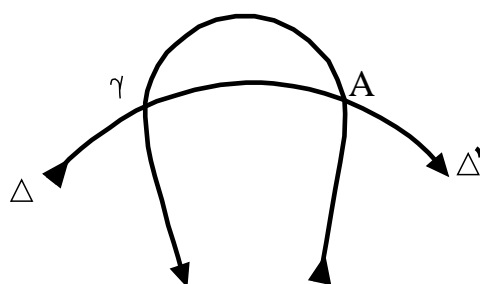
³ Judith Zeitlin a identifié cette réalisation littérale du langage métaphorique comme « one of Pu Songling's most common mechanisms for generating fantasy », technique par laquelle il « restores the shock of immediacy to a dead metaphor, reinvesting language itself with a new strangeness » (*Id.*, p. 145.)

⁴ JULIEN, *op. cit.*, p. 51.

⁵ MENARD (2008), p. 10.

est demandé à un psychotique ce que signifie le mot répété, il peut notamment répondre : « Mais vous le savez ! »¹. Le signifiant finit par signifier l'incapacité du sujet à fixer le sens : il « renvoie à toute la signification qui glisse, qui échappe ; [...] renvoie à la signification qui s'est dé faite, qui vient signifier l'ensemble de ce qui n'est pas signifiable par le sujet² ».

Ce glissement du sens que le sujet ne parvient pas à fixer peut se concevoir à partir du schéma du point de capiton élaboré par Lacan – qui servira de base au graphe du désir. Ce schéma montre le rapport segmentaire des signifiants aux signifiés, qui arrête « le glissement autrement indéfini de la signification³ ». Rappelons en effet que selon la théorie lacanienne le signifiant fait sens non par lui-même, mais par rapport aux autres signifiants, dont il se distingue. Le point de capiton montre ce « lieu » où est déterminé le sens du signifiant, le « principe de la liaison du signifié au signifiant dans le procès du langage⁴ ».



Le point de capiton

Sur ce schéma, qui se conçoit en deux dimensions, une première flèche courbe $\Delta\Delta'$, allant de la gauche vers la droite, figure la chaîne signifiante (l'ensemble des signifiants). Une autre flèche figure l'intention du discours – lorsque le sujet parle. Elle vient « crocheter » la chaîne signifiante en la coupant en deux points. Elle la coupe tout d'abord en A, que Lacan nomme le lieu du « code » : lorsque le sujet parle, il s'exprime dans un code dont il sait que l'Autre, auquel il s'adresse, peut le comprendre, puisqu'il l'a vu l'utiliser de son côté. La flèche qui figure l'intention du sujet parlant coupe ensuite la chaîne signifiante en γ , que Lacan nomme le lieu du « message » : il figure la fin de la phrase – à entendre comme une unité de sens discernable par la ponctuation (écrite ou auditive), soumise à la logique temporelle, et non nécessairement comme une phrase grammaticale terminée par un point final –, c'est-à-dire ce moment où, la phrase se terminant, le sens se fait comprendre par l'Autre. La flèche de l'intention du discours est dessinée de droite à gauche pour signifier sa « rétroaction » : elle ne se comprend comme « message » qu'à la fin de la phrase – Lacan donne pour

¹ STEVENS (2001).

² *Id.*.

³ DOR, *op. cit.*, p. 192.

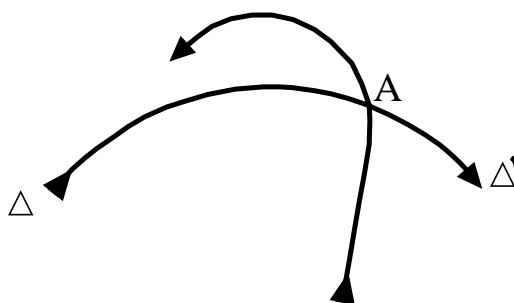
⁴ *Id.*, p. 194.

exemple la phrase tirée d'*Athalie* « Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel.¹ » La seconde flèche est donc

celle du discours rationnel, dans lequel sont déjà intégrés un certain nombre de points de repère, de choses fixes. Ces choses, en l'occasion, ne peuvent être strictement saisies qu'au niveau des emplois du signifiant, c'est-à-dire ce qui concrètement, dans l'usage du discours, constitue des points fixes. Comme vous le savez, ils sont très loin de répondre de façon univoque à une chose. Il n'y a pas un seul sémantème qui corresponde à une seule chose. Un sémantème répond la plupart du temps à des choses fort diverses [...] Vous le voyez donc bien, cette ligne est le discours concret du sujet individuel, de celui qui parle et qui se fait entendre, c'est le discours que l'on peut enregistrer sur un disque, tandis que la première est tout ce que cela inclut comme possibilités de décomposition, de réinterprétation, de résonance, d'effets métaphorique et métonymique. L'une va dans le sens contraire de l'autre, pour la simple raison qu'elles glissent l'une sur l'autre.²

Le point de capiton montre ainsi le *moment* où le signifiant, traversé par le discours du sujet, voit son sens fixé – par rapport à tous les autres signifiants –, de même qu'il montre tous les sens possibles où le signifiant aurait pu être « crocheté » par le discours.

Ce petit exposé théorique est à rattacher au cas de la tendance psychotique de Xing : il faut se figurer que le discours du personnage glisse indéfiniment sur la chaîne signifiante au point que le signifiant *shi* 石 n'est pas « crocheté » en un endroit où il prendrait un sens fixe. Des lecteurs de Lacan ont imaginé ce que serait un point de capiton « raté » : il s'agirait d'un schéma dans lequel la flèche du discours du sujet ne parvient pas jusqu'au point du message (γ). La chaîne signifiante n'étant alors pas « crochetée » à l'endroit où le discours prend sens, les sens possibles du signifiant restent tous « ouverts ».



Ainsi Jean-Yves Broudic commente-t-il ce schéma :

Les professionnels au contact avec des personnes avec des troubles psychotiques constatent bien les spécificités de leur rapport au temps. Ce qui peut se traduire cliniquement par : chez tel sujet les propos s'arrêtent brusquement, les mots conclusifs qui capitonent la phrase ne peuvent être prononcés ; chez tel autre, une logorrhée interminable révèle l'absence de ponctuation finale : les délires à contenu

¹ LACAN & MILLER (1998), p. 514.

² *Id.*, p. 16-17.

philosophique, cosmique, scientifique ou mystique apparaissent comme une recherche d'un point de capiton inaccessible, générant une fuite en avant, une descente vers l'infini, une fuite des idées, angoissante.¹

Le deuxième cas de figure évoqué par Broudic n'est pas sans faire écho à l'histoire de Shi Qingxu : la perte et le retour de la pierre répétés à de multiples reprises est comme une « logorrhée » dont on ne sait, même lorsque le récit se termine, si elle a pris une fin – que la pierre soit à nouveau dérobée dans le cercueil même de Xing peut laisser entendre que tel n'est pas le cas. L'histoire s'apparente à une aventure « mystique » à la recherche de sa propre conclusion.

Si la pierre est une part du psychisme de Xing, alors elle serait un emblème de quelque chose provenant de Xing, et qui n'est pas dit. En tant qu'objet mutique, la pierre est la métaphore d'un sujet dont le discours est privé de « quelque chose qui n'est pas dit, ne peut se dire, mais s'y trouve quand même inscrit.² » Tout comme, dans le *Honglou meng*, le jade de Baoyu est le symbole de son propre désir d'existence, désir qu'il ne peut pas connaître et ne peut pas dire³, la pierre bien-aimée de Xing est quelque chose de lui-même, dont il n'est pas conscient. Dans le récit, le vol de la pierre est répété de façon cyclique jusqu'à cinq occurrences ; or, pour en revenir à la citation de Roger Bozzetto que je donnais en introduction à mon analyse de *Shi Qingxu*, le retour de l'indicible « ne peut que se répéter », il « s'épuise dans ses répétitions avec la fin du texte » et sans échappatoire possible. Ainsi la redondance ne signifie-t-elle pas seulement le sentiment de dépossession du personnage d'une part de lui-même, mais également une persécution à l'encontre du personnage – Bozzetto parle d'« objets agressifs »⁴.

En tant que lecteurs, nous n'avons pas la possibilité d'une perspective critique. Nous sommes piégés dans le récit et faisons l'expérience des effets psychotiques en même temps que Xing – et telle est la condition selon laquelle les lecteurs perçoivent le fantastique⁵.

On pourra reprendre ici la distinction que fait Bozzetto entre l'*innommé*, proche de la névrose, qui implique quelque chose d'auparavant symbolisé, et l'*innommable*, qui a été forclos et ne *peut* donc pas être dit. Dans *Shi Qingxu*, la raison de l'anxiété – celle pour laquelle Xing est si obsédé par la pierre et craint constamment sa perte – reste inexpliquée, et le malaise que cela crée plane sur l'ensemble de l'histoire, ne trouvant jamais de fin. Le personnage est lui-même ignorant de l'explication, en même temps que, précisément, il l'incarne – tout comme une personne psychotique⁶.

¹ BROUDIC (2013).

² LANSELLE, *op. cit.* (2006), p. 191.

³ *Id.*, p. 210.

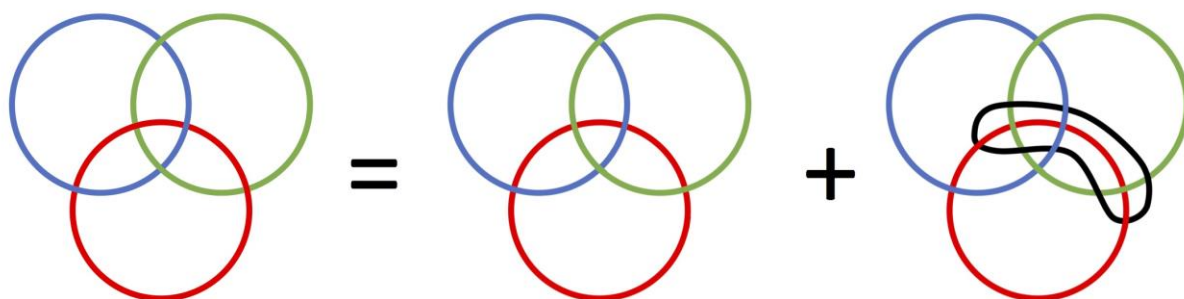
⁴ BOZZETTO, *op. cit.*, p. 221.

⁵ TERRAMORSI (1994), p. 125.

⁶ BOZZETTO, *op. cit.*, p. 144.

Tous les sujets à tendance psychotique, cependant, ne souffrent pas de ce délire. Durant son séminaire de l'année 1975-1976, Lacan s'est interrogé sur l'œuvre de James Joyce [1882-1941], dont il estimait qu'elle révélait une tendance psychotique de l'auteur irlandais. Dans les histoires de Joyce, le père est une figure absente. Il manque généralement chez les personnages de ses œuvres la fonction paternelle (le Nom-du-Père) qui leur permettrait d'établir pour de bon la présence d'une « loi », d'un « Autre » qui régulerait les élans de leur désir. Lacan a interprété l'écriture même de Joyce comme une façon de compenser cette absence : les œuvres de ce dernier sont pleines de jeux de mots, de traits d'esprit, de néologismes... En les inventant, Joyce a plié le langage à sa volonté, pour nommer les choses telles qu'il les percevait. Et c'est par cette maîtrise du langage qu'il est devenu un auteur célèbre, qu'il a acquis un nom. Pour Lacan, si Joyce ne possédait pas le « Nom-du-Père », il s'est fait « Père-du-Nom ». Selon sa théorie, cette façon de s'être approprié le langage a été pour Joyce un acte de compensation, de « suppléance », que Lacan a nommé « sinthome »¹.

Ce « sinthome », Lacan le figure sur le schéma du nœud borroméen en y ajoutant un quatrième anneau, qui fait fonction de nouage : si l'un des trois premiers anneaux disparaît, les deux anneaux restants sont liés – par le quatrième – et le psychisme du sujet ne se trouve pas voué à la folie.



Le lien borroméen est permis par le sinthome

Dans *Shi Qingxu*, ce qui semble être un motif littéraire original est précisément ce que j'ai exposé ci-dessus : que la métaphore du partenaire idéal de Xing lui revient en tant que personne – en d'autres termes, l'irruption du figural dans le discours. En effet, Judith Zeitlin a noté que ce motif est « one of Pu Songling's most common mechanisms for generating fantasy »². Nous l'avons également remarqué dans deux récits du *Liaozhai* présentés ci-dessus, *Niufei* et *Wugu dafu*. Le néologisme « Shi Qingxu » en tant que personne appartient donc à un trait de l'écriture de Pu Songling, pour lequel il

¹ JULIEN, *op. cit.*, p. 76-77.

² ZEITLIN, *op. cit.*, p. 145.

est connu. Ainsi cette apparition anthropomorphique de la pierre appartient au « sinthome » du *Liaozhai zhiyi*, de même qu'il est un symptôme de la tendance psychotique de ce récit en particulier.

Rainier Lanselle a analysé la façon dont Pu Songling avait tenté de fixer un signifiant en avançant une marque de ce qui était manquant¹. En mentionnant, dans son *Liaozhai zizhi* 聊齋自誌, « Auto-mémoire de Liaozhai » – une très courte préface au *Liaozhai zhiyi* – la tache de naissance couleur d'encre qu'il porte sur la poitrine, laquelle lui vient du rêve que son père fit avant qu'il ne naisse², Pu Songling suggère quelque chose de sa subjectivité. La tache de naissance est liée à l'absence du Nom-du-Père autant qu'à l'écriture du *Liaozhai zhiyi* par Pu. Dans cette préface, la tache de naissance révèle un lien entre la fonction paternelle et la destinée de Pu Songling en tant qu'écrivain au talent non reconnu – c'est-à-dire sanctionné par une réussite aux examens : dans le rêve du père de Pu Songling, le moine portant un emplâtre sur la poitrine – une marque qui se retrouve ensuite sur la poitrine de notre auteur – est maladif et présente un visage émacié qui présage la faible constitution de Pu Songling dans ses jeunes années ; le moine décharné est également une image à rapprocher du fait, décrit par Pu, que plus tard sa demeure ressemblera à celle d'un moine. La marque de naissance à l'allure de tache d'encre apparaît ainsi comme un procédé – un sinthome – de la part de Pu consistant à nouer ensemble les éléments de son psychisme, lesquels sont marqués par l'absence du signifiant majeur – celui du père.

Pour en revenir au sinthome dans *Shi Qingxu*, on peut remarquer que ce rêve dans lequel la pierre apparaît sous des traits humains – irruption du figural dans le réel – présente par ailleurs un élément hautement important parce qu'il relie le rêve de Xing à une matière communément acceptée par tous : un schéma narratif classique du récit de rêve. Dans le songe, Shi Qingxu vient rassurer Xing en lui indiquant qu'ils seront réunis un an plus tard, s'il se rend tel jour à tel endroit. Or, dans un schéma tout à fait classique que j'ai appelé plus haut dans cette étude « preuve de la véracité du rêve », les informations transmises en songe s'avèrent exactes, ce qui inscrit le rêve dans une certaine tradition onirique chinoise. Ainsi, en présentant cette caractéristique, le rêve entre dans un schéma reconnu et rassurant ; il emploie un motif communément établi, partagé avec d'autres. On peut interpréter cela comme une façon d'aller à l'encontre du délire de Xing, de montrer ce dernier sous un jour où il contrôlerait les événements répétés qui l'assaillent.

¹ LANSSELLE, *op. cit.* (2012), p. 83-112.

² Dans le *Liaozhai zizhi* 聊齋自誌, « Auto-mémoire de Liaozhai », Pu Songling rapporte une anecdote personnelle, qu'il met en lien avec ce qu'a pu être sa vie d'homme de lettres : au moment de sa naissance – plus précisément au moment où un arc fut suspendu à côté de la porte d'entrée pour annoncer la venue au monde de l'enfant mâle que sa famille espérait qu'il fût –, son père fit un rêve dans lequel il voyait un moine bouddhiste décharné, portant à la poitrine un emplâtre de la taille d'une pièce de monnaie. Au réveil de son père, Songling était né, présentant précisément à l'endroit de l'emplâtre du moine une tache de naissance couleur encre. Pu se compare ensuite au moine en question, en révélant que, jeune, il était de faible constitution, et que par la suite sa demeure spartiate n'avait rien à envier à celle d'un homme de religion (PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1.)

L'objet de cette analyse n'était naturellement pas de déterminer que Pu Songling, avant même que Freud ne parle d'inconscient, avait volontairement dépeint un personnage à tendance psychotique. Mon intention était plutôt de rapprocher le texte de *Shi Qingxu* de certains éléments de théorie psychanalytique afin de démontrer la sagacité de Pu quant aux mécanismes de l'intériorité humaine, et la justesse avec laquelle il a pu en faire le portrait.



L'analyse de ces quelques rêves, issus de *Niufei*, *Wugu dafu*, *Shichen* et *Shi Qingxu*, dont les éléments sont à rapprocher de la psychose, m'a ainsi permis d'observer des exemples de défis lancés à la tradition onirique chinoise : tous relèvent de l'interprétation superfétatoire, car là où, traditionnellement, le rêve serait à interpréter de façon symbolique, il ne se réalise que de manière littérale, dans le réel. C'est en cela que ces récits oniriques sont particulièrement modernes : parce qu'ils ne sont rien d'autres que ce qu'ils disent et suscitent ainsi plus de questionnements qu'ils n'apportent de réponse.

d) L'interprétation impossible ou incertaine

J'ai jusqu'à présent montré que l'interprétation du rêve était une composante majeure des récits oniriques de fiction, et que l'investissement dans cette interprétation – véridique ou erronée, symbolique ou littérale – pouvait influencer un certain degré de modernité dans le récit. Or, une autre écriture innovante pour les auteurs de fiction des Qing a été de proposer des récits de rêve impossibles à interpréter, ou qui induisent une interprétation incertaine. Assez régulièrement voit-on, dans les récits oniriques de mon corpus, des rêves à l'interprétation bancale, ou dont certains éléments sont impossibles à interpréter. D'autres proposent de multiples interprétations, et ne tranchent sur aucune, mettant en garde contre l'écueil de l'artificialité des récits oniriques.

L'histoire de *Xiaoguan* 小棺, « Petits cercueils » (Lz 330) recèle précisément des éléments qui résistent à l'interprétation. Le récit rapporte qu'un batelier de Tianjin 天津 rêva une nuit d'un homme lui annonçant que le lendemain devait passer à son gué un individu portant un panier de bambou. Le batelier devrait alors lui demander mille onces d'or, et, à défaut de paiement, ne pas le laisser passer. Le rêveur s'éveille, mais ne croit pas à son rêve. Il se rendort, et se retrouve à nouveau dans le même songe (*fumeng* 復夢). L'homme qui lui apparaît trace alors sur le mur d'écriture trois caractères étranges : chacun comporte la clef *han* 厂 – escarpement rocheux servant d'abri – et dans la partie interne/inférieure le caractère *bei* 貝 désignant le cauri – et par extension les objets précieux, le cauri

ayant servi de monnaie dans l'Antiquité – en respectivement deux, trois et quatre occurrences. Sur ces trois caractères, deux n'existent pas : seul le caractère 鳳 est recensé comme une variante graphique de xi 鳳, signifiant « puissant, fort » ou désignant également une sorte de tortue géante. L'homme apparaissant en rêve instruit le batelier : si le passant refuse de payer la somme, il conviendra de lui montrer ces trois caractères. Le lendemain, au coucher du soleil, apparaît en effet un homme poussant un mulet qui porte un panier en bambou. Suivant les indications reçues en rêve, le batelier demande la somme astronomique de mille onces d'or, ce qui fait rire le passant. Le batelier trace alors dans la main de ce dernier les trois caractères vus en rêve. L'autre est alors effrayé et prend la fuite, laissant son chargement sur place. Le batelier découvre que ce dernier consiste en plusieurs dizaines de milliers de petits cercueils à peine plus haut qu'un doigt. Et à l'intérieur de chaque cercueil ne se trouvent que quelques gouttes de sang. Le batelier interroge son entourage au sujet des caractères mystérieux, mais personne n'en possède connaissance. Peu de temps après, un complot qui mènera à la rébellion de Wu¹ est dévoilé, et des dizaines de milliers de partisans sont exécutés ; leur nombre, rapporte le récit, est à peu près équivalent à celui des cercueils miniatures².

Ce récit onirique présente dans sa structure principale des éléments tout à fait classiques : le songe consiste en une prédiction – qu'un homme porteur d'un fardeau se présentera le lendemain – qui s'avère vraie, accompagnée d'instructions sur la façon d'aborder le passant. Néanmoins, si la venue annoncée est effective, et si les caractères donnés en rêve ont bien un effet sur l'individu, les enjeux du rêve et des conséquences de l'acte du batelier demeurent obscurs. Le seul élément d'explication qui soit révélé est que le nombre de petits cercueils découverts dans le chargement du passant correspond sensiblement à celui des comploteurs arrêtés et exécutés. Cela n'indique en aucun cas que leur arrestation soit ou non une conséquence de la fuite du passant transportant les cercueils.

Les instructions données en rêve demeurent énigmatiques de par leur absence de justification. On peut ainsi se demander si le batelier devait préférablement réussir à faire payer mille onces d'or au passant, ou s'il devait lui montrer les caractères. Par ailleurs, ces derniers eurent-ils l'effet escompté ? Devaient-ils en effet provoquer la fuite de l'homme ? Enfin, si tant est que le rêve visât à provoquer l'arrestation des comploteurs, fut-il entièrement couronné de succès, étant donné que la rébellion eut tout de même lieu ? Ces questions sans réponse permettent au lecteur de percevoir que les tenants et aboutissants de l'affaire ne lui sont pas entièrement révélés, et qu'il est privé de la vision d'ensemble de la chose.

¹ Wu Sangui 吳三桂 fut à la tête, avec Shang Kexi 尚可喜 et Geng Zhongming 耿仲明, des troubles des trois feudataires (*sanfan zhiluan* 三藩之亂). Contrôlant les provinces méridionales du Yunnan, du Guizhou, du Guangdong et du Fujian, ces trois dirigeants ayant reçu les titres respectifs de « Roi de l'Occident paisible » (Pingxi wang 平西王), « Roi du Sud paisible » (Pingnan wang 平南王) et « Roi du Sud pacifique » (Jingnan wang 靖南王) menèrent une rébellion contre le gouvernement de l'empereur Kangxi 康熙 [1654-1722] entre 1673 et 1681.

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1139.

Quant aux caractères indiqués en rêve, ils demeurent impénétrables de par l'impossibilité qui est faite de les symboliser. Ce sont tout d'abord des caractères qui n'existent pas pour deux d'entre eux ; le troisième est répertorié comme variante graphique, mais son sens ne trouve aucun élément du récit auquel il pourrait être rattaché. N'étant connus de personne, ils ne sont porteurs d'aucun sens, et il est impossible de comprendre en quoi ils ont effrayé le porteur des cercueils miniatures. Enfin, aucun autre élément du récit ne leur fait écho. Ces trois caractères apparaissent ainsi à quelque chose faisant résistance au symbolique, demeurant dans un réel indicible.

Xiaoguan présente ainsi un rêve dont l'interprétation, pour l'essentiel, se heurte à un réel qui échappe à l'entendement. L'impossibilité de l'interprétation du rêve est d'autant plus dérangeante que les apparences du songe restent très traditionnelles – apparition d'une entité porteuse d'une connaissance supérieure et véridique, et réalisation dans les faits de la prédiction onirique. Le récit se situe ainsi à mi-chemin entre les conventions de la littérature onirique et le problème de leurs insuffisances, créant ainsi un malaise pour le lecteur.

Un récit issu du *Yuewei caotang biji* nous offre un autre exemple de rêve dont la clef de lecture interprétative n'est qu'à peine suggérée. *Ju Hong mingqiong* 居鋹命窮, « Le mauvais destin de Ju Hong » (Yw 7:17) raconte comment Ju Hong, ayant été fonctionnaire subalterne au *yamen* de la sous-préfecture de Zhou 洲 pendant plus de vingt ans, accéda un jour au poste de sous-préfet de Nanpi 南皮, mais dut présenter sa démission moins d'un an après sa prise de poste, en raison de sa grande incapacité à trancher dans les jugements. Il reprit par la suite sa fonction antérieure. Or, le jour où il quitta son poste, il rêva d'un homme aux cheveux hirsutes et au visage sale qui lui déclara : « Vous perdez déjà votre poste de fonctionnaire ; à partir d'ici, je vous quitte (*jun yi baguan, wu congci bie yi* 君已罷官，吾從此別矣) ». Le narrateur se demande si cette personne vue en rêve était liée à Ju de par une dette contractée dans une vie antérieure (*suyuan* 夙冤) ou s'il s'agissait d'un « démon indigent (*qiongui* 窮鬼) » évoqué par Han Changli 韓昌黎 [768-824]. Plus connu sous le nom de Han Yu 韓愈, ce dernier évoqua les cinq catégories auxquelles les « démons indigents » pouvaient appartenir : « pauvreté de l'intelligence (*zhiqiong* 智窮) », « pauvreté de l'étude (*xueqiong* 學窮) », « pauvreté du destin (*mingqiong* 命窮) », « pauvreté des lettres (*wenqiong* 文窮) » et « pauvreté sociale (*jiaoqiong* 交窮) ». Si l'on considère le titre donné par Ji Yun à son anecdote, *Ju Hong mingqiong*, on peut faire l'hypothèse de ce que ce personnage vu en rêve est un « démon indigent » appartenant à la catégorie de la « pauvreté du destin », ce qui semble être en accord avec la teneur de l'histoire. Le pourquoi de l'attachement de cet être à Ju Hong serait alors expliqué par la nature du démon qui, poussé par la nécessité plutôt que par une réelle hostilité envers Ju, aurait vécu avec ce dernier comme un parasite. Mais ceci ne nous dit pas si la destitution de Ju est causée ou non par la

présence de ce personnage : le démon de la « pauvreté du destin » pourrait avoir provoqué la chute de Ju, tout comme sa déclaration onirique pourrait indiquer qu'il regrette de devoir quitter son hôte parce que ce dernier n'occupe plus le poste dont le démon pouvait aussi profiter. En somme, le lecteur ne peut savoir laquelle de l'éventuelle malveillance du démon ou de l'incapacité de Ju à juger est en cause dans la perte du poste. Par ailleurs, la possibilité que le mystérieux personnage soit, ainsi que suggéré par le narrateur, tout simplement lié à une vie antérieure de Ju reste de mise.

Que l'identité exacte de l'apparition onirique reste énigmatique et que son éventuel rôle dans les événements soit indéterminé prive le récit de la possibilité d'interpréter. Les faits adviennent ainsi de façon brute, sans qu'un éclaircissement traditionnel des causes et conséquences n'offre au lecteur le confort des récits les plus classiques.

Sur le thème des examens mandarinaux, la seconde histoire de *Gui nong ren erze* 鬼弄人二則, « Deux récits sur les démons manipulateurs » (ZBY 24:17) relate des faits dont l'incompréhension qu'ils suscitent sont un véritable défi lancé aux histoires les plus traditionnelles du genre.

Un bachelier (*xiucai* 秀才) du nom de Feng Xiangshan 馮香山 rêve qu'une divinité lui révèle le sujet du prochain examen provincial, aussi prépare-t-il à l'avance sa copie. Le sujet qui tombe est bien le même que celui annoncé en rêve, et Feng n'a plus qu'à se contenter de réécrire de mémoire le travail qu'il avait soigneusement préparé. Néanmoins, son nom n'apparaît pas sur le tableau des lauréats. Il se retire alors au Guangdong, où il se fait instituteur. Un soir, comme il marche dans la rue, il entend deux démons (*gui* 鬼) marmonner en psalmodiant une copie d'examen, et s'exclamer « Qu'il est beau, ce texte du premier lauréat ! (*jiazai, jieyuan zhi wen* 佳哉，解元之文！) ». Or, Feng a entendu qu'il s'agissait de sa propre copie. Il décide alors de démissionner de son poste de précepteur pour aller porter plainte au Ministère des Rites (*libu* 禮部), pensant que celui qui a été déclaré premier lauréat lui a volé son travail. Une enquête est menée ; elle révèle cependant que si la copie qui a été classée première n'est pas remarquable – détail ô combien critique vis-à-vis des capacités des candidats comme de l'évaluation par les correcteurs –, elle a bel et bien été composée par le premier lauréat, et qu'il ne s'agit aucunement de la composition de Feng. Ce dernier est ainsi condamné aux travaux forcés dans la province du Heilongjiang¹.

Le récit débute de la façon la plus classique qui soit : une apparition onirique révèle au candidat une information capitale qu'il n'aurait jamais pu connaître par lui-même, et cette connaissance s'avère utile puisqu'il le sujet de l'examen correspond bien à celui révélé par avance dans le rêve. Or, la logique voudrait que si le sujet est préalablement révélé au candidat, c'est que les instances de l'autre monde souhaitent voir ce dernier réussir et être reçu. Mais il n'en est rien : Feng est recalé. Ce

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 331.

qui était supposément le but de l'advenue du rêve semble donc échouer, ou tout simplement ne pas avoir lieu d'être. Un hiatus naît du paradoxe entre le présage onirique et son inutilité pour le rêveur. Quelque chose d'ironique se dégage de ceci que le rêve révèle à Feng un secret, mais ne lui permet pas d'obtenir la chose espérée en faisant usage de ce dernier. Il semble ainsi que les causes du rêve demeurent connues des seules entités de l'autre monde, et qu'il soit interdit de les connaître, même pour les hommes à qui il est feint de les leur révéler. Dans une tradition onirique où les rêves ont majoritairement pour visée d'aider les hommes par des connaissances secrètes qui leur permettront de sortir vainqueurs de diverses situations, cette histoire apparaît comme une résistance à la conception commune du rêve, puisque l'homme croyant recevoir une aide divine n'obtient en rien le soutien de l'autre monde. Peut-être peut-on voir là, de la part de Yuan Mei, un message sur le mérite : que nul ne peut compter sur une aide gratuite des forces de l'autre monde pour accéder à la gloire.

Ce discours sur les examens se retrouve dans une anecdote de Ji Yun, *Qionгда youming* 窮達有命, « Pauvre ou couronné de succès, tout dépend du destin » (Yw 5:23). L'auteur y rapporte qu'un lettré pauvre, recalé aux examens, voulut porter plainte auprès de l'autre monde, et brûla une supplique à l'attention de Wenchang¹. Dans la nuit, il rêva de se voir qui se lamentait de ce que le candidat, qui avait étudié la moitié de sa vie, n'avait toujours pas compris que pauvreté et succès dépendaient du destin. De même que, dans l'histoire précédente, Feng ne peut compter sur le soutien de l'autre monde, il est indiqué à ce malheureux candidat qu'il ne peut se reposer sur une éventuelle intervention des forces invisibles. Néanmoins, l'anecdote de Ji Yun ne s'arrête pas là : il poursuit en écrivant qu'un jour, il rapporta cette histoire à son père, lequel s'indigna grandement : que Li Youran 李又聘 – celui qui raconta l'anecdote à Ji Yun – colportât ce genre d'histoire passait encore, car il n'était que candidat aux examens, mais que Ji Yun lui-même, un examinateur (*wenheng* 文衡), le fît, c'était intolérable ! Le père de Ji Yun rappelle à son fils une paire de sentences parallèles présentes sur une colonne de la Salle de la Mansion Kui 奎堂² :

赫赫科條，袖裡常存惟白簡，
明明案牘，簾前何處有朱衣。

Les règles des examens sont illustres, dans la manche seul du papier blanc³,
Les documents sont transparents, où y aurait-il un habit rouge devant l'écran⁴ ?⁵

¹ Cf. note 2 p. 306.

² *Kui* 奎 est la quinzième des vingt-huits mansions, c'est-à-dire l'astre présidant au sort des lettrés.

³ C'est-à-dire le papier utilisé par les censeurs impériaux (*yushi* 御史).

⁴ La croyance populaire rapporte qu'Ouyang Xiu 歐陽修 [1007-1072], corrigeant les copies d'examens, sentait d'un son dos la présence d'un homme habillé de rouge, et que lorsque ce dernier hochait de la tête, le candidat dont Ouyang corrigeait la copie était reçu.

⁵ JI & YAN, *op. cit.*, p. 371.

Ainsi l'anecdote, s'achevant sur cette remontrance du père de l'auteur, met-elle en avant l'impartialité des correcteurs d'examen et, partant, la nécessité pour les candidats de fournir un travail de qualité, sans compter sur le soutien de l'invisible, ni même sur un destin prédéterminé. Le discours est celui du libre arbitre et de l'effort individuel.

Pour en revenir à l'histoire de Feng qui échoua aux examens quand il comptait sur son rêve surnaturel, on peut ajouter que les événements qui suivent son échec échappent également à la logique traditionnelle : que les deux démons dont Feng surprend la conversation, supposément au fait des secrets de l'invisible, désignent sa copie comme celle du premier lauréat, quand en réalité il n'en est rien paraît dénué de sens et incompréhensible. Du fait de l'absence de logique et d'explication, il demeure impossible pour le lecteur d'interpréter le rêve, qui est d'autant plus trompeur qu'il trouvait bien une preuve de sa véracité dans les faits.

Ji Yun est particulièrement prolifique quant à ces récits oniriques qui remettent en question l'interprétation des rêves. Son anecdote *Qimeng duan'an* 祈夢斷案, « L'incubation qui visait à résoudre l'affaire judiciaire » (Yw 4:8) moque la technique interprétative de la glyptomancie.

Elle raconte qu'un sous-préfet qui n'arrivait pas à résoudre une affaire d'assassinat pria pour un rêve (*qimeng* 祈夢) au temple du *chenghuang*¹, et rêva que ce dernier lui amenait un démon portant sur la tête une jarre de porcelaine dans laquelle étaient fichée une dizaine de pousses de bambou aux jolis tons bleus et verts. Au réveil, le sous-préfet trouve dans son dossier un individu portant le nom de Zhu 祝 ; il pense alors que le patronyme est homophone de *zhu* 竹, « bambou ». Il fait inculqué ledit Zhu, mais n'obtient finalement aucun aveu. Il s'intéresse ensuite à un certain Jie 節, dont le patronyme désigne les joints du bambou. L'enquête est tout autant décevante, et l'enquête demeurera finalement irrésolue. Le narrateur conclut ainsi son anecdote :

夫疑獄，虛心研鞫，或可得真情。禱神祈夢之說，不過懾伏愚民，給之吐實耳。若以夢寐之恍惚，加以射覆之揣測，所為信讞，鮮不謬矣。古來祈夢斷獄之事，余謂皆事後之附會也。

Lorsque l'on est en charge d'une affaire judiciaire difficile à résoudre, la modestie et l'enquête peuvent mener à la vérité. Mais quant à prier un dieu pour obtenir un rêve, cela n'est qu'intimidation et soumission du peuple ignorant, duperie pour lui faire avouer la vérité. Si l'on s'appuie sur la confusion du sommeil et des rêves, et que l'on y ajoute les conjectures d'un jeu de devinettes pour en tirer les conclusions incontestables d'une affaire légale, alors il n'est pas rare qu'il s'agisse d'absurdités. Je considère comme des embellissements qui ont été élaborés *a posteriori* tous ces cas, ayant de tout temps eu cours, impliquant de prier pour un rêve afin de juger d'une affaire légale.²

¹ Cf. note 4p. 58.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 265.

La position de Ji Yun est ici évidente : l'adapte de l'« étude et examen des preuves (*kaozhengxue* 考證學) » qu'il est s'oppose fermement à l'usage traditionnel du rêve glyphomantique dans les affaires judiciaires. Il est vrai qu'aucun autre de ses récits oniriques n'implique une glyphomancie permettant de résoudre une enquête policière. Les occurrences glyphomantiques de Ji Yun concernent plutôt les présages annonçant la teneur d'une carrière officielle, et elles sont extrêmement limitées en nombre puisque, sur deux autres récits seulement, un seul en fait un usage plutôt classique (Yw 6:46) tandis que l'autre (Yw 6:47), que j'ai ci-dessus étudié¹, prend au contraire le contrepied de la glyphomancie en proposant une histoire dans laquelle le rêve ne se réalise que littéralement.

L'ironie de *Qimeng duan'an* est que le sous-préfet réussi bel et bien à obtenir un rêve avec sa prière au temple du *chenghuang*, rêve qui a tous les aspects d'un rêve surnaturel et glyphomantique – apparition de la divinité, imagerie incompréhensible mais sous-entendant une interprétation symbolique à donner. Mais le rêve n'a rien à plus à donner que lui-même, puisqu'il ne permet en rien de résoudre quoi que ce soit dans les faits. La déception naît de ce que le sous-préfet espérait trouver du sens là où il n'y en a finalement pas. En proposant cette histoire, Ji Yun dépeint le jour trompeur sous lequel la tradition onirique peut se présenter, et la remet profondément en question.

Si l'on s'en tient aux quatre œuvres de mon corpus, Ji Yun est sans doute l'auteur qui a abordé la question du rêve et de son interprétation avec le plus de recul théorique – c'est-à-dire en échappant parfois aux histoires de fiction pour adoptant un discours plus conceptuel.

En analysant *Lingren Fang Junguan* 伶人方俊官, « L'Acteur Fang Junguan » (Yw 9:6) pour son questionnement sur la cause du rêve – liée au libre arbitre humain ou reflétant la prédestination –², j'ai pu observer un récit dans lequel Ji Yun mettait en avant ceci que plusieurs interprétations d'un même rêve sont possibles, et qu'il n'est peut-être pas sage de trancher sur l'une d'elles.

Dans le *Yuewei caotang biji*, l'auteur a également proposé un texte qui s'apparente non pas à une histoire mais à un discours théorique sur le rêve et son interprétation : *Mengjing yu zhanmeng* 夢境與占夢, « Rêves et divination onirique » (Yw 21:21), dans lequel il propose une typologie onirique et critique l'aspect parfois trop artificiel des récits de rêve.

Dans la première partie du texte, Ji Yun recense, selon leurs causes, plusieurs catégories de rêves ; j'aurai l'occasion, dans la quatrième et dernière partie de cette étude, de revenir à la classification qu'il propose. Dans la seconde partie de son texte, l'auteur s'adonne à quelques remarques critiques quant à l'usage classique du rêve, notamment la littérature de fiction (*xiaoshuo* 小說).

¹ Cf. p. 359.

² Cf. 343.

且天下之人，如恆河沙數，鬼神何獨示夢於此人？此人一生得失，亦必不一，何獨示夢於此事？且事不可洩，何必示之？既示之矣，而又隱以不可知之象，疑以不可解之語 [。 。 。] 小說所說夢事如此迂曲者不一，是鬼神日日造謎語，不已勞乎？事關重大，示以夢可也；而猥瑣小事，亦相告語 [。 。 。]，不亦褻乎？大抵通其所可通，其不可通者，置而不論可矣。

Par ailleurs, les hommes sous le Ciel étant aussi nombreux que les grains de sable d'un fleuve, pourquoi démons et dieux montreraient-ils un rêve à telle personne en particulier ? Cette personne devra dans sa vie faire preuve de manquement, et pas une fois seulement, alors pourquoi lui montrer en rêve tels faits uniquement ? De surcroît, si les choses ne peuvent être divulguées, pourquoi les montrer ? Et lorsqu'on les montre, on les masque de façon à ce qu'on ne puisse les comprendre, en des paroles inexplicables dont on ne peut que douter [...] Les cas de fictions qui racontent des rêves aussi alambiqués sont loin d'être rares. Ces énigmes que démons et dieux fabriquent quotidiennement, n'en sommes-nous pas déjà fatigués ? Lorsque cela concerne des faits importants, on les montre en rêve, mais pour ce qui est des menus faits de l'ordre du vulgaire, on les communique aussi [...] n'est pas là aussi irréfléchi ? De façon générale, on comprend ce qui est compréhensible, mais pour ce qu'il n'est pas possible de saisir, laissons-le donc de côté et n'en parlons pas !¹

Le ton est acerbe et réaliste, attaquant frontalement la tradition onirique. Ji Yun condamne principalement la sélection arbitraire des éléments des histoires de rêve : pourquoi tel rêveur, pourquoi au sujet de tel événement, surtout s'il est mineur ? Il dénigre également le paradoxe consistant à déclarer que les messages oniriques sont de l'ordre d'une connaissance secrète appartenant à l'autre monde et ne doivent pas être divulgués, et ce dans le discours même qui les révèle aux oreilles des mortels. Il moque aussi l'inconfort qu'il y a à crypter les messages oniriques. Prenant l'exemple de *Xie Xiao E zhuan* 謝小娥傳, *Histoire de Petite-Beauté Xie* de Li Gongzuo 李公佐 [770 ?-848 ?] – que j'ai relaté plus haut dans cette étude –², Ji Yun tourne en ridicule ceci que le père et le mari de Xie Xiao E auraient tout bonnement pu lui révéler les noms des assassins, mais qu'ils composèrent au contraire une énigme glyphomantique qui ne put être résolue que bien des années plus tard ; « n'est-ce pas là le monde à l'envers (*bu you dian hu* 不又顛乎) ? »

Il conclut son texte sur une remarque ambivalente vis-à-vis de la tradition : tout en ayant précédemment vilipendé les ressorts tant de fois repris des récits oniriques, il déclare que si les gens ont beau tenter de dupliquer l'intervention des dieux dans les propos qu'ils racontent, la façon dont ils le font ne possède pas la tradition des grands hommes – sous-entendu ceux du passé.

此類由於記錄者欲神其說，不必實有是事。凡諸家所佔夢事，皆可以是觀之，其法非大人之舊也。

Ce genre de faits, qui appartiennent à des auteurs voulant intégrer du divin dans leurs paroles, n'est pas forcément avéré. Toutes les affaires de divination onirique pratiquées par la multitude peuvent être ainsi considérées, mais leur art n'est pas celui de la tradition des grands hommes.³

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 2024-2025.

² Cf. p. 299.

³ JI & YAN, *op. cit.*, p. 2025.

Ainsi Ji Yun oscille-t-il entre une admiration pour les récits oniriques les plus classiques, qui ont acquis leur statut de par l'originalité de leurs motifs, et une lassitude pour le réemploi constant de ces derniers, qui finit par en faire voir les écueils.

J'ai montré dans cette sous-partie que certains récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles présentaient une grande originalité dans la façon dont ils faisaient valoir les limites de la tradition onirique de fiction, notamment pour ce qui est de l'interprétation du rêve. Ces récits, pour la plupart, proposent des histoires dans laquelle le rêve est impossible à interpréter ; l'absence de clef de lecture rend les causes du rêve et ses implications insaisissables. Les éléments de lecture manquants confinent les faits au réel, les privant d'une symbolique qui permettrait de les comprendre. Parfois, le rêve a du sens, car le message dont il était porteur trouve bien la preuve de sa véracité dans la vie éveillée, mais la cause de son apparition demeure cachée et incompréhensible si les faits qui s'ensuivent ne lui font pas écho. Certains récits raillent explicitement la tradition onirique, par des histoires aux allures tout à fait classiques, mais dont les éléments ne permettent pas, comme ce serait traditionnellement le cas, d'aboutir à ce qui était escompté. Tous ces récits de rêve, qui semblent comme des histoires estropiées, n'ont rien de plus à offrir que ce qu'elles présentent, car les éléments qui manquent condamnent le lecteur à errer devant une faille empêchant toute compréhension. En ce sens, ces récits ressemblent davantage au rêve en tant qu'expérience cognitive futile. Enfin, j'ai montré la façon dont Ji Yun avait proposé une distanciation critique vis-à-vis des ressorts narratifs habituels des récits oniriques, offrant un point de vue original non seulement parce qu'il adopte une approche théorique vis-à-vis de l'usage littéraire, mais également parce qu'il remet en cause les motifs les plus élémentaires du récit de rêve chinois – son discours théorique, inséré dans un recueil d'anecdotes, n'est pas sans rappeler les propos de la grand-Mère Jia au chapitre 54 du *Honglou meng*, qui fustigent les motifs extrêmement conventionnels des histoires dites « de la belle et du lettre (*caizi jiaren* 才子佳人)¹ ».



Cette première sous-partie a eu pour but de faire voir toute l'importance que revêtait l'interprétation du rêve dans l'oniologie chinoise, dès l'Antiquité et jusqu'aux récits qui m'intéressent, mais également de montrer par quels moyens les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles avaient pu subvertir la conception traditionnelle de l'interprétation onirique, afin de créer de l'originalité – introduisant par là une belle part de modernité à leurs récits.

¹ Cf. p. 454.

Dans l'optique de montrer dans quelle mesure les auteurs des œuvres de mon corpus se distinguaient d'un traitement classique du récit onirique, il me fallait naturellement rappeler les grands principes de l'oniologie chinoise ancienne – tout comme j'avais, dans la première partie de cette étude, exposé les fondements de l'imaginaire chinois du rêve avec les idées de *hun* et de *po*. C'est ainsi que, sans pouvoir me livrer à l'exhaustivité que l'on trouve dans certains travaux déjà existants sur le rêve chinois, j'ai rappelé les grands principes du récit onirique classique, dont les caractéristiques sont liées à l'usage le plus ancien du rêve : la divination. De ceci que depuis que le rêve a été écrit, son récit avait pour fonction de mettre en avant sa valeur oraculaire, le songe, en Chine, a majoritairement eu une fonction prédictive, laquelle a profondément marqué l'ensemble de la littérature onirique, ce qui est encore largement visible aux XVII^e et XVIII^e siècles. J'ai par ailleurs posé comme caractéristique fondamentale ceci que, en tant que prédiction, le rêve est traditionnellement porteur d'un message émanant des instances de l'autre monde, et que ce message se présente la plupart du temps sous une forme voilée. Il s'agit pour les receveurs du message onirique de traduire ce dernier en l'interprétant, c'est-à-dire en lui apposant une valeur métaphorique. Afin d'illustrer tous ces propos théoriques, j'ai pris des exemples issus d'un ouvrage de l'Antiquité riche en récits oniriques : le *Zuozhuan*. L'observation de quelques uns de ses récits m'ont permis de remarquer que, d'un point de vue littéraire, le texte dédié à l'interprétation du rêve était plus important – au moins en taille – que le rêve en lui-même, ce qui dénotait l'importance fondamentale de l'interprétation onirique dans les récits les plus classiques. De façon afférente, il est attendu du récit que l'interprétation s'avère vraie lorsque la prédiction se réalise bel et bien dans les faits de la vie éveillée. J'ai par ailleurs relevé de grands motifs de la littérature onirique classique : la glyphomancie et la pratique du rêve incubatoire. Technique d'interprétation onirique, la glyphomancie consiste à s'appuyer sur des éléments visuels, graphiques et auditifs du rêve afin, par des manipulations de sens, aboutir à une explication du contenu onirique – et naturellement à un pronostic. Elle est très présente dans les récits impliquant une enquête dans une affaire judiciaire, révélant généralement le nom du criminel ou le lieu où il se trouve. Autre motif très présent dans la littérature onirique, parce qu'il correspondait à une pratique véritable, très en vogue sous les Ming : celui de l'incubation, ou en chinois de « prière pour un rêve (*qimeng* 祈夢) ». En priant, avant de s'endormir, pour recevoir un rêve, le principe n'est plus de devoir interpréter un songe advenu fortuitement, mais de provoquer ce rêve afin de trouver la réponse à une question déjà présente chez le rêveur. La pratique, qui souvent devait se tenir dans un lieu de culte d'une divinité définie – comme par exemple le temple du *chenghuang* –, a fait naître des lieux spécifiquement réputés pour favoriser les rêves incubatoires, tels que les temples du Lac des Neuf Carpes (*Jiuli hu* 九鯉湖) au Fujian. Du fait que l'idée de solliciter un rêve vient d'un questionnement du rêveur, la pratique du *qimeng* a été extrêmement présente dans le monde des lettrés – rêvant de brillantes carrières –, notamment pour ce qui est des examens

mandarinaux. Ainsi trouve-t-on quantités de récits dans lesquels des candidats soucieux de connaître l'issue du prochain examen s'endorment après avoir prié pour se voir révéler en songe leur destinée académique, et rêvent précisément qu'une divinité leur offre une réponse à leur angoisse. Il n'est pas rare que cette dernière soit communiquée par glyphomancie. De façon classique, le rêve présage de la réussite aux examens – c'est sans doute la raison de leur consignation dans les archives historiques, ce qui a influencé les récits de fiction des œuvres de mon corpus, mais j'ai vu par la suite que l'intérêt du récit pouvait justement résider dans une réponse négative ou impossible à évaluer.

Après avoir souligné l'importance de l'aspect prédictif du rêve classique chinois, j'ai déterminé comme élément permettant à un rêve de fiction d'être qualifié de « surnaturel » ceci qu'une adéquation doit s'établir entre la prédiction onirique correctement pronostiquée et sa réalisation effective dans la vie éveillée. Cette concordance, que je nomme « preuve de la véracité du rêve », est la plus fréquemment nouée par la connaissance anticipée des faits à venir. Mais il arrive également que cette preuve prenne la forme concrète d'un objet issu du monde onirique, qui se retrouve projeté dans le monde des humains. Le motif est loin d'être nouveau sous les Qing, puisqu'on le trouve dès le IV^e siècle, mais il apparaît plus souvent à partir des Ming. L'objet issu du rêve est généralement un signifiant chargé de sens, et trouve une place particulière dans les histoires d'amour.

Ayant ainsi rassemblés les éléments fondamentaux de la culture classique du rêve, il m'a importé de montrer la façon dont les autres des XVII^e et XVIII^e siècles les réutilisaient de façon subvertie, permettant ainsi un réinvestissement moderne dans la lecture de l'interprétation onirique.

J'ai tout d'abord traité un thème touchant à la question de l'opposition entre prédétermination du destin des hommes – révélée par le rêve – et libre arbitre de ces derniers : lorsqu'un rêve apparaît à un personnage, les faits sont-ils déjà prédestinés et voués à advenir quoi qu'il en soit ? La question est ancienne, puisqu'elle apparaît déjà dans le *Zuo zhuan*, mais elle est poussée à un degré supérieur dans les œuvres de mon corpus, qui bénéficient d'un degré d'élaboration littéraire plus complexe acquis au cours des siècles. C'est ainsi que j'ai évoqué des récits de mon corpus dans lesquels se dessine une véritable confusion des causes et conséquences entre le rêve et les actes que les rêveurs commettent après avoir reçu le présage onirique : en effet, il apparaît que la façon dont les hommes réagissent à leur rêve mène elle-même aux faits prédits. Il est alors ardu de déterminer quel élément, du rêve ou des actes en réponse au rêve, est à l'origine des faits finalement obtenus, puisque l'on se trouve dans un paradoxe temporel qui peut s'illustrer par l'objet topologique qu'est la bouteille de Klein.

Autre façon pour les auteurs de prendre le contre-pied des grands motifs de la tradition onirique : présenter des divinités malveillantes en lieu et place de celles, bienveillantes, qui aident usuellement les hommes en leur apparaissant en rêve. Ces divinités trompeuses ont des motivations pouvant être aussi bien évidentes que mystérieuses. Elles peuvent manipuler les rêveurs afin d'obtenir d'eux des

offrandes indues, ou parfois par volonté de vengeance. Mais il arrive également que les raisons de leur manigance restent cachées, voire paradoxales étant donné la relation entre l'entité manipulatrice et le rêveur – notamment dans les cas de filiation. Aborder ce thème de la manipulation par des rêves trompeurs m'a également permis d'évoquer la situation inverse : celle de la manipulation entre vivants, par de faux rêves.

Une caractéristique du réinvestissement subversif des auteurs des Qing dans la tradition onirique interprétative a également été de profondément réévaluer la valeur du pronostic, et de proposer des histoires dans lesquelles l'interprétation, qui, suivant la tradition, s'applique à user d'une lecture symbolique, est rejetée au profit d'une réalisation tout à fait littérale du message onirique. Ainsi, là où l'interprète croyait que la métaphore pouvait expliquer le rêve, il est déçu par le cantonnement de l'imagerie onirique à elle-même. La leçon est qu'il n'y a rien à chercher dans le symbolique, tout demeurant dans le réel. Les rêves à la réalisation littérale n'ont rien de plus à offrir que leurs mots, qui ont de par leur résistance au symbolique un effet hallucinatoire d'hyperlisibilité. J'ai rapproché ces occurrences de ce que la psychanalyse a décrit comme relevant de la psychose : comme chez un psychotique, ce qui génère dans le récit de l'angoisse n'est pas lié à quelque chose qui aurait été antérieurement symbolisé – comme dans le cas d'une névrose – mais à quelque chose d'indicible n'ayant pas été identifié. Il est dans ces cas-là impossible de comprendre ce qui crée la peur, puisque l'origine n'a pas été symbolisée.

Enfin, je me suis intéressée aux quelques récits de mon corpus qui remettent en cause la puissance traditionnelle de l'interprétation onirique en proposant des histoires dans lesquelles l'interprétation est tout bonnement impossible, ou du moins incertaine. Apparaissent ainsi des récits incomplets parce que la clef de compréhension du songe est manquante, ce qui rend impossible la symbolisation de l'imagerie onirique. L'absence d'explication quant à l'apparition de ces rêves, ou quant aux conséquences, souvent frustrantes, de ces derniers, crée un véritable malaise chez le lecteur habitué à la forme canonique du récit onirique chinois. Est également sous-entendu, notamment dans l'œuvre de Ji Yun, ceci que plusieurs interprétations peuvent être données à un même rêve, et qu'il n'est parfois pas possible qu'une d'entre elles seulement se dégage comme véridique. L'auteur du *Yuewei caotang biji* offre par ailleurs la démonstration d'une recul critique quant au caractère artificiel de certains ressorts usuels des récits oniriques de fiction, comme par exemple la glyphomancie.

Ayant ainsi établi l'importance de l'interprétation du rêve, dans ce qu'elle peut apporter de classique ou de novateur au récit, il m'importera à présent d'évaluer le rêve lui-même dans l'économie du texte, afin de commencer à distinguer une différence entre les cas où, l'interprétation étant fondamentale, le rêve a une « fonction », et ceux, plus rares, où la relégation de l'interprétation au

second plan offre la possibilité d'appréhender le rêve comme simple objet n'allant pas au-delà de lui-même.

2 - Place du rêve dans l'économie du texte

Dans la grande sous-partie précédente, j'ai mis en valeur l'importance de la dimension interprétative dans la tradition onirique, ainsi que la façon dont les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles avaient pu réinvestir ce motif de l'interprétation du rêve afin de créer quelque chose de subversif et moderne. Mon but est à présent de m'intéresser aux récits, bien moins nombreux, qui se libèrent de cette importance de l'interprétation. Afin d'opérer progressivement, j'observerai tout d'abord la façon dont la partie narrative liée à l'interprétation du rêve s'efface et peut paraître secondaire, avant de m'intéresser aux récits qui font tout bonnement fi de l'interprétation – parce qu'ils sont dénués de la « fonction » habituellement propre aux rêves que l'on interprète. En somme, cette sous-partie verra un glissement des récits oniriques ayant un rôle à jouer dans la diégèse – des « rêves-fonctions » – à ceux qui emploient le rêve pour autre chose, qui toucherait au rêve en lui-même – des « rêves-objets ».

Je commencerai par reprendre à l'origine la place du récit onirique dans le récit cadre, afin de distinguer plusieurs intentions narratives du rêve possibles. Je distinguerai deux catégories auxquelles la majorité des récits oniriques de mon corpus appartiennent, sans oublier qu'un certain nombre d'entre eux échappent à ces deux types. Cette distinction me permettra déjà d'établir les caractéristiques d'une majorité de rêves dans le récit global.

Ainsi discernerai-je les « rêves anticipés » des « rêves conclusifs », dont les fonctions sont respectivement opposées : tandis que le « rêve anticipé » a pour fonction de prédire ou tout simplement de précéder des événements de la veille à venir, le « rêve conclusif » a pour fonction d'expliquer des faits antérieurs. Je ne manquerai pas de remarquer que ces deux catégories ne sont pas exclusives l'une de l'autre : de fait, un nombre non négligeable de récits oniriques mêlent les deux fonctions, servant alors de charnière entre les péripéties narratives. Ces deux catégories concernent les rêves remplissant une fonction précise dans la diégèse parce qu'ils sont répercutés dans l'histoire du cadre de référence ; ils font donc nécessairement l'objet d'une interprétation du rêve – interpréter pour pronostiquer, ou interpréter pour expliquer ce qui demeurerait obscur.

Il m'importera ensuite de me pencher sur un fait narratif non novateur dans les récits de mon corpus, mais qu'il convient tout de même de mettre en lumière afin, par la suite, de mieux appréhender les récits oniriques qui ne présentent aucune fonction ni interprétation : c'est que si certains textes anciens imitent la pratique oraculaire par le rêve en notant explicitement l'interprétation hypothétique

donnée au rêve – donnant lieu à des récits dans lesquels la partie interprétative est plus longue encore que le rêve en lui-même –, très tôt les récits oniriques d'imagination ont oblitéré cette partie de la narration dédiée à l'interprétation du rêve, faisant de celle-ci quelque chose de sous-entendu. Ainsi les mises en récit des rêves se sont-elles tôt distanciées du format que l'on trouve dans les inscriptions oraculaires et les clefs des songes. J'aurais cependant l'occasion de montrer que dans certains récits, notamment dans le *Yuewei caotang biji*, s'opère un retour vers l'insertion dans le récit d'une partie narrative consacrée à l'interprétation du rêve, mais que celle-ci a une visée plus complexe que de déterminer une analyse unique à vérifier : suggérer que plusieurs interprétations sont possibles, et qu'il est sage de les considérer toutes.

Dans un dernier temps, je m'intéresserai enfin à ces rêves, plus rares, qui ne présentent aucune interprétation, explicite ou implicite, parce qu'ils ne sont porteurs d'aucune fonction spécifique vis-à-vis du reste du récit. Ainsi « libérés » de toute fonction liée à la diégèse globale, ces récits oniriques sont employés pour quelque chose que leur nature de rêve permet en elle-même de conférer à l'histoire : la possibilité de distorsions, l'incertitude, une atmosphère, une vision fragmentaire... Il s'agira ainsi d'aborder des rêves qui, n'étant pas consacrés à la transmission d'un message devant assurer une fonction ailleurs dans l'histoire, laissent la place à l'expression d'un discours autre.

A - L'effacement de l'interprétation

Ainsi que j'ai eu plusieurs fois l'occasion de l'énoncer dans cette étude, un récit onirique est systématiquement inséré dans un cadre de référence plus large, sans quoi sa nature ne pourrait être établie comme onirique – l'on prendrait pour correspondant à la vie éveillée les faits du rêve, tout chargés d'une imagerie onirique qu'ils soient –, cette insertion étant au moins indiquée par un marqueur de l'endormissement ou de l'éveil. Par ailleurs, ainsi que je l'ai montré dans la sous-partie qui précède, le rêve chinois consiste quasi systématiquement en un message à interpréter, en lien avec la vie éveillée – c'est-à-dire dans le cadre de référence. Ainsi le contenu du cadre onirique a-t-il une *fonction* à remplir par rapport au cadre de référence. Deux grandes fonctions se distinguent des récits oniriques par rapport à leur cadre principal : prédiction ou explication. En effet, la plupart des rêves, ainsi que je l'ai déjà étudié, visent à présager des événements à venir, tandis que d'autres ont pour fonction d'expliquer des éléments de la vie éveillée qui, sans ces éclaircissements oniriques, seraient incompréhensibles.

Il m'importe donc à présent de me pencher sur ces éléments théoriques en étudiant la structure narrative des rêves enchâssés dans un récit plus large, et cela selon leur fonction.

Il apparaît par ailleurs que si dans les premiers temps de l'écriture, les rêves étaient consignés uniquement par seul intérêt pour leur nature onirique, et que ces transcriptions de rêves comportaient

une partie spécifiquement consacrée à l'interprétation, les rêves « littéraires » ont rapidement abandonné cette partie narrative abordant explicitement l'interprétation, au profit d'une interprétation implicite. Cet effacement de l'interprétation, bien qu'il soit loin d'être un fait novateur, et qu'il apparaisse même comme une évidence à la lecture de nombre de récits de rêve, est notable en ce qu'il est un pas vers une élaboration plus moderne du rêve : celle de songes n'ayant pas de fonction spécifique à lier au récit principal.

a) **Insertion du rêve dans le récit global**

Dans son article sur les rêves présents dans le *Shuihu zhuan*, Yenna Wu notait que la plupart des rêves dans le roman qu'elle étudiait servaient, en tant que « structural device[s] », une « cohesive function »¹, c'est-à-dire que les songes entretenaient avec l'histoire du récit principal un lien logique, n'étant pas, de par leur contenu, complètement indépendants de la diégèse principale. Bien au contraire, le rêve vient le plus souvent jouer au cœur de l'intrigue majeure un rôle clef, permettant au personnage d'accéder à la suite des événements en possédant les connaissances, acquises en rêve, qui lui permettront de face face aux épreuves ultérieures. Ainsi le rêve est-il la plupart du temps – je reviendrai sur cette assertion quantitative – une « narrative necessity² ».

Cet entendement du rêve comme « fonction » rejoint l'importance avérée, que j'ai mis en valeur dans la sous-partie ci-dessus, de l'interprétation onirique et de son rapport aux faits qui adviennent par la suite.

J'écrivais ci-dessus que ce « rêve-fonction » est celui qui apparaît « la plupart du temps » dans les récits oniriques de fiction. Afin de prouver cette prédominance par les statistiques, j'ai classé les rêves des récits de mon corpus selon leur fonction dans l'histoire, c'est-à-dire selon les liens de causes et d'effet entre le récit principal et le récit onirique.

J'ai déterminé que le lien entre le rêve et l'histoire principale peut être de deux ordres : le songe peut anticiper les événements de la veille, comme il peut se présenter comme une conclusion des événements advenus. Dans les deux cas, le rêve appelle à une interprétation, qu'elle soit oraculaire ou explication rétrospective.

Bien entendu, l'intégralité des récits oniriques n'entre pas dans ces deux catégories, et l'exercice m'a permis d'établir que certains rêves échappent à cette « fonction » que le rêve remplit généralement vis-à-vis de la veille : ainsi ai-je compté comme n'appartenant pas aux rêves anticipés ou conclusifs ceux qui emploient le rêve comme cadre d'un discours (souvent moral) – parce que le rêve permet une incursion dans l'autre monde, lieu de la vérité –, ceux qui donnent à voir le voyage

¹ WU, *op. cit.* (1996), p. 66.

² *Id.*, p. 58.

d'un rêveur dans le monde des vivants ou ses aventures dans l'autre monde, lorsqu'ils n'ont pas de répercussions dans la veille. Or, ces rêves échappant à une fonction vis-à-vis du reste du récit n'atteignent au maximum qu'un tiers du nombre total de songes – pour le *Yuewei caotang biji* et, dans une moindre mesure, le *Liaozhai zhiyi* –, représentant une infime portion pour le *Zibuyu* (environ 15%) et le *Honglou meng* (9%). S'ils constituent une minorité, ces rêves dénués de fonction par rapport au reste du récit sont probablement les plus intrigants, puisque l'on peut s'interroger alors sur la raison de l'usage du rêve : comme ce dernier n'a pas de fonction effective vis-à-vis des événements de la veille, sa présence n'était pas fondamentale ; son contenu aurait tout aussi bien pu être conté sur un registre appartenant davantage au merveilleux. Pourquoi, alors, employer tout de même le cadre du rêve ? Que cela apporte-t-il de spécifique au récit ? Tels sont les questionnements qui peuvent accompagner un récit onirique détaché de toute fonction par rapport au reste de l'histoire, et que j'aurai l'occasion d'aborder dans une sous-partie suivante.

Je m'en tiendrai pour l'heure aux rêves, majoritaires, que j'ai classés comme anticipant ou concluant des faits de la vie éveillée.

Ce que l'on peut nommer « rêve anticipé » correspond au cas dans lequel un songe vient, dans la narration, en amont des faits qu'il signale. Dans sa structure la plus épurée et la plus classique, le « rêve anticipé » comporte dans cet ordre-ci les éléments suivants :

- Apparition d'un messager onirique
- Délivrance du message
- Utilisation ou vérification du message dans la vie éveillée (« preuve de la véracité du rêve »)

J'ai été tentée de nommer cette sorte de songe « rêve prédictif », car le message transmis en rêve offre généralement une prédiction sur les événements à venir ; mais j'ai également compté dans cette catégorie des rêves qui, ne contenant pas de présage à proprement parler, apparaissaient en amont de faits ultérieurs, et leur étaient liés, ce qui éliminait cette terminologie.

Notons également que j'ai compté dans cette catégorie les rêves dont le message s'avérait finalement être trompeur où ne trouvait pas son utilité dans la vie éveillée, la forme narrative de l'ensemble du récit primant dans cette classification.

Les « rêves anticipés » représentent la part la moins négligeable des rêves, puisqu'ils représentent environ la moitié des songes du *Zibuyu*, et environ un tiers de ceux du *Liaozhai* et du *Yuewei*.

Un exemple de « rêve anticipé » serait celui de *Jin Yongnian* 金永年 (Lz 183), dont le schéma narratif est des plus classiques : un homme de quatre-vingt-deux ans et son épouse de soixante-dix-huit ans, n'ayant pas eu d'enfant, n'espèrent plus de descendance. Or, l'homme rêve d'une divinité qui lui annonce que sa constante honnêteté en affaires lui vaut d'obtenir un fils. Le couple peine à y

croire, mais l'épouse tombe effectivement enceinte, et donne naissance à un enfant. Les unités narratives de l'histoire pourraient se décomposer ainsi :

Etat initial	Un couple âgé est sans enfant
Rêve	Une divinité apparaît en songe et prédit l'arrivée, justifiée, d'un enfant
Preuve de la véracité du rêve	L'épouse tombe enceinte
Etat final	L'épouse met au monde un enfant

Il est à noter que le rêve n'apparaît pas nécessairement en tout début de récit : il peut suivre une perturbation de la situation initiale qui s'opère dans la vie éveillée, et ne pas constituer en lui-même l'élément déclencheur des événements – comme c'est le cas dans *Jin Yongnian*. Ainsi, par exemple, le récit *Yang Dahong* 楊大洪 (Lz 376), que j'ai eu l'occasion d'analyser dans cette étude au sujet de la concordance entre contenu onirique et faits de la vie éveillée¹, donne à voir un rêve advenant après complication de la situation initiale.

Pour la décomposition de *Yang Dahong*, j'ai recours au schéma narratologique de Paul Larivaille², dont la division en cinq parties – synthèse du schéma plus complexe de Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1928) – met bien en lumière les étapes qui se succèdent dans ce récit chinois à la structure narrative relativement simple. Si ce schéma est sensé dévoiler la structure des « contes » européens et russes, il est également employable dans le cas de nos récits courts chinois, bien que, naturellement, des différences subsistent chez eux quant à la définition du « conte » européen ; ainsi, par exemple, lorsque Paul Larivaille détermine que « la tradition du genre conte exige la présence d'un héros qui, à terme, l'emporte³ », on peut noter que ce que l'on nomme commodément « conte » en sinologie peut échapper aux règles déterminées en narratologie européenne, puisqu'il arrive régulièrement, toujours dans cet exemple, que le personnage principal d'une histoire perde son statut de « héros » pour devenir un personnage secondaire ou même disparaître, et qu'il n'est absolument pas garanti, plusieurs des exemples de mon corpus l'ont montré, que le « héros » l'« emporte ».

¹ Cf. p. 315.

² LARIVAILLE (1974), p. 376.

³ *Id.*, p. 375.

Schéma de Paul Larivaille	Unités narratives de <i>Yang Dahong</i>
Etat initial	Yang Dahong a passé un examen
Provocation (mise à l'épreuve du héros)	Apprenant qu'il est récalé, Yang Dahong avale de travers une bouchée qui lui reste sur le diaphragme + Il rêve
(Ré)action du héros	Yang Dahong suit les indications du rêve
Sanction	Le taoïste donne un coup à Yang Dahong
Etat final	Yang Dahong est guéri

On observe aisément que la caractéristique majeure du « rêve anticipé » est naturellement qu'il précède les faits auxquels il est lié. Dans les termes de Larivaille, il doit advenir durant la « provocation », et mener à la « (ré)action » du personnage.

Par opposition, ce que j'ai nommé « rêve conclusif » succède aux événements auquel il est logiquement rattaché, et remplit une fonction d'achèvement par rapport à eux. Il a une visée explicative, peut tenir lieu de conséquence des événements antérieurs ou faire connaître leurs effets. Le « rêve conclusif » est d'ordinaire placé dans la partie finale du récit, mais, comme le « rêve anticipé » peut apparaître en milieu de récit, il peut également advenir plus tôt. Il comporte les éléments suivants :

- Apparition d'un messager onirique
- Explication de faits antérieurs au rêve ou annonce des conséquences de ces faits

J'ai compté parmi les « rêves conclusifs » les cas de glyphomancie dans une enquête judiciaire, estimant que, malgré la place occupée par le rêve dans la narration – c'est-à-dire souvent dans la première partie du récit – le contenu onirique avait pour fonction de faire connaître des faits passés – le crime ayant été commis antérieurement au rêve. Les « rêves conclusifs » occupent, par rapport aux « rêves anticipés » une place moindre parmi les récits oniriques de mon corpus : ils représentent un pourcentage très faible dans le *Liaozhai*, le *Zibuyu* et le *Honglou meng*, mais représentent tout de même environ un tiers des récits du *Yuewei*, à part quasi égale avec les « rêves anticipés ».

Observons un « rêve conclusif » dans *Dongsheng* 董生, « L'Etudiant Dong » (Lz 44). Le récit comporte non moins de trois rêves, et celui qui m'intéresse est le dernier. L'histoire relate comment deux amis se font tour à tour vampiriser par une renarde. Le premier meurt de sa relation avec la séductrice, et le second peine à résister aux charmes vulpins. Le mort apparaît en rêve à son ami pour le mettre en garde, et lui annonce qu'il a d'ores et déjà porté plainte dans l'autre monde contre la

renarde. Le survivant tente de se débarrasser de l'intruse, qui finalement part d'elle-même dans ce qui s'apparente à une mort volontaire et subite. Par la suite, la renarde apparaît dans un « rêve conclusif » au survivant, pour lui révéler les décisions prises dans l'autre monde quant à l'ami décédé et par rapport aux actions qu'elle a commises – séductions mortelles vis-à-vis des hommes : il a été décrété que celui qui est mort de sa relation avec la renarde méritait son sort du fait de n'avoir pas su résister aux charmes féminins ; quant à la renarde, les autorités de l'autre monde lui ont confisqué son cinabre d'or (*jindan* 金丹)¹, et elle est condamnée à revenir dans le monde des mortels. Néanmoins, cela lui est impossible car le deuxième homme qu'elle a séduit a fait écorcher sa peau, ce qu'elle lui reproche amèrement avant de s'en aller, pleine de ressentiment².

Le rêve a ainsi pour fonction de conclure sur les éléments majeurs de l'histoire. Sans lui, la connaissance du sort final de la victime décédée et de la renarde demeurerait inconnue du personnage qui survit. Il a ainsi pour finalité de faire connaître au personnage et au lecteur les conséquences des événements advenus antérieurement.

Les « rêves conclusifs », du fait d'achever un développement narratif initié par des faits antérieurs advenus dans la veille, incluent par exemple les rêves de remerciements – un mort ou une divinité apparaît à un vivant ayant agi en sa faveur pour lui témoigner sa gratitude – et les rêves d'adieux d'un ami.

Ma catégorisation opposant « rêves anticipés » et « rêves conclusifs » est néanmoins quelque peu artificielle, dans la mesure où de nombreux rêves mêlent les deux fonctions. Il s'agit alors de rêves qui, s'appuyant sur des éléments passés et y apportant un verdict, comportent également une part d'anticipation par rapport aux événements encore à venir.

Prenons à titre d'exemple l'histoire de *Shijie yu zishu* 失節與自贖, « Perdre son honneur et se racheter » (Yw 19:23). Elle raconte comment, à l'article de la mort, un homme exhorte son épouse à bien prendre soin de leur fils et à se remarier. Plutôt attirante, l'épouse refuse tout d'abord les avances d'un homme, puis finit par accepter le mariage lorsqu'elle n'a plus de quoi se chauffer. Le soir des noces, les nouveaux époux entendent des sanglots : c'est le *hun* du défunt mari qui est venu leur rendre visite, non pas tant pour revoir son épouse, dit-il, que pour voir leur fils. Le nouveau mari promet au mort de prendre soin de son enfant comme s'il s'agissait du sien. Sept à huit ans plus tard,

¹ Le cinabre d'or (*jindan* 金丹), ou encore « cinabre d'immortalité » par métonymie, désigne ici ce produit de l'alchimie convoité par les taoïstes pour ses vertus favorisant la longévité. Le terme désigne de façon plus générale la pratique alchimique dans le taoïsme, divisée entre pratique externe (*waidan* 外丹) et pratique interne (*neidan* 內丹). Tandis que l'or (*jin* 金) fait référence à ce qui est immuable, le cinabre (*dan* 丹), qui désigne divers tons de rouge, connote l'essence d'une entité. La pratique externe de la voie du cinabre d'or (*jindan zhi dao* 金丹之道) ne présente pas de document révélant une doctrine précise, mais il semblerait qu'il fût question pour les taoïstes de procéder à un raffinage de mercure (élément *yin*) et de cinabre (élément *yang*) – ou, selon les sources, de plomb (*yin*) et de cinabre –, l'objectif étant d'obtenir un « pur produit *yang* (*chunyang* 純陽) » (PREGADIO (2008), p. 551-554.)

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 133-136.

le second époux meurt à son tour. La veuve marie son enfant, qui obtient deux fils de sa nouvelle compagne. Ayant atteint la quarantaine, la veuve rêve de son premier époux, qui lui révèle qu'il ne l'a de fait jamais quittée, et qu'il est reconnaissant de ce qu'elle ne l'ait jamais oublié. A présent que son deuxième mari est réincarné, ajoute-t-il, il est temps pour elle de rejoindre son premier époux. Or, elle tombe en effet malade quelques jours plus tard, et, refusant de se faire soigner, finit par mourir à son tour. Le narrateur conclut son anecdote en déclarant que si certaines veuves sont obligées d'adopter une attitude peu confucéenne – le remariage –, leurs sentiments restent droits¹.

Le rêve est conclusif en ce qu'il permet de faire savoir à l'épouse que son mari ne l'a jamais quitté et lui est reconnaissant, ce qu'elle n'aurait pas pu apprendre d'elle-même et qui concerne des faits passés. Mais il anticipe également la suite des événements : il présage de la mort de l'épouse, qui advient effectivement par la suite. Le rêve apparaît donc comme une fonction charnière de la narration : il conclut sur un pan de l'histoire et annonce la suite (et fin) des événements.

Parmi les récits oniriques de mon corpus, il en est un qui tient un rôle particulièrement important quant au reste de l'histoire principale, en ce qu'il anticipe l'issue d'un certain nombre des intrigues principales de l'histoire : je parle naturellement du rêve de Jia Baoyu au chapitre 5 du *Honglou meng*. J'ai, plus haut dans cette étude, déjà fourni un résumé détaillé de l'ensemble de ce rêve, dont le contenu est si riche que l'on ne peut évidemment pas le définir uniquement comme un « rêve anticipé » – bien au contraire, sa teneur vise à montrer au jeune rêveur que toute son expérience sensible dans le monde des hommes est déjà écrite. Néanmoins, une partie du rêve occupe une place spécifique par rapport à l'ensemble de l'histoire : la lecture que fait Baoyu des registres révélant, par poèmes et dessins, les destinées de ses compagnes. Par métaphores, ces feuillets donnent à voir ce qu'il adviendra de douze personnages féminins du roman, dévoilant une bonne part des multiples intrigues du *Honglou meng*. En ce sens, la lecture onirique de Baoyu peut paraître anticipative, puisqu'elle crée aux yeux du lecteur une prolepse. Cependant, rappelons que le roman qu'il est donné de lire est une retranscription de celui présent sur la pierre revenue du monde des vivants dans celui de l'invisible, et que toute l'histoire qui se développe sous nos yeux de lecteurs est annoncée comme déjà terminée. Ce dévoilement des destins de douze jeunes femmes du roman se situe donc à un carrefour entre le « rêve anticipé » et le « rêve conclusif », prédisant des faits à la manière des oracles les plus classiques, mais sans se départir de ce que tout est déjà fixé.

N'oublions pas par ailleurs qu'en plus de lire ces feuillets révélateurs, Baoyu assiste à un spectacle chanté qui, comportant douze pièces, dévoile également les destins de ses douze compagnes, et qui porte le titre de *Honglou meng* – qui, rappelons-le, n'était pas celui initialement choisi par Cao

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1902-1903.

Xueqin pour l'ensemble du roman, mais ayant finalement été celui attribué à l'œuvre, permet une véritable mise en abyme entre le spectacle onirique et le roman. Les poèmes et les dessins sont donc, dans le rêve, doublés de chants, ce qui implique ainsi tous les signifiants, visuels, graphiques et auditifs.

Afin d'éviter ici un développement trop long qui apporterait peu à mon propos, mais ayant toutefois l'intention de restituer le contenu des prédictions vues en rêve et de les rattacher aux éléments ultérieurs du récit, j'ai rassemblé dans un tableau se trouvant en annexe de cette étude l'ensemble des couples de poème et dessin attaché, ainsi que les chants du spectacle, à côté des éléments du roman auxquels les prédictions font référence¹.

Certains chercheurs ont considéré que les cinq premiers chapitres du *Honglou meng* constituaient une longue introduction, l'histoire véritable ne commençant qu'au sixième chapitre, après ce rêve de Baoyu et alors que l'introduction du personnage de la grand-mère Liu (Liu laolao 劉姥姥) marquait le début de la déchéance familiale². Dans cette optique, que les prédictions du rêve de Baoyu sur la suite des événements soit placées à la fin de cette « introduction », comme en un sommaire qui annoncerait le contenu du roman, paraît naturel.

Il n'est pas possible de déterminer la lecture des feuillets et la représentation des douze pièces du *Honglou meng* comme un jalon de la structure du roman, dans la mesure où les destins des douze personnages féminins s'entrecroisent dans la narration, ne suivant pas l'ordre dans lequel les poèmes et dessins et les pièces chantées les mentionnent. Le destin de Daiyu, par exemple, s'achève au chapitre 98, tandis que celui de Qin Keqing se termine dès le chapitre 13, alors que les prédictions placent Daiyu parmi les premières et Keqing en dernier. Le fait que Cao Xueqin n'ait composé que les quatre-vingt premiers chapitres de l'œuvre peut jouer, mais cela ne me semble pas être une explication valable puisqu'il a placé les prédictions au sujet de Qin Keqing en dernière position, et fait advenir sa mort au chapitre 13.

Mais si ces éléments révélateurs du rêve ne tiennent pas lieu d'annonce de la structure narrative, du moins sont-ils, de la part de Cao Xueqin, le résultat d'une manière de pousser à l'extrême la tradition de la prédiction par le songe : ici, non pas un unique présage, mais non moins de quatorze – Baoyu avise deux feuillets issus de registres secondaires, qui incluent les destinées de ses servantes Qingwen 晴雯 et Xiren 襲人, en plus des douze personnages féminins définis comme les « Douze Belles de Jinling (Jinling shi'er chai 金陵十二釵) » du registre principal. Les multiples vers apparaissent comme autant de devinettes quant à la suite des événements. Les dessins, parfois explicites – Tanchun 探春 est représentée telle quelle, pleurant à bord du bateau de son époux qui

¹ Cf. p. 770.

² Cf. note 2 p. 277.

l’emmènera loin de sa famille – offrent également des devinettes glyptomantiques : une ceinture (*dai* 帶) de jade (*yu* 玉) est homophone des caractères composant le prénom de Daiyu 黛玉.

Comme pour un rêve classique, les prédictions se verront avérées par les faits dans la suite de l’histoire, chacun des présages trouvant la preuve de sa véracité dans le monde des hommes. Mais il est à noter que Baoyu, durant son rêve, reste complètement imperméable aux prédictions – il ne les comprend pas, comme si sa nature originelle de pierre dépourvue d’orifices lui interdisait l’entendement. Pas une fois dans le roman le jeune homme ne se hasarderait-il à émettre une conjecture sur le contenu de son rêve. Et par ailleurs, lorsque les événements annoncés se verront réalisés dans les faits, pas une fois Baoyu n’établira-t-il de lien avec les feuillets, dessins et chants de son rêve. Il se souviendra simplement s’être déjà rendu par le passé au Taixu huanjing. Ainsi n’y a-t-il pas, dans le roman d’interprétation du rêve de Baoyu, ni par le personnage lui-même, ni par le narrateur. Le message onirique est délivré tel quel, et il appartient au lecteur seul d’en donner une interprétation et de le relier aux autres éléments du roman.

Cela se rattache à mon propos suivant, qui consiste en une constatation de la disparition, dans la littérature de fiction, de la partie narrative proprement dédiée à l’interprétation onirique, jusqu’à disparition complète d’une quelconque interprétation.

b) Absence narrative de l’interprétation

En observant certains rêves du *Zuozhuan*, tels que par exemple celui du Duc de Jin rêvant d’un ours jaune, j’avais constaté que la partie narrative consacrée à l’interprétation du rêve était plus importante que celle relatant le rêve en lui-même¹. Cela correspondait à la tradition ancienne du rêve conçu comme oracle, qui a impregné la littérature de fiction, et fait de ce que j’ai appelé « rêve anticipé » le type de songe le plus courant.

Or, si des ouvrages anciens tels que le *Zuozhuan* consacrent une bonne partie de la narration à l’interprétation du rêve, et si les clefs des songes classent explicitement chaque présage onirique comme faste (*ji* 吉) ou néfaste (*xiong* 凶), on constate assez aisément que les récits oniriques de la littérature de fiction, bien que remplissant pour une majeure partie une fonction prédictive, ne présentent pas de « moment » dédié à l’interprétation expresse du rêve. En d’autres termes, l’interprétation onirique, dans la littérature de divertissement, est le plus souvent sous-entendue, et non traitée par une partie du récit. Notons cependant que les rêves glyptomantiques font figure d’exception, puisque leur intérêt est précisément d’apporter une explicitation à un message crypté.

¹ Cf. p. 295.

L'absence narrative de l'interprétation est-elle chose nouvelle dans la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles ? Loin s'en faut : les *zhiguai* impliquant un songe ne sont pas nombreux à employer une partie du récit à l'interprétation exclusive du rêve. Il en existe cependant quelques uns, et leur présence permet de mettre en perspective la disparition du « temps » de l'interprétation dans d'autres récits.

Observons par exemple un récit issu du *Soushen ji*, *He Xi Deng hou* 和熹鄧后, « L'Impératrice Xi Deng de l'empereur He » (SSJ 10:1) :

漢和熹鄧皇后，嘗夢登梯以捫天，體蕩蕩正清滑，有若鍾乳狀，乃仰噲飲之。以訊諸占夢，言：“堯夢攀天而上，湯夢及天舐之，斯皆聖王之前占也。吉不可言。”

L'impératrice Xi Deng [81-121] de l'empereur He [79-106] des Han avait par le passé rêvé qu'elle grimpait à une échelle et touchait le ciel. Ce dernier était brillant, limpide et lisse, et présentait des formes semblables à des stalactites, aussi leva-t-elle la tête pour les téter. On interrogea tous les devins, qui dirent : « Yao¹ rêva qu'il agrippait le ciel pour y monter, et Tang² rêva qu'il atteignait le ciel et le léchait. Ce sont là des anciens présages de nos saints rois. On ne pourrait dire à quel point le signe est faste. »³

Dans ce court récit impliquant un rêve, la part narrative dédiée à l'interprétation du rêve (vingt-neuf caractères) est équivalente à celle relatant le songe en question (trente caractères). Si l'on estime que les six premiers caractères servent à établir la situation temporelle et présenter le personnage dont il est question dans le récit, la partie de l'interprétation onirique excède même quantitativement celle du rêve. Le « temps » consacré à l'interprétation est donc fondamental, puisqu'il occupe au moins la moitié du récit.

Autre exemple de récit du *Soushen ji* consacrant une partie spécifique à l'interprétation d'un rêve : *Sunjian furen* 孫堅夫人, « L'Épouse de Sunjian » (SSJ 10:2) – dont il est notable qu'il suit directement, dans l'œuvre, mon exemple précédent.

孫堅夫人吳氏，孕而夢月入懷，已而生策。及權在孕，又夢日入懷。以告堅曰：“妾昔懷策，夢月入懷；今又夢日，何也？”堅曰：“日月者，陰陽之精，極貴之象。吾子孫其興乎？”

¹ Cf. note 1 p. 294.

² Cheng Tang 成湯 est le fondateur de la dynastie Shang [-1570 à -1045].

³ GAN & HU et DING, *op. cit.*, p. 64.

L'épouse de Sun Jian¹, Dame Wu, rêva alors qu'elle était enceinte que la lune entrait en son sein ; elle accoucha ensuite de Ce². Alors qu'elle était enceinte de Quan³, elle fit un autre rêve dans lequel le soleil entrait en son sein. Elle en informa Jian : « Alors que j'étais enceinte de Ce, je rêvai que la lune entrait dans ma poitrine ; aujourd'hui j'en ai à nouveau rêvé, avec le soleil. Quelle en est la raison ? » Jian répondit : « Le soleil et la lune sont les essences mêmes du *yin* et du *yang*⁴, c'est un signe extrêmement appréciable. N'est-ce pas la gloire de mes descendants ? »⁵

Dans cette anecdote, la partie du récit consacrée à l'interprétation est plus longue que le récit du rêve en lui-même, et ce d'autant plus qu'elle inclut la demande d'interprétation de la part de la rêveuse, qui répète les éléments du songe. Ainsi l'écriture du récit prend-elle soin d'exposer le rêve comme un objet digne d'analyse, avant de passer à l'interprétation en elle-même. Il ressort de cette construction que le rêve apparaît nécessairement comme porteur d'un message important, important parce qu'il doit mettre en corrélation le contenu onirique avec les éléments de la vie éveillée.

Il se trouve que mis à part les rêves glyphomantiques, les songes des œuvres de mon corpus – à quelques légères exceptions près dans le *Yuewei* – ne sont jamais suivis d'un moment spécifiquement dédié à l'interprétation. Le rêve n'est ainsi pas pris avec le recul analytique qu'impliquaient les consignations de rêves lorsque ces derniers étaient, dans l'Antiquité, considérés comme des objets oraculaires. L'interprétation du rêve par les personnages est donc sous-entendue.

Parfois est-il indiqué au lecteur, de façon très brève, la réaction du rêveur vis-à-vis de son songe. Lorsque le rêve suscite chez le personnage un sentiment d'horreur ou d'oppression, on peut par exemple trouver le terme *e zhi* 惡之, « [il] en conçut du dégoût/de la répulsion » – par exemple dans Lz 272 et 358. Cette indication minime, néanmoins, ne consiste en rien en une interprétation. A de rares occasions peut-on trouver, comme par exemple dans Yw 16:18 – que j'ai eu l'occasion d'analyser plus haut dans cette étude⁶ – la mention explicite de ce que le personnage considère comme de bon augure (*xiang* 祥) ou de mauvais augure (*buxiang* 不祥) le rêve qu'il vient de faire. On peut

¹ Sun Jian 孫堅 [156-191] : général de la dynastie Han, descendant supposé de l'auteur du célèbre *Bingfa* 兵法, *L'Art de la guerre*, Sun Zi 孫子 [-544 à - 496]. Il est, comme l'indique l'anecdote, le père de Sun Ce 孫策 et Sun Quan 孫權. Lorsque ce dernier fonde le royaume de Wu 吳 en 229, il donne à son père, alors décédé, le titre posthume d' « empereur Wulie » (Wulie huangdi 武烈皇帝).

² Sun Ce 孫策 [175-200] : Fils de Sun Jian 孫堅 (cf. note ci-dessus), il établit avec Zhou Yu 周瑜 les fondations de ce qui devint plus tard le royaume de Wu 吳, dont son frère Sun Quan (cf. note ci-dessous) allait devenir l'empereur. Il fut assassiné dès l'âge de vingt-cinq ans, et reçut le titre posthume de roi Huan de Changsha (Changsha Huanwang 長沙桓王).

³ Sun Quan 孫權 [182-252] : Fils cadet de Sun Jian 孫堅 (cf. note 1 p. 400), il hérite du pouvoir à la mort de son frère aîné Sun Ce 孫策 (cf. note ci-dessus). Il gagne avec Liu Bei 劉備 [121-223], du royaume de Shu 蜀, la bataille de la Falaise Rouge (*chibi* 赤壁) contre Cao Cao 曹操 (cf. note 1 p. 318) en 208 – le récit de cette bataille faisant l'objet principal du *Sanguo yanyi* 三國演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫中 [1330 ?-1400 ?].

⁴ Cf. note 5 p. 49.

⁵ GAN & HU et DING, *op. cit.*, p. 64.

⁶ Cf. p. 340.

également trouver la mention de ce que le personnage se réjouit (*xi* 喜) de son rêve – comme dans *Shi Qingxu* (Lz 450).

Toutes ces brèves notations, si elles ont le mérite d’apporter un peu de subjectivité dans la mise en perspective du rêve par le rêveur, ne constituent cependant pas une interprétation onirique à proprement parler, qui inclurait la reprise des éléments du rêve en vue d’une explication.

Comme je l’ai remarqué précédemment, le *Yuwei caotang biji* offre certaines anecdotes remarquables de par le recul critique que Ji Yun manifeste par rapport au rêve en tant que phénomène, mais aussi en tant qu’objet littéraire – j’ai plus haut évoqué la façon dont il critiquait les aspects invraisemblables de certains récits oniriques connus¹. Or, le *Yuwei* est la seule des œuvres de mon corpus qui présente des anecdotes de rêves – autres que glyphomantiques – qui s’étendent sur l’interrogation que suscite le rêve chez les personnages. En d’autres termes, dans ces rares anecdotes, un moment de la narration est consacré à la tentative par les personnages d’interpréter un rêve. Ce dernier apparaît alors comme un objet prétexte à débat, ou permet de montrer que plusieurs interprétations sont possibles et qu’il n’est pas sage de n’en tenir qu’une pour vraie.

Observons à titre d’exemple le récit de *Yuguan yi zijing* 獄官宜自儆, « Il convient que les fonctionnaires responsables des affaires judiciaires se mettent en garde eux-mêmes » (Yw 8:33) :

姚安公官刑部日，同官王公守坤曰：“吾夜夢人浴血立，而不識其人，胡為乎來耶？”陳公作梅曰：“此君恆恐誤殺人，惴惴然如有所歉，故緣心造象耳。本無是鬼，何由識其為誰？且七八人同定一讞牘，何獨見夢於君？君勿自疑。”佛公倫曰：“不然。同事則一體，見夢於一人，即見夢於人人也。我輩治天下之獄，而不能慮天下之囚。據紙上之供詞，以斷生死，何自識其人哉？君宜自儆，我輩皆宜自儆。”姚安公曰：“吾以佛公之論為然。”

Alors que Sieur Yao An² travaillait au ministère de la justice, son collègue Sieur Wang Shoukun déclara : « J’ai cette nuit rêvé qu’un homme baignant dans du sang se tenait debout, mais je ne connais pas cet homme ; pourquoi donc est-il venu me voir ? » Sieur Chen Zuomei dit : « C’est que vous craignez continûment de faire tuer des gens, vous êtes inquiet et comme navré, c’est pourquoi votre cœur a fabriqué cette image. N’y eût-il pas eu ce fantôme, auriez-vous su de qui il s’agissait ? Par ailleurs, alors que sept à huit personnes se mettent d’accord sur une affaire judiciaire, comment se fait-il qu’il n’apparaisse qu’à vous ? Ne vous posez plus de questions. » Sieur Fo Lun déclara : « Je ne suis pas d’accord. Les personnes travaillant sur la même affaire ne font qu’un ; qu’il soit apparu en rêve à l’un d’entre nous est comme s’il était apparu à tout le monde. Nous gérons les affaires judiciaires sous le Ciel, mais nous ne pouvons nous préoccuper de tous les détenus sous le Ciel. Nous nous appuyons sur les procès-verbaux pour décider de leur vie ou de leur mort, mais comment pourrions-nous les connaître personnellement ? Il convient que vous vous mettiez vous-même en garde, et il convient que nous nous mettions tous en garde. » Sieur Yao An déclara : « Je suis d’accord avec les propos de Sieur Fo. »³

¹ Cf. p. 383.

² Il s’agit du père de Ji Yun, Ji Rongshu 紀容舒 [1685-1764], qui fut préfet de Yao’An 姚安 (Yunnan), ce qui lui vaut cette appellation habituelle de Ji Yun dans le *Yuwei caotang biji*.

³ JI & YAN, *op. cit.*, p. 663.

Ainsi que l'on peut facilement le constater, l'anecdote est bien plus largement consacrée à la façon dont il faudrait interpréter le rêve qu'à ce dernier. Dans la tendance, propre au *Yuewei caotang biji*, de présenter les faits sous plusieurs angles de vue afin de proposer une analyse relativement objective, l'interprétation du rêve prend la forme d'un débat entre collègues. La question qui les divise est de savoir si le rêve est dû aux scrupules du rêveur et s'est trouvé causé par ses pensées, ou s'il s'agit d'une manifestation de l'autre monde, qui serait un message adressé à tous. En d'autres termes, le rêve est-il produit de l'intériorité du rêveur ou phénomène surnaturel et oraculaire ? Tel est l'un des questionnements qui parcourent d'un bout à l'autre cette étude sur le rêve d'imagination. Quelles que soient les réponses, parfois paradoxales, que le *Yuewei* y apporte, l'intérêt de la présente anecdote n'est donc pas tant le récit du contenu onirique que l'analyse du songe. Le rêve de l'anecdote n'a aucune incidence dans la vie éveillée – il n'y a pas de preuve de la véracité du rêve qui fasse de celui-ci un rêve surnaturel –, et sert plutôt de prétexte à un débat intellectuel et moral.

Cette anecdote, dont la partie narrative réservée à l'interprétation onirique est largement plus importante que le rêve en lui-même, fait cependant figure d'exception. Dans la grande majorité des rêves de mon corpus, les personnages ne s'interrogent pas à la suite de leur rêve. Même dans le *Honglou meng*, dont la richesse des rêves pourrait amener les personnages à s'interroger, à rapprocher des éléments oniriques de leur vie dans le monde des hommes, quasiment aucune place n'est laissée au questionnement sur le rêve. Zhen Shiyin 甄士隱, par exemple, dont le rêve au premier chapitre du roman lui révèle la vérité sur les identités originelles d'autres personnages de l'histoire, sur les apparences trompeuses du monde des hommes, pourrait tout à fait émettre quelques réflexions sur ce qu'il vient de voir et entendre en songe. Or, il n'en est absolument rien, car à peine Zhen s'est-t-il réveillé qu'il « a oublié la moitié des choses de son rêve (*mengzhong zhi shi, bian wangle yiban* 夢中之事，便忘了一半) »¹. Il en est de même pour la majeure partie des autres rêves du *Honglou meng* : le récit n'explicite pas les réflexions des personnages quant à leur rêve, presque jamais n'est-il donné à ces derniers de prendre leur songe pour un objet digne d'analyse et d'interprétation, dans l'espoir d'en déduire un message transcendantal.

Il est amusant de constater que certains rêves du *Honglou meng*, comme celui de Zhen Shiyin, sont extrêmement « classiques » en ce qu'ils révèlent les secrets de l'invisible – ils sont naturellement beaucoup moins classiques dans l'écriture. Tout ce qu'ils révèlent sur l'autre monde donnerait bien de la matière aux interprètes des rêves de l'Antiquité. Mais dans le *Honglou meng*, ces rêves extrêmement riches par rapport aux récits plus classiques sont précisément mis de côté par les personnages, qui ne s'interrogent pas dessus. Le rêve devient un objet sans intérêt spécifique, que les

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 9.

personnages délaissent comme nos sociétés modernes actuelles le font. En ce sens, les rêves du *Honglou meng* s'apparentent davantage à ce que l'on considère comme une activité cognitive nocturne, et ne constituent pas un objet digne d'interprétation par les personnages – mais dignes d'interprétation par les lecteurs, ils le sont bien !

Pour ce qui est du *Honglou meng*, on peut noter que le rêve de Lin Daiyu au chapitre 82 fait légèrement exception, puisqu'à l'issue de son rêve, la jeune fille s'interroge explicitement dessus :

想了一回：“父親死得久了，與寶玉尚未放定，這是從那裏說起？”又想夢中光景，無倚無靠，再真把寶玉死了，那可怎麼樣了？

Elle pensa : « Mon père est mort depuis longtemps, et avec Baoyu, ce n'est pas encore fixé¹, alors d'où cela vient-il ? » Elle repensa à la scène du rêve, où elle était sans appui, sans recours. Et si Baoyu mourrait pour de vrai, comment ferait-elle ?²

Néanmoins, il s'agit là de questionnements très vastes, et Daiyu ne poursuit pas plus loin sa réflexion. Nous sommes donc loin d'une interprétation onirique classique, qui viserait à analyser l'ensemble du rêve et d'en tirer une conclusion.

Mon propos a ici été de remarquer que dès les premiers récits oniriques d'imagination, la place accordée à une interprétation explicite du rêve s'est trouvée être réduite à la portion congrue, voire être inexistante. L'interprétation est très généralement sous-entendue, les personnages n'analysant pas expressément leur rêve. Comme déjà exposé, il ne s'agit pas là d'un fait nouveau aux XVII^e et XVIII^e siècles, mais se rendre compte de cette absence narrative permet de se libérer de la conception du rêve, même dans la littérature d'imagination, comme objet à expliquer, comme présage dont il faut déchiffrer le message. Que le récit oblitère le moment de l'interprétation permet d'aller plus loin : dans certaines histoires, l'interprétation, qui était auparavant sous-entendue, n'a tout simplement plus lieu d'être, car le rêve n'a plus de fonction vis-à-vis de la veille, se rapprochant alors davantage d'une « promenade psychique ».

B - Le rêve libéré de sa fonction

Parmi les rêves que j'ai retenus pour cette étude, certains présentent un aspect particulier en ce que, contrairement à la masse des récits oniriques dont j'ai pu précédemment observer les caractéristiques principales, ils ne présentent pas de « fonction » à remplir dans la narration par répercussion dans les faits de la vie éveillée. Ces rêves ne s'ancrent ainsi pas dans la réalité du cadre de référence, et aucune tentative marquée de les rattacher aux faits de la vie éveillée ne se démarque.

¹ C'est-à-dire que son éventuel mariage avec Baoyu n'a pas encore été – et ne sera d'ailleurs jamais – décidé.

² *Id.*, p. 1362.

N'ayant plus de fonction à remplir vis-à-vis de la vie éveillée, ces rêves n'ont pas de lien avec cette dernière, et il n'y a donc naturellement pas de preuve de leur véracité. Ce sont donc des rêves que l'on ne peut pas qualifier de surnaturels. Ce sont plutôt des songes contemplatifs, à l'allure parfois fragmentaire, qui restituent en quelque sorte la capture d'une impression momentanée, et se rapprochent en ce sens du genre des *biji* 筆記, « notes au fil du pinceau »¹. N'étant pas surnaturels, ces rêves s'apparentent davantage au souvenir de l'expérience onirique tel que nous le connaissons au quotidien.

Dans ces récits, l'intérêt principal vis-à-vis du songe n'est plus de montrer ses propriétés surnaturelles et l'efficacité magique de forces invisibles qui s'en serviraient comme instrument ; il est déporté sur un autre aspect de l'histoire.

Dans *Zhuzi lun guishen* 朱子論鬼神, « Maître Zhu² parle des démons et des fantômes » (Yw 14 :12), par exemple, un rêve est relaté qui s'apparente à un songe classique par la transmission onirique d'un message par une divinité, mais dont le récit n'offre pas la preuve de la véracité du rêve, et se déporte sur un autre aspect de l'anecdote. L'histoire raconte qu'au pays de Shu 屬 (actuel Sichuan), un temple fut bâti à la mémoire de Li Bing 李冰 [ca. III^e siècle avant J.-C.], fonctionnaire ingénieur hydrographe du royaume de Qin qui perça le canal de Lidui 離堆 près de Chengdu. On lui conféra primitivement le titre de roi (*wang* 王), et par la suite l'empereur Huizong 徽宗 [1082-1135] lui substitua le titre de *zhenjun* 真君, « véritable homme de bien », car la divinité du temple avait déjà manifesté son efficacité par plusieurs manifestations surnaturelles. Or, raconte l'anecdote du *Yuewei*, lorsque le ministre Zhang Wei 張微 [1097-1164]³ passa par l'endroit avec ses troupes, il s'arrêta au temple de Li Bing pour y prier. Il rêva alors de la divinité qui lui demandait de l'aider à faire restituer le titre de roi : tant que Li Bing était considéré comme un roi, les offrandes qu'on lui faisait étaient constituées de viandes, riches et saignantes, mais depuis qu'elle porte le titre de « véritable homme

¹ Cf. note 4 p. 22.

² Il s'agit de Zhu Xi 朱熹 [1130-1200], lettré des Song du Sud qui fut, notamment pour son établissement du canon confucéen qui servit de base aux épreuves des concours mandarins pour les siècles à venir – les Quatre livres et cinq classiques (*sishu wujing* 四書五經) – et les commentaires qu'il en fit, l'une des figures proéminentes de ce qui sera ultérieurement appelé « néoconfucianisme » – lorsqu'il est institué comme orthodoxie d'Etat au XIII^e siècle, le courant est plutôt désigné sous les termes d'« étude de la Voie (*daoxue* 道學) », de « transmission de la Voie (*daotong* 道統). L'intention de Zhu Xi, qui portait à son paroxysme une tendance initiée sous les Tang, était de « retrouver l'esprit originel de Confucius » (CHENG, *op. cit.*, p. 497.) ; il s'agissait pour lui de permettre aux hommes d'apprendre à se cultiver eux-mêmes par l'apprentissage des textes. Fonctionnaire de second plan dans le sud du pays – il fut notamment préfet de Nakang 南康, au Jiangxi –, il mit en place un important système éducatif privé. Des écoles de pensées (*shuyuan* 書院) apparurent, dans lesquelles un maître délivrait un enseignement moral et philosophique basé sur l'interprétation des textes classiques. La pensée de Zhu Xi est principalement marquée par le concept de « faite suprême (*taiji* 太極) », qui est pour lui le principe premier de ce monde (*Id.*, p. 495-526.)

³ Zhang Wei 張微 [1097-1164] : de son nom Zhang Jun 張浚, et de son nom public (*zi* 字) Deyuan 德遠, il était originaire de la sous-préfecture de Mianzhu 綿竹, dans la préfecture de Hanzhou 漢州, dans l'actuel Sichuan. Il obtint le titre de docteur (*jinsshi* 進士) sous le règne de Huizong 徽宗 [1082-1135], et divers postes civils et militaires qui l'amènèrent notamment à repousser les invasions tatares entre 1118 et 1126. Il fut victime du complot de Qin Hui 秦檜 [1090-1155] et fut envoyé dans le Hunan.

de bien », les gens lui apportent des offrandes végétariennes – et c’est pour cela qu’il ne daigne plus manifester son efficence. Zhang Wei écrivit donc à l’empereur pour que l’on redonne le titre de roi à Li Bing. Un récit suivant les conventions indiquerait par la suite la décision de l’empereur sur la question, et dans le cas d’une réponse favorable, ne manquerait pas de mentionner que les gens offriraient de nouveau de la viande à la divinité, et que les manifestations surnaturelles émanant de celle-ci reprendraient leur cours. Or, il n’en est absolument rien. Ainsi se termine l’anecdote :

不知魏公是有此夢，是一時用兵，託為此說。

On ne sait si c’est que le seigneur Wei¹ fit ce rêve, ou s’il raconta cela comme en une stratégie pour diriger ses troupes.²

L’intérêt du récit est donc déporté sur l’éventuelle instrumentalisation de Zhang Wei – et donc de l’invention de toute pièce du rêve – plutôt que sur l’observation d’une éventuelle preuve de la véracité du rêve. L’objet de l’anecdote n’est donc plus tant le rêve en lui-même que la possibilité que Zhang Wei manipule ses troupes en entretenant un imaginaire. Il en résulte que si le récit onirique voit son contenu défini par des faits véritables – le changement de titre accordé à la divinité –, il n’y pas de mouvement inverse : les faits de la vie éveillée ne se trouvent aucunement influencés par le rêve. Ce dernier n’a donc plus de fonction, de rôle à jouer dans le reste de l’histoire.

D’autres rêves de mon corpus présentent un contenu onirique qui ne donne pas lieu à une répercussion dans la veille, mais qui se surcroît n’est pas même lié à des faits antérieurs – comme c’était le cas dans mon exemple précédent. Ainsi ces rêves se trouvent-ils être complètement coupés de la veille et n’avoir pas de lien à établir avec elle.

Dans une compilation de plusieurs anecdotes, que l’auteur regroupe sous le titre de *Suiyuan suoji* 隨園瑣記, « Courts dits de Suiyuan » (ZBY 17:11), Yuan Mei relate plusieurs rêves, que lui-même ou des membres de sa famille ont eus. Or, deux des cinq songes sont présentés comme n’ayant pas été vérifiés dans les faits.

Yuan Mei raconte que son beau-frère, Wang Gongnan 王貢南, sollicite un jour un rêve (*qimeng* 祈夢) devant la tombe de Shaobao 少保 (le ministre martyr des Ming, Yu Qian 于謙 [1398-1457]). Il rêva qu’un moine belliqueux le poursuivait avec un gourdin, et qu’il courut vers un cercle formé par une dizaine de moines, lesquels le laissèrent entrer dans leur cercle, puis se retournèrent vers l’extérieur, refusant de céder Wang à celui qui le réclamait. C’est alors que Wang se réveilla en sursaut, mais le rêve « jusqu’à aujourd’hui ne s’est pas réalisé (*zhijin wuyan* 至今無驗) ». De la même

¹ Il s’agit de Zhang Wei (cf. note ci-dessus), qui porta le titre honorifique de Seigneur du pays de Wei (Weiguo gong 魏國公).

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 1321.

façon, Yuan Mei raconte avoir, dans son enfance, rêvé se trouver sur des dizaines de milliers de pinceaux qui flottaient sur un fleuve et formaient pour lui un radeau. Mais ce rêve, ajoute-t-il « ne s'est pas non plus vu attesté à ce jour (*yi zhijin wuyan* 亦至今無驗) »¹.

Par la mention de ces deux rêves, l'auteur expose l'idée que les songes peuvent n'avoir aucun lien avec les faits de la vie éveillée, et présenter un contenu inexplicable par les faits connus du rêveur. Ainsi les récits de ces rêves apparaissent-ils comme des unités narratives à part entière, indépendantes du reste du récit. Ce dernier est bel et bien présent, puisqu'un cadre de référence est nécessaire pour assurer la nature onirique de ce qui est raconté, mais il est réduit à la plus simple expression, ne comportant *a fortiori* aucun élément qui puisse être lié à ce qui a été rêvé. Ces rêves détachés par leur thématique de la veille n'ont aucune fonction à accomplir dans le reste du récit. Ils semblent être écrits pour eux-mêmes et non dans l'optique de les rattacher à autre chose, des « rêves-objets » plutôt que des « rêves-fonctions ».

Parmi les rêves n'ayant aucune attache à établir avec les éléments du cadre de référence dans l'histoire, figurent également ces songes qui ne sont pas tant contés pour leur aspect surnaturel – par lien avec les faits de la veille ou parce qu'ils permettent une incursion dans le monde invisible – que pour le cadre spécifique qu'ils offrent à une conversation, une rêverie ou un instant de réflexion. Ces rêves n'apportent en eux-mêmes pas grand-chose à l'histoire : si le cadre n'était pas onirique, son contenu aurait pu être le même. Que ce qui est relaté advienne dans un songe permet simplement de lui conférer l'incertitude, la féerie, la poésie, la temporalité étrange ou encore l'aspect illusoire qui font du rêve un objet différent. L'onirique n'apparaît alors plus comme le trait saillant du récit, à étudier pour lui-même, mais simplement comme une circonstance de ce qu'il permet de conter – en ce sens, il a encore pour fonction de donner une dimension particulière à ce qu'il contient, mais cette fonction est beaucoup plus diffuse, et non spécifique comme lorsqu'il faut que le rêve ait une répercussion précise dans la veille.

Prenons pour exemple le récit *Dudan gui qu* 獨耽鬼趣, « Les délices solitaires auquel le fantôme prend goût » (Yw 8:14). Le narrateur de l'histoire est un taoïste du nom de Wang Kunxia 王昆霞, qui raconte que jadis, se promenant à Jiahe 嘉禾 (ancien nom de Jiaxing 嘉興, dans le Zhejiang), il découvrit un jardin abandonné, vierge de toute trace humaine.

Prenant plaisir à s'y promener, il s'endort inopinément en plein jour (*bujue zhouqin* 不覺晝寢). Il rêve alors d'un homme portant des vêtements d'autrefois, qui lui demande de ne pas le rejeter en raison de sa singularité. Wang devine ainsi qu'il s'agit d'un fantôme (*gui* 鬼). Ce dernier se présente comme Zhang Shi 張澁, originaire du Hunan, et enterré dans ce jardin à l'époque des Yuan. Comme

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 220-221.

il adore l'endroit, il ne cherche pas à retourner au pays natal. Depuis sa mort, une quinzaine de propriétaires se sont succédé dans ce jardin. Le fantôme ajoute que de même que les hommes jouissent des beaux paysages, les spectres le peuvent aussi, et trouvent grand intérêt à ce plaisir. Aussi les fantômes sont-ils semblables aux hommes. Par ailleurs, certains endroits inaccessibles aux hommes ne le sont pas pour les fantômes, qui « voyagent par le *hun* (*hunyou* 魂遊) », et contrairement aux premiers, les seconds peuvent profiter d'un paysage même la nuit. Wang demande au fantôme comment il se fait qu'il soit libre, en dépit des six voies de la réincarnation (*liudao lunhui* 六道輪迴)¹ ; le spectre répond que chercher à vivre (*qiusheng* 求生) est comme chercher à faire carrière ; tant qu'il ne le cherche pas, il est tranquille et libre. Les deux personnages se lancent ensuite dans un échange poétique, mais à peine le spectre a-t-il déclamé deux caractères que Wang se réveille soudain, tiré de son sommeil par les cris de pêcheurs. Il tente de replonger dans sa léthargie, mais ne réussit pas à rêver à retrouver son rêve (*bufu cheng meng* 不復成夢)².

Que ce soit en rêve que Wang rencontre Zhang n'est pas une condition absolue : dans bien des histoires du *Yuewei* ou de recueils similaires, les vivants rencontrent des spectres en plein jour, sans nécessairement rêver ou être dans un état secondaire – bien que ce soit, il est vrai, souvent le cas. Aussi la seule fonction que peut ici avoir le rêve est de permettre l'interruption soudaine de la rencontre, et, la fin de l'instant onirique étant irrémédiable, le sentiment de perte couronne l'échange esthétique intemporel, ce qui confère à ce dernier la valeur des instants de bonheur à jamais perdus. Mais en dehors de permettre l'inassouvissement de cette fin écourtée, le rêve ne joue aucun rôle particulier puisque le contenu de l'échange entre Wang et Zhang aurait tout aussi bien pu être le même si le contexte n'avait pas été onirique. L'intérêt de l'anecdote réside bien plus dans la teneur des propos du fantôme que ce que le rêve ou la rencontre avec le spectre pourraient avoir de curieux. Ce que souligne *Dudan gui qu* est l'appel à l'émerveillement devant la beauté et une invitation à la recherche de la tranquillité. Son discours se veut esthétique et philosophique. Le rêve y confère une dimension singulière, mais dénuée de toute utilité, sinon celle de suggérer au lecteur que ce qu'il lit peut être teinté de l'étrangeté liée aux songes – ce peut être ici l'apparition du fantôme, encore que, comme je l'ai mentionné, une apparition spectrale n'est jamais absolument conditionnée par un cadre onirique. Cette absence d'aspect purement utilitaire du rêve dans le récit rejoint d'ailleurs l'attitude du fantôme Zhang qui ne cherche pas à vivre, alors qu'il le pourrait, afin de sauvegarder sa tranquillité. On pourrait, de la même manière, suggérer qu'il ne faut pas à tout prix trouver la fonction de certains rêves, et se contenter de ce qu'ils offrent déjà en eux-mêmes.

¹ Dans le bouddhisme, la réincarnation peut mener vers six mondes différents, d'où la possibilité d'employer l'expression « six voies (*liudao* 六道) » par métaphore pour la réincarnation.

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 631-632.

Que la situation onirique soit sans importance par rapport à ce qui s’y fait ou dit est une idée également présente dans *Humeng* 狐夢, « Rêve de renarde » (Lz 178), que j’ai brièvement mentionné plus haut dans cette étude¹. L’histoire est celle de la rencontre entre Bi Yi’an 畢怡庵, ami de Pu Songling², et une fratrie de renardes, rencontre menant à une scène dont on ne sait finalement si elle appartenait au rêve ou à la veille, l’important étant bien plus son contenu.

Ainsi que j’ai déjà eu l’occasion de le présenter, l’histoire est d’emblée placée par Pu Songling à la limite entre la réalité et la fiction, l’auteur présentant son personnage principal comme un ami – bien que les historiens n’aient jamais pu attester de son existence véritable –, ami lui-même admirateur d’un des personnages inventés par Pu Songling dans le *Liaozhai*, Qingfeng 青鳳. Pu achève par ailleurs *Humeng* par la mention de ce que la renarde rencontrée par Bi Yi’an demanda à faire l’objet d’une histoire du *Liaozhai*, d’où la rédaction de la présente anecdote.

Si les niveaux réel et fictionnel s’entremêlent ainsi dans *Humeng*, la veille et le rêve s’y confondent également. C’est là chose que j’ai déjà rapidement évoqué³, mais il me faut y revenir afin de montrer ici l’effacement de l’importance de la nature onirique des événements au profit des faits eux-mêmes.

Bi Yi’an, donc, réside temporairement dans la résidence d’un oncle, qui est réputée pour être infestée de renards. Passionné qu’il est par le personnage de la renarde Qingfeng du *Liaozhai*, ses pensées sont constamment tournées vers les créatures vulpines. Un jour, alors qu’à l’heure du crépuscule il s’est endormi, il est réveillé – ou est-ce un rêve ? – par une femme d’une quarantaine d’années, qui vient lui témoigner sa gratitude pour son amour pour les renardes. Elle lui propose de prendre sa fille pour épouse, et amène celle-ci auprès de Bi le soir suivant, pour que l’union soit consommée. Sa nouvelle compagne propose à Bi de se rendre à un banquet organisé le jour suivant par sa sœur, qui souhaite féliciter les nouveaux époux. Le lendemain soir, Bi attend chez lui où, de plus en plus fatigué et indolent (*shen jian juanduo* 身漸倦慵), il repose sa tête sur la table au moment où la renarde survient. Il la suit, et en un clin d’œil le couple arrive dans la cour d’un pavillon richement décoré, et se trouve reçu par l’aînée des sœurs renardes. Bi rencontre également la sœur cadette, qui les accueille par une plaisanterie grivoise, et enfin la benjamine, qui n’a qu’un peu plus de dix ans. La soirée est faite de taquineries libertines et d’ivresse. Elle commence par un jeu d’alcool : le chat que la benjamine des sœurs a amené est passé de mains en mains, et lorsqu’il miaule, la personne le portant doit boire. Les convives éclatent de rire lorsqu’ils se rendent compte qu’à chaque fois que le chat arrivait à Bi, la benjamine pinçait discrètement l’animal pour le faire miauler et forcer l’hôte à la boisson. L’enfant est gentiment punie pour cette bonne blague par

¹ Cf. p. 83 et p. 114.

² Cf. note 4 p. 83 et p. 115.

³ Cf. p. 115.

l'obligation d'aller se coucher. Comment Bi tient bien l'alcool, les renardes le mettent à l'épreuve. L'aînée ôte son faux chignon et y verse de l'alcool, invitant son nouveau beau-frère à vider le récipient improvisé. Bi estime que ce dernier ne doit pas contenir plus d'un litre environ (*sheng* 升¹). Mais alors qu'il boit en continu, il lui semble que le volume est de plusieurs boisseaux (*dou* 斗²). Lorsqu'il finit enfin le contenu de l'objet et considère ce dernier, il tient dans les mains une feuille de lotus. La cadette veut à son tour l'inviter à boire, mais comme il décline la proposition, prétextant l'ivresse, elle lui présente une petite boîte de rouge à lèvres, qu'elle remplit. De la même manière, Bi pense devoir boire une petite quantité, mais il ne parvient pas à en venir à bout. Son épouse le défend alors, remplaçant la boîte par une petite tasse. Or, lorsque, l'ayant récupérée, elle pose la boîte à terre, celle-ci se transforme en un énorme bol. De son côté, Bi porte la tasse à ses lèvres, mais celle-ci devient flasque. A peine l'a-t-il regardé que la cadette la lui arrache : il s'agit de son chausson, que l'épouse de Bi lui a subtilisé.

La soirée se termine et l'épouse de Bi le raccompagne sur un bout de chemin. Il rentre chez lui seul, et se réveille subitement (*pieran xingwu* 寤然醒寤). Il se rend ainsi compte que la soirée n'a été qu'un rêve (*jing shi mengjing* 竟是夢景). Néanmoins, il sent encore dans sa bouche et son nez les relents de l'alcool. Le lendemain soir, lorsque sa compagne le rejoint, il lui fait part de son trouble : le dîner était-il un rêve ? La renarde répond que ses sœurs, ayant craint qu'il n'ébruite leur repas autour de lui, ont fait passer ce dernier pour un rêve, mais que ça n'en était pas un.

Par la suite, elle enseigne les échecs à Bi, et celui-ci progresse tant qu'il ne peut le cacher à ses amis. Comme ils l'interrogent, il avoue l'existence de la renarde, laquelle lui tient rigueur de cette divulgation – aussi passe-t-elle désormais moins de temps avec lui. Un soir, elle lui demande, d'humeur ombrageuse, de la comparer à Qingfeng, l'héroïne du *Liaozhai* dont il est tant admiratif. Il l'assure qu'il la préfère à cette dernière, mais elle n'en croit rien. Comme elle sait que Bi entretient une relation amicale avec Liaozhai 聊齋 – qui est ici le surnom de Pu Songling, qu'il tient du nom donné à son cabinet d'étude –, elle lui demande de lui parler d'elle, afin qu'il puisse écrire à son sujet. Bi révèle alors qu'il comptait le faire, mais n'osait franchir le pas, par peur de divulguer leur relation.

¹ Unité de mesure équivalant sous les Qing à 1,03 litre.

² Un *dou* équivaut à dix *sheng* (cf. note ci-dessus).

La renard déclare enfin qu'elle est vouée, avec la plus jeune de ses sœurs, à aller servir la Reine Mère de l'Ouest (Xiwang mu 西王母)¹, avant de lui faire ses adieux².

Dans cette histoire du *Liaozhai*, la scène du banquet est centrale, car elle développe un riche imaginaire des capacités des renardes à jouer des tours illusoire. Que les objets, à plusieurs reprises, paraissent minuscules lorsqu'ils sont en réalité énormes contribue au fantastique du récit, et vise à amuser le lecteur par les détours inattendus que cela suscite. Mais ces illusions répétées appartiennent-elles à la veille, ou sont-elles cautionnées par le rêve ?

Tous les éléments du récit contribuent à faire croire à un rêve : avant que son épouse ne l'emmène au banquet, Bi s'endort sur sa table, bien qu'il n'y ait aucun marqueur explicite d'entrée dans le rêve. Lorsque Bi revient chez lui, il se réveille, ce qui fait de la scène du banquet un rêve à effet de lecture rétrospective. Que le personnage ressente encore les relents de l'alcool apparaît comme une preuve de la véracité du rêve – la même que lorsque Song Jiang, dans le *Shuihu zhuan*, s'éveille du rêve dans lequel il a rencontré la déesse³. Néanmoins, la renarde introduit la possibilité d'un paradoxe : « [Nous] l'avons fait passer pour un rêve, quand ça n'en était en réalité pas un (*gu tuo zhi meng, shi feimeng ye* 故託之夢，實非夢也) ». Son assertion confond la veille et le rêve, ne permettant finalement pas de tirer au clair la nature des événements. Que le banquet ait été réel ou rêvé reste donc une question ouverte, dont il apparaît bien qu'elle importe peu : qu'il y ait rêve ou non ne change rien aux capacités surnaturelles des renardes, et ni à l'amusement que suscitent les tours d'illusion. Et cette interrogation en suspend sur la nature onirique des faits contribue bien au contraire, par l'incertitude qu'elle entretient, au jeu général sur les apparences trompeuses. En somme, si rêve il y a dans *Humeng* – le titre, qui contient le caractère *meng* 夢, peut-il vraiment prendre le parti d'un songe avéré ? –, ce rêve se nourrit lui-même, car il n'a pas de fonction à remplir dans le reste de l'histoire : il n'est pas question de ce que le rêve permette de connaître ou d'accomplir quelque chose dans la vie éveillée, mais de ne proposer rien de plus que ce qu'il offre en lui-même – un spectacle d'illusions aussi ébahissantes que dans un rêve.

¹ Xiwang mu 西王母, la « Reine Mère de l'Ouest », est une des divinités principales du panthéon populaire chinois ; elles est représentée sous les traits d'une reine. Elle apparaît initialement dans le *Shanhai jing* 山海經, *Classique des monts et des mers* sous les traits d'une inquiétante figure animale, et ce n'est qu'à partir des royaumes combattants (Zhanguo 戰國) [-403 à -221] et des Han [-206 à 220] qu'elle est représentée sous sa forme féminine. Sous les Han, elle est décrite comme accompagnée de Dongwang gong 東王公, le « Seigneur Roi de l'Est ». A la même période, on lui prête la possession du cinabre d'immortalité (cf. note 1 p. 395) qu'elle offre notamment à Hou Yi 后羿 après que celui-ci a fait tomber les neuf soleils et que Chang E dérober (cf. note 2 p.147). Sous les Wei [220-265] et Jin [265-420], on lui attribue la propriété du jardin dont les arbres produisent les pêches d'immortalité (*xiantao* 仙桃). Elle est beaucoup plus présente dans le panthéon des Tang [618-907] et Song [960-1279], régulièrement représentée comme la compagne de Yudi 玉帝, l'Empereur de Jade (cf. note 3 p. 312). A partir des Ming, on l'appelle communément Wangmu niangniang 王母娘娘 (YANG et AN, *op. cit.*, p. 218-224.)

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 618-624.

³ Cf. p. 321.

Le rêve de *Humeng* apparaît donc bien plus comme un objet indépendant plutôt que comme une fonction à répercuter dans le reste de l’histoire. Le motif onirique est employé pour l’imaginaire qu’il permet, et non pour les mécanismes oraculaires. L’emploi du rêve pour ses distorsions de la réalité, l’atmosphère étrange qu’il suscite, fait de la scène onirique quelque chose relevant de l’impression passagère, du tableau momentané.

Dans le *Honglou meng* se trouvent des rêves dont le récit est extrêmement court, et qui sont narrés d’un point de vue externe à la focalisation du rêveur : le récit ne fait pas à proprement entrer le lecteur dans le rêve, mais propose plutôt une description rapide de son contenu, ou encore une capture instantanée de quelque chose faisant partie du rêve. L’effet en est que le rêve apparaît comme quelque chose d’extrêmement fragmentaire, relevant d’un bref tableau psychique – car il reflète, nous le verrons, une part des pensées du rêveur. Par ailleurs, ces rêves n’ont pas d’autre fonction que de faire lire ce qu’ils peuvent signifier par eux-mêmes, car ils n’ont aucune fonction dans l’économie du texte qui serait d’être utile à un autre moment de la narration.

Ainsi peut-on citer à titre d’exemple deux brefs passages relativement similaires : ceux de Xiangling 香菱, pour l’un (HLM 48), et Xiangyun 湘雲, pour l’autre (HLM 62), que l’on entend déclamer des vers durant leur sommeil. Il s’agit pour les deux cas d’un rêve très brièvement mentionné, et ce d’un point de vue externe.

Xiangling est intégrée tardivement à la « Société du cognassier à fleurs (Haitang she 海棠社)¹ », le cercle poétique formé par Baoyu et la gente féminine du Daguanyuan 大觀園 – le grand jardin de la résidence des Jia, construit à l’occasion de la visite de la fille aînée devenue épouse impériale, Yuanchun 元春, et qui sert de gynécée pour la jeune génération. Peu habituée aux jeux poétiques, Xiangling redouble d’efforts pour apprendre à composer des vers. Après une réunion du cercle poétique, Xiangling dort exceptionnellement chez Baochai. Jusqu’à la troisième veille – c’est-à-dire vers vingt-trois heures –, elle reste hébétée devant la lampe, et ne se couchant qu’alors, s’endormira vers la cinquième veille – trois heures du matin – seulement. Peu de temps après, Baochai se réveille de sa nuit de sommeil, et, en voyant sa compagne, se demande si elle a réussi, dans sa nuit agitée, à composer les vers qu’elle voulait.

正想着，只見香菱從夢中笑道：“可是有了！難道這一首還不好？”

Tandis qu’elle pensait ainsi, elle entendit Xiangling qui riait dans son rêve : « Je l’ai ! Serait-il possible que ce poème-là ne soit pas bon non plus ? »²

¹ *Haitang* 海棠 : plus précisément du *Chaenomeles speciosa*, qui ne connaît pas de nom vernaculaire en français. Il est vaguement désigné sous les termes de « cognassier du Japon » ou « cognassier à fleurs ».

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 773.

Quand elle rejoindra le cercle poétique, Xiangling proposera en effet un poème de bonne qualité. Mais la présence de cette scène onirique dans le roman n'est pas tant de préparer à ce que le personnage ait à proposer une bonne composition, plutôt que de montrer l'empreinte psychique que tous ses efforts de composition ont pu laisser chez elle, menant à ce rêve révélateur de ses préoccupations. Plus loin dans le récit, le narrateur indique qu'à étudier la poésie, « son énergie vitale s'était condensée dans la sincérité (*jingxue cheng ju* 精血誠聚) », et que c'est en rêve qu'elle obtint les vers qu'elle n'avait pas réussi à composer dans la journée¹. Apparaît ainsi dans cet exemple de rêve l'idée que le songe puisse n'être pas un message prédictif émanant d'une entité invisible et devant servir dans les faits de la veille, mais consister en un reflet des préoccupations du rêveur, et n'avoir ainsi pas de rôle fondamental à jouer dans le reste de l'histoire.

De manière tout à fait similaire, Xiangyun est surprise par ses camarades du cénacle poétique à prononcer en rêve des vers obéissant aux règles imposées durant le jeu d'alcool auquel ils viennent ensemble de s'adonner. Grisée par la boisson, Xiangyun s'est endormie, la tête sur une pierre moussue et à l'abri des regards derrière une montagne artificielle. Ses amis s'amuse à la pousser un peu, et c'est là qu'elle prononce dans son sommeil un vers répondant aux injonctions prosodiques qu'ils s'étaient dans leur jeu imposées, ce qui provoquent les rires de ses amis, qui finissent de la réveiller². Dans cet exemple encore, le rêve n'a pas de fonction précise à remplir dans le roman, si ce n'est d'offrir le spectacle d'un personnage si préoccupé par la composition de poèmes qu'il en déclame un pendant le sommeil. Que l'instant onirique soit perçu d'un point de vue extérieur restitue une vision fragmentaire du rêve, d'autant plus que son évocation est extrêmement brève.

Autre exemple, enfin : le rêve que Wang Xifeng raconte avoir fait au sujet d'une personne venant lui réclamer des pièces de brocart (HLM 72). A ce moment du roman, les finances de la famille Jia sont au plus mal, et l'on blâme Xifeng pour sa gestion du budget alloué aux appartements intérieurs. Un jour qu'elle discute avec l'épouse de Laiwang 來旺, l'intendant de son époux, elle raconte à celle-ci qu'elle a la veille fait un rêve dans lequel une personne, dont le visage lui était familier mais qu'elle ne connaissait pas, venait lui réclamer cent pièces de brocart pour sa maîtresse – tout comme les serviteurs de la maisonnée viennent communément lui demander des biens pour leur maître. En songe, Xifeng lui demande qui est sa maîtresse, ce à quoi la personne répond qu'il ne s'agit pas de quelqu'un de chez eux. Aussi la jeune femme refuse-t-elle de céder ce qui est demandé, et voit la personne en face les lui prendre de force. C'est alors, raconte Xifeng, qu'elle s'est réveillée. Le lien entre le contenu onirique et les préoccupations de Xifeng vis-à-vis des affaires de la résidence est évident, et souligné par son interlocutrice : « C'est à cause de ce que Madame s'inquiète toute la journée, à tout

¹ *Id.*, p. 774.

² *Ibid.*, p. 1018.

le temps de devoir répondre aux affaires de la maisonnée (這是奶奶日間操心，常應候宮裏的事) »¹. Le rêve est quelque peu plus long que les deux mentionnés ci-dessus, mais reste bref dans son récit. Celui-ci présente la caractéristique d'être relaté par le rêveur lui-même, mais de façon rétrospective, alors que le personnage est déjà revenu dans la veille. Le regard posé par celui-ci sur son propre songe est donc distancié, extérieur, considérant son rêve comme un objet. L'apparition de ce rêve dans l'histoire, par ailleurs, n'a rien à apporter de plus que ce qu'il révèle : les soucis dont pâtit Wang Xifeng, qui influencent par mécanisme psychique sa vie nocturne. Le rêve n'est rattaché à rien de spécifique dans l'histoire principale – on ne saura jamais, par exemple, si la personne vue en rêve est familière aux yeux de la rêveuse parce qu'elle correspond à quelqu'un à l'identité bien déterminée, ou s'il faut percevoir la familiarité de ce visage comme une métaphore, à opposer au fait que sa maîtresse soit extérieure à la famille des Jia. Le songe est ainsi la capture momentanée de l'intériorité de Xifeng, et ne conduira à rien de plus que ce qu'il peut suggérer au lecteur.

Ces rêves que je viens de traiter, qui ne possèdent pas dans le récit de fonction particulière à remplir dans la diégèse globale, sont en grande minorité par rapport à l'ensemble des récits de mon corpus. Cette rareté du matériau m'a menée à une réflexion qui a été bien courte par rapport à celle sur l'importance de l'interprétation onirique, présente dans une majorité de récits. Aborder l'existence de ces quelques histoires de « rêves-objets » plutôt que « rêves-fonctions » a néanmoins été un premier pas vers l'analyse de récits qui échappent aux codes classiques de l'histoire de rêve. Lorsqu'un rêve n'a plus de « fonction » à remplir selon les instructions de l'entité délivrant un message onirique, c'est que le contenu du rêve n'a plus à voir avec ce qui va au rêveur par l'« extérieur ». Et cette place qui est faite par l'absence de message venant de l'extérieur offre la possibilité d'aborder ce qui, à l'inverse, est interne au rêveur – son état psychique.



Mon intention dans cette sous-partie consacrée à la place du rêve dans l'économie du texte était de montrer une diversité dans l'intention narrative des récits oniriques : face aux songes, extrêmement nombreux dans la tradition chinoise, qui sont une invitation à l'interprétation, figurent des rêves qui échappent à la fonction qui est traditionnellement la leur dans les histoires classiques. Libérés de cette fonction, ces songes peuvent offrir à l'histoire quelque chose de différent, que leur nature de rêve permet de créer.

¹ *Ibid.*, p. 1190.

Avant que de pouvoir aborder ces rêves pour le rêve, il me fallait montrer que l'interprétation traditionnellement attribuée au rêve, liée à la fonction de celui-ci dans le récit, pouvait perdre en importance, notamment par la place qui lui était consacrée dans le texte.

Afin de procéder progressivement, j'ai tout d'abord récapitulé l'importance de l'interprétation onirique, largement étudiée dans la sous-partie précédente, en rendant compte de ce que les rêves qui ont une fonction à répercuter dans l'histoire principale sont majoritaires, et peuvent se classer selon deux catégories que j'ai nommées « rêves anticipés » et « rêves conclusifs ». La fonction du rêve anticipé est de prédire ou plus simplement de précéder des événements de la vie éveillée qui sont encore à venir, et d'influencer ainsi la façon dont les personnages appréhenderont ces faits. Naturellement, le rêve anticipé se doit d'être antéposé aux événements auxquels il est lié. Cela implique qu'il puisse apparaître au début du récit général, mais cela n'est pas obligatoire : il peut, au milieu d'un récit, anticiper des événements qui n'advieront qu'à la fin de l'histoire. L'un des rêves anticipés les plus saillants de mon corpus est le rêve de Baoyu au chapitre 5 du *Honglou meng*, qui contient de nombreuses prédictions sur les destins de personnages féminins du roman, et trouve répercussion en maints endroits dans les chapitres ultérieurs. Par opposition, le rêve conclusif a pour fonction d'expliquer ou de faire suite à des événements de la vie éveillée ; il est donc nécessairement placé après les faits auxquels il est lié. Il m'est apparu que rêve anticipé et rêve conclusif n'étaient pas exclusif l'un de l'autre, et se combinent même régulièrement.

J'en suis ensuite venue à montrer que si l'interprétation du rêve est fondamentale parce qu'elle permet d'identifier la fonction de celui-ci dans le reste de l'histoire, elle est bien souvent sous-entendue – ce qui ouvre pour plus tard la possibilité d'une absence d'interprétation due à une absence de fonction. Il m'a paru intéressant de reprendre des récits du *Soushen ji* dans lesquels la partie narrative dédiée à l'interprétation du rêve est centrale, plus importante, même, que le rêve en lui-même. C'est quelque chose que j'avais déjà observé dans certains récits du *Zuozhuan*. Néanmoins, ces récits du *Soushen ji* restent peu nombreux. Aussi voit-on qu'assez tôt dans l'histoire de la littérature, une distanciation vis-à-vis de la pratique écrite de la divination – et plus tard des clefs des songes, qui en découlent directement – s'est opérée, avec une disparition de la narration rapportant l'interprétation du songe, laquelle devient ainsi implicite. Bien que déjà ancienne, cette disparition dans la narration apparaît comme une porte ouverte aux récits oniriques ne présentant pas de partie interprétative tout simplement parce qu'il n'y a rien à interpréter.

Dans certaines anecdotes, néanmoins, et notamment chez Ji Yun, on revient à ce modèle de texte qui consacre une large part à l'analyse explicite d'un rêve. Mais l'intérêt n'est pas alors de montrer que l'interprétation s'avèrera juste, mais de mettre en valeur la multiplicité des interprétations possibles. Cet éventail d'analyses est alors exposé dans le but précis de valoriser la pluralité des points de vue – il n'est pas sage de privilégier une unique interprétation du rêve.

Force est de constater, néanmoins, que les personnages de la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles interprètent très peu leurs rêves explicitement – les rêves glyphomantiques font figure d’exception –, et que parfois, même, et notamment dans le *Honglou meng*, ces personnages ne font rien de leurs rêves – ils ne les emploient pas pour mieux appréhender les événements qui surviennent, n’en tirent pas de connaissance qui pourrait leur être utile dans le reste de l’histoire.

J’ai enfin observé des récits oniriques détachés de toute fonction à remplir dans le cadre de référence. Ce sont par exemples des messages, souvent poétiques, qui ne trouveront jamais aucun écho dans la veille, des imageries oniriques dont l’étrangeté pourrait suggérer un usage métaphorique et prédictif, mais qui ne se retrouvent jamais dans les faits. Pourquoi, alors, introduire un rêve dans un récit de fiction ? C’est que le songe permet de créer un cadre spécifique, mis en valeur par l’onirique – donc différent de l’ordre « normal » : cadre pour une discussion philosophique ou esthétique, cadre pour une scène à l’atmosphère étrange parce que donnant lieu à des distorsions physiques et temporelles... Le rêve est utilisé dans ces récits, bien que sa présence ne soit pas fondamentale, *parce qu’il s’agit d’un rêve*, avec tout l’imaginaire de l’étrange qu’il peut comporter et avec le cadre distinctif qu’il établit.

A cet emploi du rêve pour le rêve peut se combiner une narration brève, contribuant à restituer un rêve relevant de l’impression momentanée, à l’aspect fragmentaire. Le *Honglou meng* présente plusieurs exemples de ces « morceaux de rêve », qui de surcroît sont narrés avec une focalisation externe au rêveur : c’est un autre personnage, lui éveillé, qui surprend le rêveur dans un bref moment de songe, et cette vision momentanée permet une incursion dans la promenade onirique. Or, de ce rêve, les personnages ne feront rien ; il n’a pas de fonction à remplir dans l’histoire. Et lorsque disparaît cette fonction dans le récit, place est faite à ce qui ne vient pas de l’extérieur, mais de l’intérieur : la vie psychique du rêveur.

3 - Rêve et création littéraire

Dans la dernière sous-partie de ce qui a précédé, j’ai eu l’occasion de montrer que le motif onirique pouvait être employé pour le cadre spécifique qu’il conférait à l’histoire : atmosphère, ouverture de possibles distorsions... Et qu’ainsi le rêve était convoqué sous le pinceau de l’auteur parce qu’il permettait d’imaginer plus que ce qu’une histoire classique autorisait. Or, c’est ici d’une des utilisations du rêve en ce sens que je souhaite traiter : l’emploi du rêve comme lieu privilégié de la création littéraire.

Dans la littérature chinoise, le rêve a souvent été perçu comme un cadre particulièrement favorable à la création littéraire. Bien qu’il ne s’agisse pas des occurrences les plus connues, j’ai par exemple évoqué plus haut les rêves HLM 48 et 62 dans lesquels des jeunes filles du *Honglou meng*

composent en rêve des vers, l'une qu'elle n'avait pas réussi à trouver dans la veille, l'autre parce qu'elle avait été trop prise par le jeu d'alcool poétique auquel elle avait participé avant de dormir. Dans ces deux exemples, le rêve apparaît comme une parenthèse privilégiée dans laquelle la création poétique est facilitée. La corrélation entre la composition des vers et son cadre onirique est aussi forte que bilatérale : le rêve procure un environnement distinctif qui favorise la création littéraire, et réciproquement cette création est exceptionnelle parce qu'elle est issue du sommeil et non de la veille.

C'est sur cette symétrie que je fonderai le contenu de cette sous-partie : j'étudierai tout d'abord le rêve en tant que cadre suscitant la création littéraire, avant de m'intéresser au texte singulier que peut être celui qui est créé en songe – ce texte, précisément parce qu'il provient d'un rêve, présente nécessairement quelque chose de plus, de spécifique, qu'un texte composé de manière classique dans la veille. Or, cette spécificité, je me demanderai si elle n'est pas la possibilité de ce que ce texte diffuse des éléments au sujet du rêveur lui-même – en d'autres termes, les textes produits en songe peuvent-ils révéler quelque chose de la subjectivité du sujet rêvant ?

Il m'importera dans un dernier temps de considérer le lien métaphorique qui s'exerce entre le rêve et la littérature – notamment celle qui m'intéresse : la littérature de fiction. Du fait que l'on congédie le songe comme quelque chose n'ayant aucune importance – une simple promenade nocturne qui n'influence en rien notre quotidien –, le rêve peut être la métaphore de la littérature de fiction, qui elle aussi est « sans importance », puisque tout ce qu'elle contient est inventé. Rêve et fiction ont ainsi en commun la futilité qu'on leur prête, mais il apparaît bien vite que tous deux sont pourvus de la même ambiguïté : ils sont aussi insignifiants que remarquables, aussi accessoires que marquants. Car si la fiction n'est que vaines paroles (*jiayu* 假語), elle entre dans la réalité du lecteur dès que celui-ci la lit. Elle peut, par ailleurs, dire beaucoup de la « vraie vie ». De la même manière, le rêve est futile parce qu'il n'est qu'activité intellectuelle nocturne du sujet, mais il importe grandement par d'autres aspects : il compte, dans la culture chinoise, par tout ce que la tradition interprétative lui confère de puissance prédictive ou révélatrice de faits cachés, et il compte également en ce qu'il révèle quelque chose de l'intériorité du rêveur. Ce rêve métaphore de la fiction se trouve au cœur du *Honglou meng*, et je montrerai la façon dont le roman est en maints endroits parcouru de ce discours métaphorique.

A - Cadres oniriques pour la création littéraire

La culture chinoise ne manque pas d'exemples littéraires de rêves ayant été le berceau de grands talents littéraires ou même de textes spécifiques. Dans son *Mengzhan yizhi*, Chen Shiyuan consacre un chapitre externe (*waipian* 外篇) aux rêves liés « au pinceau et à l'encre (*bimo* 筆墨) », c'est-à-dire les songes qui ont à voir avec la composition de textes. Le chapitre est une longue énumération

de fameux exemples, issus d'annales historiques diverses, d'hommes pour qui un rêve aurait permis la composition de grands textes. On peut néanmoins diviser le chapitre en deux types de rêves évoqués : ceux qui ont été le cadre de l'attribution de capacités littéraires exceptionnelles au rêveur, souvent par la transmission d'un objet hautement symbolique, et les rêves dans lesquels les auteurs ont tout bonnement composé un texte de renom.

Ainsi Chen mentionne-t-il par exemple plusieurs personnages connus pour avoir reçu en rêve un ou plusieurs pinceaux, songe qui précéda la manifestation de leurs immenses talents littéraires. Trois histoires sont sur ce thème similaires, et emploient chacune le motif du pinceau dit « à cinq couleurs » (*wuse bi* 五色筆) – un pinceau qui conférerait à son porteur des dispositions littéraires hors normes. Ainsi la mère de Fan Zhi 范質 [911 ?-964], haut dignitaire durant la période des Cinq dynasties et des Dix royaumes (*Wudai shiguo* 五代十國) [907-979], rêva antérieurement à la naissance de son fils qu'une divinité lui offrait un pinceau « à cinq couleurs », ce qui fut perçu comme l'explication de la précocité des talents littéraires de Fan. De même, He Ning 和凝 [898-955], dignitaire de la même période, rêva alors qu'il se rendait à la capitale pour y passer les examens qu'un dieu lui conférait un pinceau « à cinq couleurs » en lui prédisant qu'il réussirait à l'examen dans sa jeunesse – ce qui s'avéra vrai. Enfin, l'histoire plus complexe de Jiang Yan 江淹 [444-505], poète de la période des Dynasties du Nord et du Sud (*Nanbei chao* 南北朝) [420-589], relate comment ce dernier rêva par deux fois d'un pinceau « à cinq couleurs ». Une première fois il le reçut en rêve, et son talent poétique alla en s'accroissant, et une seconde fois, en rêve, le perdit : le poète Guo Pu 郭璞 [276-324] de la Dynastie Jin 晉 [265-420] lui apparut pour lui reprendre le pinceau, et, par la suite, Jiang Yan ne fut plus capable d'écrire de beaux vers, ce qui fit dire de lui qu'il avait épuisé tout son talent¹. Notons qu'il faut très probablement voir le don du pinceau comme un fait purement onirique, car ne figure pas dans les textes une « preuve de la véracité du rêve », avec une apparition du pinceau dans les affaires du rêveur. La transmission de l'objet reste donc de l'ordre du symbolique. Dans d'autres rêves que mentionne Chen Shiyuan, des pinceaux d'autres types sont transmis, comme par exemple un pinceau en jade sculpté donné en rêve par Lu Chui 陸倕 [470-526] à son contemporain Ji Shaoyu 紀少瑜 [dates inconnues], poète de la dynastie Liang [502-557] des Dynasties du Nord et du Sud. On peut par ailleurs noter le rêve de Wang Bo 王勃 [650 ?-676 ?], poète de la dynastie Tang, qui rêva qu'on lui donnait un morceau d'encre à délayer, ce qui s'annonça comme le début de sa carrière littéraire².

¹ CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 158 et 160 [notes].

² *Id.*, p. 158 et 161 [notes].

Parmi les anecdotes de mon corpus, l'une du *Yuwei caotang biji* est très similaire aux récits mentionnés ci-dessous – *Sima Xiangru yuyin* 司馬相如玉印, « Le Sceau de jade de Sima Xiangru » (Yw 11:23). Il s'agit dans son cas du don d'un sceau ayant appartenu au grand poète des Han, Sima Xiangru¹. Bien que la transmission n'ait pas lieu à proprement parler dans le rêve, celui-ci précède l'apparition de l'objet, et y est lié de par sa teneur : un personnage rêve qu'on lui fait parvenir la carte de visite du poète – ce qui, généralement, est annonciateur d'un événement en lien avec la divinité introduite, comme par exemple le succès aux examens mandarinaux pour Wenchang². Quelques jours plus tard, il entre en possession du sceau ayant appartenu à Sima Xiangru, et le garde si jalousement qu'il ne consent même pas à le montrer à un ami, lequel le qualifie de *chi* 癡, « idiot obstiné » – terme qui rappelle le « fou des pierres » de Shi Qingxu (Lz 450)³. Là réside néanmoins l'intérêt principal de l'anecdote, car celle-ci ne mentionne pas que le nouveau propriétaire du sceau possède d'incroyables talents littéraires qu'il n'avait pas auparavant.

Ainsi que je l'ai indiqué, Chen Shiyuan fournit dans un deuxième temps de son chapitre sur les rêves liés « au pinceau et à l'encre » une liste de rêves dans lesquels les auteurs auraient composé des textes devenus fameux par la suite. La nature des textes produits varie énormément, de la simple inscription sur stèle à des chants entiers, en passant par la correction d'un vers. Certains récits donnent lieu à un texte fragmentaire, ce qui serait une conséquence de l'oubli post-onirique, tandis que d'autres restituent intégralement le texte entendu ou composé en rêve. Ainsi par exemple, en introduction de son texte intitulé « Ji meng huiwen ershou (bingxu) 記夢回文二首（並叙）, Deux palindromes commémorant un rêve et leur préface », Su Shi 蘇軾 (Su Dongpo 蘇東坡) [1037-1101] rapporte avoir fait un rêve dans lequel il composait un palindrome, mais ne s'être souvenu que d'un vers à son réveil : « Abondantes fleurs éparses qui se répandent sur ma tunique vert-bleu (*luan dian yuhua tuo bishan* 亂點餘花唾碧衫) » – dont Su Shi indique l'allusion à la danseuse impériale devenue impératrice Zhao Feiyan 趙飛燕 [-43 à -1] qui répandait des fleurs dans sa danse⁴. L'évocation en introduction de son rêve permet à Su Shi d'offrir aux palindromes qui suivent une valeur littéraire spécifique, que leur confère leur origine semi-onirique.

Si l'oubli du rêve rend fragmentaire la composition littéraire onirique de Su Shi, d'autres récits incluent l'intégralité de la composition dans le récit onirique. Tel est par exemple le cas du rêve du lettré Wang composant en rêve une élégie en mémoire de Xi Shi 西施⁵, que Chen Shiyuan mentionne.

¹ Cf. note 2 p. 324.

² Cf. note 2 p. 306.

³ JI & YAN, *op. cit.*, p. 951.

⁴ CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 159 et 163 [notes].

⁵ Considérée, avec Wang Zhaojun 王昭君, Diaochan 貂蟬 et la concubine Yang 楊, comme l'une des quatre beautés de l'Antiquité, Xi Shi 西施, « La Shi de l'Ouest » (parfois « La Belle de l'Ouest ») aurait vécu aux VI^e et V^e siècles avant J.-C, durant la période des royaumes combattants. La légende raconte qu'elle était si belle que lorsqu'elle fronçait les sourcils,

L'anecdote est rapportée dans le *Taiping guangji* 太平廣記, *Vaste compendium de l'ère Taiping*, et se trouvait originellement dans le *Yiwen lu* 異文錄, *Catalogue de textes étranges*. Elle est relatée par le poète des Tang Yao He 姚合 [781 - ?] s'adressant à Shen Yazhi 沈亞之 [781-832]¹ : son ami l'étudiant Wang 王, raconte-t-il, rêva au début de l'ère Yuanhe [806-820] qu'il s'était rendu au pays de Wu 吳 pour y servir le roi Fuchai 夫差 [495-473] – ce qui implique un voyage onirique temporel ! Wang arrive alors que le roi, accompagné d'une suite faisant résonner flûtes et tambours, enterre sa favorite, Xi Shi. Le monarque demande aux lettrés de composer des chants de lamentations en commémoration de la belle. Wang rédige un poème qui est entièrement restitué dans le récit :

西望吳王闕，雲書鳳字牌。
連江起珠帳，擇土葬金釵。
滿地紅心草，三層碧玉階。
春風無處所，悽恨不勝懷。

Au loin je contemple le palais du roi de Wu,
Avec ses plaques d'écritures telles nuages et caractères tels phénix.
Le cours du fleuve forme une tenture de perles,
L'on a choisi la terre pour enterrer l'épingle d'or².
Toute la terre est couverte d'herbes à cœur rouge,
Sur trois niveaux, des degrés de jaspe vert.
Nul endroit pour le vent printanier,
L'affliction et regret sont insupportables à nos cœurs.

Wang présenta cette composition au roi, qui en fut content, avant de se réveiller³.

En dehors des rêves qui furent le berceau d'une composition littéraire intégrale ou partielle, figurent également dans la liste de Chen Shiyuan des songes qui n'ont pas donné lieu à une

elle n'en était que plus charmante – ce que tentait en vain de faire un laideron originaire du même village, n'obtenant que de s'enlaidir, ce qui lui valut le sobriquet de Dong Shi 東施, « La Shi de l'Est ». Xi Shi aurait été recrutée au pied du mont Zhuluo 苧蘿 (actuel mont Zhuji 諸暨 au Zhejiang) par le roi Goujian 勾踐 [? à -465] de Yue 越, lequel souhaitait se venger du roi Fuchai 夫差 [? à -473] de Wu 吳 qui l'avait humilié par une défaite. Goujian, qui savait que Fuchai aimait les belles femmes, avait ainsi pour but de détourner l'attention de celui-ci en plaçant Xi Shi auprès de lui. Son plan fonctionna, car en effet Fuchai tomba fou amoureux de Xi Shi, et se détourna des affaires du royaume, en dépit des avertissements de ses conseillers, notamment Wu Zixu 伍子胥 (? à -484), ce qui permit à terme à Goujian de le vaincre. Après la chute de Fuchai, Xi Shi disparut, ce qui donna lieu à plusieurs légendes autour de sa mort – qui advient donc, le plus souvent et selon les versions, *après* la chute de Fuchai, à l'inverse de ce que la présente anecdote nous laisse voir.

¹ Shen Yazhi 沈亞之 est notamment l'auteur du *Qin meng ji* 秦夢記, *Histoire d'un rêve des Qin*. Il y raconte que par une journée printanière de voyage de Chang'an à Binzhou 邠州 (dans l'actuelle Shaanxi), il s'arrêta au relais des Sources de Tuo 橐泉 où il rêva en plein jour qu'il entra dans la capitale de Qin, où il exercera par la suite un rôle politique en servant le Duc Mu 穆 des Qin [-659 à -621] – dont on découvrira à l'issue du rêve que sa tombe se situe à proximité du relais. Dans son rêve, Shen se verra offrir en récompense une princesse dont la mort provoquera sa révocation. Ainsi que l'a remarqué Luo Manling, cette ressemblance avec le *Zhenzhong ji* et le *Nanke taishou zhuan* s'arrête là, car le réveil de Shen ne donne lieu à aucun bouleversement existentiel. Bien au contraire, en ayant en rêve exercé un pouvoir dans une période ancienne, et en faisant ensuite du songe un objet qu'il met en lien avec des recherches historiques, Shen Yazhi rationalise le lien entre rêve et réalité, éludant ainsi complètement la question du rêve illusoire, et réaffirme la valeur de la carrière officielle (LUO (2015), p. 168-170.)

² Il s'agit ici d'une métaphore pour Xi Shi.

³ LI, *op. cit.* (1961), p. 2247-2248. et CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 159 et 164 [notes].

composition littéraire en eux-mêmes, mais ont encouragé le rêveur à écrire quelque chose. Tel est par exemple le cas du rêve de Wang Bo, cité plus haut, qui rêva que quelqu'un lui confiait que le *Yijing* 易經, *Classique des mutations* contenait le *taiji* 太極¹, et qu'il convenait ainsi que Wang y songeât. Ce rêve aurait poussé Wang Bo à rédiger les cinq chapitres de son *Zhouyi fahui* 周易發揮, *Réflexions sur le Zhouyi*².

Il serait peu utile de reprendre ici tous les exemples de rêves « littéraires » que cite Chen Shiyuan – le travail d'annotation de Richard E. Strassberg remplit relativement bien son rôle d'explication exhaustive des références de Chen. Considérons simplement que les mentions de rêves ayant suscité une création littéraire partielle ou complète, ou ayant encouragé un auteur à composer sur un sujet ne manquent pas dans la littérature chinoise – Chen lui-même n'en donne qu'un petit aperçu tant est commun le motif du rêve associé à la composition littéraire.

La composition de poèmes présentés comme ayant été inspirés en ou par un rêve semble être une pratique assez commune pour les lettrés du XVII^e siècle. Pu Songling lui-même composa plusieurs poèmes, dont il écrivait que les vers lui étaient venus en songe. Tel est par exemple le cas de « Zhimeng 誌夢 » (« Consignant un rêve »), l'un de ses poèmes (*shi* 詩) :

元宵前一夜，夢獨涉園亭，新月初上，柳絲絲下垂，因而憑橋覺露冷似秋。忽得句，誌成之。

銀河高耿柳平橋，
月色昏黃更寂寥。
深院無人夜清冷，
天風吹處暗香飄。

A la veille de la première quinzaine lunaire de l'année, j'ai rêvé que je marchais seul au pavillon du jardin. La nouvelle lune commençait à monter, les saules bruissaient dans leur chute, et lorsque je m'appuyai sur le pont je trouvai que la rosée était froide comme en automne. Soudain des vers me vinrent, et je les consignai comme suit :

Fleuve d'Argent³ haut et étincillant, saules paisibles sur le pont,
Le pâle éclat de la lune accroît la solitude.
Nulle personne dans la profonde résidence, la nuit est claire et froide,
Là où souffle le vent céleste, volettent parfums de l'obscurité.⁴

¹ *Taiji* 太極, « Faîte Suprême » : concept de principe premier du monde, présent tant dans les sources taoïstes que chez les néo-confucéens des Song. Pour les taoïstes le *taiji* procède du *wuji* 無極, « le sans limite » – c'est-à-dire ce moment précédant la différenciation entre mouvement et quiescence, se situant, symboliquement, entre les hexagrammes *kun* 坤 (Yin pur) et *fu* 復 (retour du Yang). Tandis que le *taiji* est le commencement du monde, fonctionnant avec le *dao* 道, il est impossible de connaître le *wuji*, qui est le *dao*. Pour la plupart des néo-confucéens, en revanche, *taiji* et *wuji* sont équivalents ; ils assimilent ainsi le *taiji* au *dao*. Ces positions différentes peuvent toutes deux s'entendre dans l'expression de Zhou Dunyi 周敦頤 [1017-1073], *wuji er taiji* 無極而太極, que l'on peut traduire de manière équivoque par « le *wuji* est le *taiji* » ou par « le *wuji* puis le *taiji* » (ROBINET (2008), p. 1057-1059.)

² CHEN & STRASSBERG, *op. cit.*, p. 159 et 164 [notes].

³ Il s'agit de la Voie Lactée.

⁴ PU (1986), p. 616.

Il n'est ainsi pas étonnant que la littérature de fiction des Qing ait également donné lieu à des récits concernant des rêves permettant, précédant ou encourageant une création littéraire. Le *Zibuyu* nous en offre des exemples intéressants.

Jiutian xuannü 九天玄女, « Fille Mystérieuse des neuf cieux » (ZBY 8:31) présente un rêve qui sert de cadre à une appréciation esthétique et une composition poétique, dont le rêveur ne se rappellera que partiellement à son réveil. L'anecdote de Yuan Mei raconte qu'avant d'être connu, le futur vice-ministre des travaux publics (*shaosi kong* 少司空) Zhou Qingyuan 周青原 rêva qu'on l'excortait en un lieu où se trouvait une porte ronde et vermillon, sur laquelle des caractères dorés indiquaient « Palais de la Fille Mystérieuse des neuf cieux (*Jiutian xuannü zhi fu* 九天玄女之府) » – cette même divinité dont j'ai eu l'occasion d'évoquer que Song Jiang la rencontrait en rêve dans le *Shuihu zhuan*¹.

La déesse annonce à Zhou qu'elle souhaiterait qu'il compose un poème afin d'accompagner un autoportrait de sa fille. Elle lui fait porter au préalable des calligraphies de fameux calligraphes des Han 漢 [-206 à 220] et des Wei 魏 [-445 à -225]. Ils admirent l'écriture des scribes (*lishu* 隸書)² de Liu An 劉安 [-179 ? à -122], roi de Huainan 淮南³, qui est très élaborée (*gong* 工). Ils comparent également le style de Cao Zijian 曹子健 (Cao Zhi 曹植) [192-232]⁴ à ceux de Zhong Yao 鍾繇 [151-230]⁵ et Wang Xizhi 王羲之 [307 ?-365 ?]⁶, deux noms souvent associés pour leurs talents calligraphiques respectifs. D'un naturel prompt, Zhou se met à écrire vivement, et obtient quatre poèmes de vers pentamétriques (*wulü si zhang* 五律四章). La fille de la déesse vient remercier Zhou, et, afin de lui témoigner sa gratitude, lui fournit une gélule qu'elle lui fait avaler : dans son enfance, Zhou avait avalé une aiguille, qui lui cause des douleurs inopinées. Dès lors, Zhou ne ressentira plus jamais aucun mal. A son réveil, il ne se souvient de toute sa composition onirique que d'un distique :

¹ Cf. p. 156.

² Le *lishu* 隸書, « écriture des scribes » est l'un des grands styles de calligraphie. Aéré et très lisible, avec des caractères légèrement plus larges que hauts, il apparut sous les Qin 秦 [-221 à -207] et fut utilisé de manière usuelle sous les Han.

³ Grand esthète, il était le petit-fils de Han Gaozu 汉高祖 [-256 ? à -195], fondateur de la dynastie Han.

⁴ Cf. note 4 p. 318.

⁵ Zhong Yao 鍾繇 [151-230] : haut fonctionnaire des Wei [220-265], connu pour son raffinement dans la calligraphie du style « écriture des scribes (*lishu* 隸書) » (cf. note ci-dessus) et du style « régulier (*kaishu* 楷書) ». Seules des copies de ses calligraphies nous sont parvenues, via des modèles pour entraînement à la calligraphie.

⁶ Wang Xizhi 王羲之 [307 ?-365 ?] : haut fonctionnaire des Jin [265-420], il fut l'un des plus grands calligraphes de l'histoire chinoise, connu pour son style « de l'herbe (*caoshu* 草書) » ou « cursif ». Sous l'impulsion de l'empereur Taizong 太宗 [600-649] – qui tenta de réunir dans une collection unique toutes les œuvres restantes de Wang –, son style fut imposé à partir des Tang comme norme suprême. On admire notamment sa calligraphie du *Lanting ji xu* 蘭亭集序, « Préface à la collection du Pavillon des Orchidées », dans laquelle il relate la réunion de quarante et un poètes – dont lui-même – qui se retrouvèrent en 353 à Lanting, dans la préfecture de Kuaiji 會稽 (actuelle Shaoxing 紹興, dans le Zhejiang), à l'occasion de la fête du troisième jour du troisième mois (*sanyue san* 三月三). L'œuvre originale a été perdue, mais de très nombreuses copies ont circulé à travers les siècles, notamment celle de Feng Chengsu 馮承素 [627 ? - 650] qui est aujourd'hui conservée au musée de Pékin. Plusieurs légendes circulent au sujet de la quête de Taizong pour recouvrer cette calligraphie perdue, ainsi que sur la disparition de celle-ci, en particulier celle selon laquelle l'empereur aurait fait placer l'original de l'œuvre dans son tombeau.

冰雪消無質，星辰系滿頭。

Neige et glace disparaissent sans trace,
Étoiles et astres maillent toute ma tête.¹

Cette anecdote présente donc un rêve qui est le lieu d'une composition poétique, dont le rêveur, victime de la nature fuyante de l'expérience cognitive vis-à-vis de la mémoire, a oublié la majeure partie au moment du réveil. L'emploi du rêve dans ce récit permet de mettre en avant un imaginaire ayant recours à une divinité, à des calligraphies peut-être inaccessibles pour le personnage dans sa vie éveillée, mais aussi et surtout de conférer au personnage une occasion privilégiée de s'adonner à des considérations esthétiques et à la production d'un texte. Que ce dernier soit effacé des souvenirs de Zhou après la fin du rêve rend la composition poétique plus précieuse encore, puisqu'elle a déjà disparu. Le poème hérite du rêve cette triste magie qui veut que dès lors que le sujet s'aperçoit de ce que ça n'était qu'un rêve, ce dernier disparaît partiellement par l'effet de la mémoire – en d'autres termes, le rêve s'obtient en tant que tel et disparaît dans le même temps. Le songe, dans cette anecdote, est ainsi profondément lié à la question de la création littéraire et de l'oubli ; peut-être est-il l'illustration de ces moments de création où, furtivement, le texte s'ébauche complètement dans l'esprit de l'auteur, alors qu'au même moment il disparaît et ne laisse que des bribes à son compositeur, forçant ce dernier à un effort de remémoration, et à se demander accessoirement s'il a jamais possédé l'entièreté du texte qu'il cherche à retrouver.

Une autre histoire du *Zibuyu* expose quant à elle des questions liées aux implications de la création littéraire, notamment historiographique, et à la légitimité à écrire. *Wang Jiemei shidu shi Xi Zuochi houshen* 王介眉侍讀是習鑿齒後身, « L'académicien-lecteur Wang Jiemei est la réincarnation de Xi Zuochi » (ZBY 6:13) raconte un rêve qui encourage un auteur à poursuivre son œuvre littéraire.

Le personnage principal est Wang Jiemei 王介眉 (Wang Yannian 王延年). Licencié en 1726, il passa la même année que Yuan Mei l'examen dit « du vaste savoir et des éminentes lettres » (*boxue hongci* 博學宏詞)². Dans sa jeunesse, raconte Yuan Mei, Wang avait fait un rêve dans lequel il pénétrait dans une pièce où abondaient ouvrages privés et objets antiques. Y était assis un vieil homme, qui ne le salua pas à son arrivée ni de dit mot. Un autre homme, de haute stature et au visage noir,

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 111-112.

² Cet examen extrêmement difficile, tenu de façon irrégulière, fut institué sous les Tang et visait à sélectionner les meilleurs lettrés du pays. Le tri était si rigoureux qu'aucun candidat ne fut reçu aux concours de 1733 et 1735. A l'épreuve de 1736, à laquelle participèrent Yuan Mei et Wang Jiemei, seulement quinze candidats sur cent quatre-vingts environ furent sélectionnés (HUCKER, *op. cit.*, 4732. et YUAN & CHANG, CHANG et DIENY, *op. cit.*, p. 101.)

s'adressa à lui en se présentant comme Chen Shou 陳壽 [233-297], l'auteur du *Sanguo zhi* 三國志, *Le Récit des Trois Royaumes*¹. Il ajoute qu'en donnant la préférence au royaume de Wei 魏 plutôt qu'à celui de Shu 蜀, il avait agi sans intention spécifique, et n'imaginait pas toute la controverse que cela susciterait². Il lui présente ensuite le vieil homme assis : il s'agit de Yanwei 彦威 (Xi Zuochi 習鑿齒) [? - 383], auteur du *Han Jin chunqiu* 漢晉春秋, *Printemps et automnes des Han et des Jin*, qui « corrigea » (*zheng* 正) Chen Shou³. Or, ajoute ce dernier, Wang est la réincarnation de Yanwei. Chen a entendu dire que Wang était dans la rédaction d'un ouvrage intitulé *Lidai biannian jishi* 歷代編年紀事, *Annales rapportant des événements survenus au cours des dynasties successives*. Il l'encourage à terminer son œuvre, qui est porteuse de la « racine provenant d'une vie antérieure (*sugen* 夙根) » – il faut entendre par là que du fait du lien de réincarnation entre Yanwei et Wang Jiemei, le *Lidai biannian jishi* présentera la même importance que le *Han Jin chunqiu*, qui fut de « corriger » la perception d'événements du passé. Chen Shou tend ensuite à Wang un livret dans lequel ce dernier compose quatre quatrains (*jueju* 絕句) avant de se réveiller. Tiré hors de son sommeil, Wang ne se rappelle que d'un distique :

慚無“漢晉春秋”筆，敢道前身是彥威。

Honteux de n'avoir pas le pinceau du *Han Jin chunqiu*,
Oserais-je dire que je suis la réincarnation de Yan Wei ?⁴

L'anecdote s'achève sur ceci que l'empereur, à qui Wang Jiemei présenta son *Lidai biannian jishi* à plus de quatre-vingts ans, apprécia l'œuvre, et promut Wang au poste d'académicien-lecteur (*shidu* 侍讀) de l'Académie Hanlin 翰林⁵.

On retrouve dans cette anecdote, comme dans le récit exposé précédemment, le motif de la composition littéraire onirique oubliée après le réveil. Plusieurs thèmes liés au domaine de la création littéraire apparaissent dans ce récit.

¹ Le *Sanguo zhi* 三國志 est la chronique historique officielle couvrant la période de la fin des Han [-206 à 220] et celle des Trois royaumes [220-280]. Sous les Ming, elle servit de base historique au fameux roman *Sanguo zhi yanyi* 三國志演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫中 [1330 ?-1400], l'un des plus grands romans chinois.

² Cette controverse consistait à déterminer lequel des royaumes, Wei ou Shu, devait légitimement l'emporter. Serviteur des Jin 晉, initialement vassaux des Wei, Chen Shou fut accusé de favoriser indûment le Wei, tandis que le Shu, fondé par Liu Bei 劉備 [121-223], lui-même issu de la famille impériale des Han, apparut plus tard comme le royaume légitimement amené à l'emporter (*Id.*, p. 101-102.) C'est d'ailleurs la version que défend le roman des Ming, *Sanguo zhi yanyi* 三國志演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫中.

³ Dans son œuvre, Xi Zuochi déclara que le Wei avait usurpé le trône, qui devait légitimement revenir au Shu (*Ibid.*, p. 102.)

⁴ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 78.

⁵ Cf. note 1 p. 317.

Il est question, avec le personnage de Chen Shou, de l'intention littéraire et de la postérité. Yuan Mei disculpe l'auteur du *Sanguo zhi* en racontant dans cette anecdote qu'il avait favorisé les Wei sans dessein particulier (*wuxin* 無心). Que les successeurs des auteurs puissent s'opposer à leurs écrits, et même créer d'interminables débats autour d'une orientation historiographique est un fait hors de contrôle de ceux qui écrivent l'histoire, semble vouloir exprimer Chen Shou. La perception historiographique des faits passés est également au cœur de cette anecdote ; celle-ci présente ceci d'amusant de voir un historiographe faire son *mea culpa*, et parler de « rectification » bienvenue de son travail. Il est enfin question, dans cette histoire, de légitimité à écrire. Le thème s'illustre tout d'abord avec le personnage de Chen Shou : celui-ci ayant servi une famille (les Jin 晉) autrefois vassale des Wei, était-il bien placé pour écrire la chronique des Trois Royaumes ? La réponse semble être négative, puisque l'histoire a par la suite voulu que sa préférence donnée aux Wei soit remise en cause, et que la postérité choisisse de faire gagner la coalition du Shu et du Wu 吳 – comme cela est le cas dans le roman des Ming ayant pris pour source les annales de Chen Shou, le *Sanguo zhi yanyi* 三國志演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫中 [1330 ?-1400]. La légitimité à écrire l'histoire apparaît également dans le lien entre Yanwei et Wang Jiemei : le second, en tant que réincarnation du premier, possède un statut qui justifie son entreprise de rédaction historiographique. Cette légitimité se voit confirmée dans le récit par ceci que l'empereur appréciera son travail et le promouvra en rétribution. Notons que dans ce récit, la légitimité à écrire est conférée par l'imaginaire : c'est par le rêve, et ceci, qui ressort du songe, que Yanwei serait un avatar antérieur de Wang, que ce dernier se voit confirmé dans son rôle d'historiographe.

En somme, le rêve est ici le cadre de réflexions sur les choix de l'historiographe, la réception de ceux-ci par la postérité, et la légitimité de chacun à écrire l'histoire. Il est employé dans ce récit pour l'imaginaire fantasque qu'il permet – la rencontre avec des personnages du passé –, mais en dehors de l'effet produit par l'oubli de la composition poétique en rêve et de la remémoration partielle de celle-ci, que j'ai déjà décrit pour l'anecdote traitée précédemment, le songe n'a pas de fonction propre à remplir dans l'histoire du cadre de référence : les réflexions du rêve auraient pu être les mêmes que celles d'un personnage réfléchissant dans un moment de veille, et Wang Jiemei aurait tout aussi bien pu achever son *Lidai biannian jishi* sans encouragement reçu en rêve. Le songe a donc ici pour rôle d'offrir un cadre spécifique plus qu'une connaissance ou un objet concret à répercuter dans la veille.

L'anecdote *Xiangting ji meng* 香亭記夢, « Xiangting note un rêve » (ZBY 21:21) touche quant à elle au thème de la littérature en ce qu'elle se fait cadre de la lecture par le rêveur d'une belle histoire, multipliant ainsi les niveaux de réalité : veille, rêve, histoire lue en rêve. L'intégralité de ce qui a été lu en rêve est restitué dans le récit, et Yuan Mei indique qu'après son réveil, le rêveur « se [le] récita

mentalement, la tête sur l'oreiller, sans en omettre un caractère (*zhenshang mosong, buyi yizi* 枕上默誦，不遺一字). » L'histoire s'oppose ainsi à celles dont les rêveurs ne peuvent restituer qu'une fraction de ce qu'ils ont entendu, vu ou composé en songe, et miment ainsi la perte de mémoire liée au réveil ; en cela, *Xiangting ji meng* prend le parti d'exposer un rêve moins « réaliste », car moins proche de la réalité du rêve en tant qu'expérience cognitive. Il est ainsi assumé comme un récit ne cherchant pas la vraisemblance, plus proche du merveilleux – comme l'est l'histoire lue en rêve.

Le rêveur, Xiangting 香亭¹, est un cousin de Yuan Mei, ce qui, à l'instar de bien d'autres anecdotes du *Zibuyu* et du *Yuwei*, mêle réalité et imaginaire. En 1772, alors qu'il voyageait vers la capitale, il s'arrêta dans une auberge de la sous-préfecture de Guancheng 冠城. La nuit venue, il rêva qu'il parvenait au kiosque d'un jardin désolé, parsemé de bambous et de rochers, qui n'avait rien du monde des humains (*jiongfei renjing* 迥非人境). Sur une table se trouvait un livre ouvert, dont le texte était écrit en caractères réguliers (*xiaokai* 小楷), aussi petits que des « têtes de mouche (*yingtou* 蝇头) ». Il lut alors l'histoire qui suit : dans la canal de Xinye 新野 – sous-préfecture du Henan – vivait un grand poisson qui se métamorphosa en une belle jeune fille, du nom de Qiaoru 喬如. Un dénommé Li 李 tomba amoureux d'elle, mais il mourut environ un an plus tard de noyade (*nisi* 溺死)². Un autre, du nom de Song 宋, s'éprit également de Qiaoru, mais il mourut aussi. Un homme du nom de Yang 楊 comprit qu'elle était une créature étrange. Il l'épousa et la chérit, mais ne lui donna pas à boire, aussi Qiaoru ne put-elle déployer son art (*shishu* 施術) funeste. En trois ans, elle donna naissance à trois fils, qui se transformèrent tous en poissons. Au bout de six ans, Yang eut le corps recouvert d'écailles, et Qiaoru était encore plus séduisante. Un soir de pluie et de vent, elle enlaça son époux, et tous deux se fondirent en un seul poisson, gardant cependant chacun leur tête. Ils s'envolèrent dans un battement de nageoire et plongèrent dans le lac Dongting 洞庭 (Hunan). A l'aurore, Yang buvait de l'eau, tandis qu'au crépuscule c'était Qiaoru qui buvait. Yang savait encore comment partager du plaisir avec son épouse, mais il ne savait pas qu'il était un poisson, et obtint finalement l'immortalité. Et ainsi se termine le texte :

此之謂物其物，化其化。

¹ Yuan Shu 袁樹, de son nom public (*zi* 字) Doucun 豆村 et de son nom de plume (*hao* 號) Xiangting, originaire de Hangzhou 杭州, obtint le grade de docteur en 1763. Il avait pour frère Yuan Shao 袁紹 (YUAN & SANTANGELO (2013), p. 1029.)

² Chang Fu-jui, Jacqueline Chang et Jean-Pierre Diény font remarquer dans leur traduction du *Zibuyu* que de nombreuses éditions – dont celle que j'utilise comme source primaire – voient imprimé le caractère *ruo* 弱 à la place du caractère *ni* 溺, ce qui pourrait laisser penser que le personnage meurt « de faiblesse » (YUAN & CHANG, CHANG et DIENY, *op. cit.*, p. 299.) Il apparaît néanmoins bien plus logique que le trépas soit dû à l'élément aquatique, omniprésent dans le conte, plutôt qu'à une faiblesse – car ici, pas de renarde vampirisant ses victimes, par exemple.

C'est ce que l'on appelle « devenir soi-même », « opérer sa métamorphose ».¹

Au-delà de ce passage, le texte devient illisible. Réveillé par le son d'une cloche, Xiangting, ainsi que je l'ai indiqué plus haut, se remémore mot pour mot l'histoire qu'il a lue en rêve.

Le rêve de *Xiangting ji meng* n'introduit pas un simple niveau de réalité alternatif, mais un double niveau de lecture supplémentaire : s'ajoutent non seulement au récit principal la parenthèse onirique, mais également le conte lu en rêve, qui fait du rêve un *cadre* onirique. Le récit procède ainsi à une mise en abyme, une fiction dans la fiction.

L'histoire lue en rêve est particulièrement poétique, proche de l'univers merveilleux. La félicité qu'atteint ce couple devenu poisson double est peut-être celle dont parlait Zhuangzi 莊子². Pourquoi Yuan Mei recourut-il au cadre onirique pour conter cette belle histoire ? Sans doute la part de merveilleux très présente différencie-t-elle par trop cette histoire des autres du *Zibuyu*, aussi la placer dans un rêve permettait de la relater sur un mode différent. Mais pourquoi, encore, la présenter comme une histoire lue en rêve, et non directement rêvée ? Qu'elle apparaisse comme un texte, et le contexte de lecture que Yuan Mei lui imagine, font de l'histoire un récit à la valeur spécifique.

Dans cette anecdote, le rêve n'a aucune fonction à lier aux événements de la veille. Il est un cadre d'échappée esthétique et littéraire, et confère une certaine magie à l'histoire relatée – d'autant plus enchanteresse (ou « artificielle » pourront dire les mauvaises langues) que le rêveur s'en souvient intégralement. Cette anecdote, assez unique dans le paysage des récits oniriques de mon corpus, libère le rêve de la structure narrative à laquelle il est traditionnellement soumis, et fait de lui le cadre de la structure narrative – de même, par exemple, que le roman *Xiyou bu* 西遊補, *Complément au Voyage vers l'Ouest* de Dong Yue 懂悅 [1620-1686] est intégralement un rêve.

Dans les œuvres de mon corpus, l'un des plus beaux exemples de rêve comme cadre d'une composition littéraire est sans doute l'anecdote *Jiangfei* 絳妃, « La Déesse Jiang, “Ecarlate” » (Lz 215), particulièrement connue parce que l'auteur du *Liaozhai zhiyi* s'y place lui-même comme personnage principal.

¹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 280.

² Au chapitre « Qiushui 秋水 » (« Crues d'automne ») du *Zhuangzi*, une anecdote raconte que maître Zhuang, passant sur un pont au-dessus de la Hao 濠 avec son disciple Huizi 惠子, s'exclama de ce que les poissons nageaient avec insouciance, et que c'était là leur bonheur (*yu zhi le* 魚之樂). Le disciple demande à son maître comment il pourrait connaître le bonheur des poissons, puisqu'il n'en est pas lui-même un. Alors Zhuangzi réplique que son disciple n'étant pas lui (Zhuangzi), il ne peut pas savoir qu'il ne connaît pas le bonheur des poissons. Huizi rétorque que lui-même ne peut savoir si son maître connaît le bonheur des poissons, et que son maître ne peut lui-même pas connaître ce bonheur. Zhuangzi ferme la discussion en déclarant que dès lors que Huizi l'a interrogé sur sa capacité à connaître le bonheur des poissons, c'est qu'il sous-entendait déjà que son maître le connaissait, et de fait, il le connaît en étant au-dessus de la Hao (CHEN, *op. cit.*, p. 431.)

L'histoire de *Jiangfei* raconte que lors d'une floraison massive en l'année 1683, Pu Songling profitait énormément des jardins de la résidence des Bi 畢, où il était précepteur. Un jour, alors qu'il rentrait d'une de ces promenades où il s'était épuisé à admirer les fleurs, Pu voulut faire un somme et défit ses chaussures pour s'allonger sur son lit.

Il rêve que deux séduisantes jeunes femmes l'invitent à les suivre, et comme Pu demande qui désire le voir, elles répondent qu'il s'agit de la Déesse Ecarlate (*Jiangfei* 絳妃). Le lettré se laisse donc escorter, et bientôt aperçoit les pavillons d'un palais, si élevés qu'ils semblent toucher les nuages. Des degrés de pierre, plus d'une centaine, les conduisent dans les étages, où deux ou trois belles femmes l'introduisent comme un invité. Il parvient à une somptueuse salle, étincelante de lumière, où une femme, parée telle d'une concubine impériale de haut rang, apparaît dans un tintement d'ornements de jade. Pu songe alors à procéder aux salutations d'usage, mais elle le devance en lui témoignant son honneur de le rencontrer ; ses servantes déploient un tapis, afin qu'elle s'agenouille, mais, intimidé, Pu s'y oppose. La déesse fait donc remporter le tapis, et s'installe face à son hôte afin de profiter avec lui du banquet qu'elle a fait préparer. Après que l'alcool a circulé plusieurs fois, Pu s'excuse d'être facilement ivre pour décliner la nouvelle invitation à boire ; il la prie plutôt de lui dévoiler sa volonté, soit la raison de sa présence en ce lieu. Ce n'est qu'après son insistance répétée qu'elle la lui révèle : elle est la déesse des fleurs (*huashen* 花神), qui vit en ce lieu avec sa maisonnée, laquelle est frêle et délicate. Elle subit fréquemment les ravages des servantes de la famille Feng 封 – homophone de *feng* 風, « vent ». Aujourd'hui, elle désire livrer une ultime bataille à ses adversaires, et souhaite que Pu compose un premier jet de la déclaration de guerre. S'excusant par avance pour son manque de talent littéraire, l'auteur promet de donner le meilleur de lui-même pour satisfaire la déesse.

Les suivantes lui fournissent le nécessaire à calligraphie, et préparent la table de travail avant de délayer l'encre et d'humecter le pinceau. Une autre beauté lui plie la feuille dans les règles de l'art. Tandis que l'hôte se met à écrire, deux ou trois demoiselles de compagnie observent de près sa composition. Or, Pu, qui confie être d'un naturel lent (*su chidun* 素遲鈍), prenant habituellement du temps à faire venir les idées, se met à écrire de manière telle que ses pensées et son texte semblent jaillir (*yong* 湧) comme d'une source. En peu de temps, il finit sa composition, et chacune se dispute le privilège de la porter à la déesse. Celle-ci en est très satisfaite, le déclare sans défaut. Elle fait alors raccompagner Pu Songling, qui se réveille avec le souvenir (*yi* 憶) de son rêve, et plein des sentiments qui l'habitaient durant le songe (*qingshi wanran* 情事宛然). Néanmoins, il a oublié la majeure partie du contenu de l'appel aux armes qu'il a rédigé en rêve, c'est pourquoi il le complète et en restitue l'intégralité dans l'anecdote. Sa composition est longue et extrêmement érudite, pleine d'allusions littéraires ; elle consiste en une condamnation des assauts de la maison Feng – par métaphore, celle

du vent – à l'encontre du clan de la déesse des fleurs, et de la décision de cette dernière de prendre les armes pour livrer une bataille décisive face à ses ennemis.

Jiangfei est tout d'abord particulièrement remarquable pour son enchevêtrement de réalité et de fiction. Il est en effet le seul des récits du *Liaozhai zhiyi* dans lequel l'auteur s'expose lui-même comme personnage principal – l'autre pièce du recueil dévoilant de sa personne étant la courte préface qu'il conféra à l'œuvre. Ainsi est-ce là le seul récit dans lequel on puisse observer l'auteur du *Liaozhai* entouré du monde merveilleux qu'il imagina. Pu Songling raconte dans *Jiangfei* un élément de son quotidien, qui est sa promenade dans les luxuriants jardins des Bi, famille dont il a en effet été durant de longues années le précepteur. La fiction se mêle au décor réel avec le rêve qui survient. Ce dernier, n'ayant aucune fonction à remplir dans l'histoire du cadre de référence – il n'est qu'un prétexte à l'apparition du texte restitué en dernier lieu – est une échappée imaginaire, donnant à voir un lieu féérique, et, plus que tout, un lieu propice à la création littéraire. Le thème de la rencontre avec une déesse est relativement classique – on peut par exemple le rapprocher de la rencontre onirique entre Song Jiang et la Jiutian xuannü, déjà exposée précédemment¹ – aussi l'originalité réside-t-elle peut-être en cette concordance entre ce que le personnage a fait avant de dormir (admirer un jardin plein de fleurs) et la nature des personnages, ou plutôt personnifications, qu'il rencontre (des fleurs). Il apparaît de ce rapprochement que le contenu de la veille sert de substrat à l'imagination créatrice du rêve – ce que nous retrouverons plus tard dans cette étude, dans l'analyse des « résidus diurnes » comme sources du rêve.

L'un des éléments majeurs de *Jiangfei* est ce message selon lequel le rêve est un cadre spécifique qui fait naître la création littéraire. L'insistance est marquée par cette indication de l'auteur sur ce contraste entre sa difficulté habituelle à composer et l'inspiration spontanée dont il bénéficie dans ce songe. Que le texte intégral lui soit venu après son rêve, dans un effort de remémoration et de reconstitution, est d'ailleurs légèrement paradoxal, puisque le texte nous indique plutôt qu'une telle composition ne lui serait pas venue dans la veille. La restitution intégrale de ce long texte, extrêmement érudit et rédigé avec l'archaïsme qu'implique la prose parallèle (*pianwen* 駢文)², qui témoigne de la grande maîtrise littéraire de l'auteur, peut donc paraître artificielle à qui chercherait une plausibilité des faits. Mais le réalisme n'a jamais été une caractéristique du *Liaozhai*, et si le texte apparaît dans son entièreté, c'est pour montrer à quel point le rêve a favorisé la créativité de l'auteur. Malgré ceci que Pu écrit avoir oublié la plus grande partie de son texte onirique, ce dernier apparaît

¹ Cf. note 3 p. 156.

² *Pianwen* 駢文, « prose parallèle » : un style d'écriture faisant alterner phrases de quatre caractères avec phrases de six caractères. Elle est née sous les Han et fut très en vogue durant les Six Dynasties [220-589] ; sous les Tang, néanmoins, elle est considérée comme l'apanage des élites privilégiant la forme au fond, et se trouve concurrencée par le *guwen* 古文, « prose antique », étendard des nouvelles générations de lettrés fonctionnaires, qui deviendra la norme pour de rédaction dans les examens mandarinaux.

précisément en entier parce qu'il est question de montrer que la magie de ce rêve a été de permettre à Pu de créer quelque chose de si exceptionnel qu'il surmonte le défaut de mémoire consécutif au réveil. L'auteur livre ainsi un texte qu'il se dit peu apte à produire en temps normal, mais le livre tout de même dans son entièreté afin de souligner le pouvoir de l'imagination, dont il semble vouloir dire que seule cette dernière permet de produire de tels textes.

但檄詞強半遺忘，因足而成之：

“謹按封氏：飛揚成性，忌嫉為心。濟惡以才，妒同醉骨；射人於暗，奸類含沙。昔虞帝受其狐媚，英、皇不足解憂，反借渠以解慍；楚王蒙其蠱惑，賢才未能稱意，惟得彼以稱雄。沛上英雄，雲飛而思猛士；茂陵天子，秋高而念佳人。從此怙寵日恣，因而肆狂無忌。怒號萬竅，響碎玉於王宮；泃泃中宵，弄寒聲於秋樹。倏向山林叢裏，假虎之威；時於灑瀨堆中，生江之浪。且也，簾鉤頻動，發高閣之清商；簷鐵忽敲，破離人之幽夢。尋帷下榻，反同入幕之賓；排闥登堂，竟作翻書之客。不曾於生平識面，直開門戶而來；若非是掌上留裙，幾掠妃子而去。吐虹絲於碧落，乃敢因月成闌；翻柳浪於青郊，謬說為花寄信。賦歸田者，歸途纔就，飄飄吹薜荔之衣；登高臺者，高興方濃，輕輕落茱萸之帽。篷梗卷兮上下，三秋之羊角搏空；箏聲入乎雲霄，百尺之鳶絲斷繫。不奉太后之詔，欲速花開；未絕座客之纓，竟吹燈滅。甚則揚塵播土，吹平李賀之山；叫雨呼雲，捲破杜陵之屋。馮夷起而擊鼓，少女進而吹笙。蕩漾以來，草皆成偃；吼奔而至，瓦欲為飛。未施搏水之威，浮水江豚時出拜；陡出障天之勢，書天雁字不成行。助馬當之輕帆，彼有取爾；牽瑤臺之翠帳，於意云何？至於海鳥有靈，尚依魯門以避；但使行人無恙，願喚尤郎以歸。古有賢豪，乘而破者萬里；世無高士，御以行者幾人？駕礮車之狂雲，遂以夜郎自大；恃貪狼之逆氣，漫以“為尊。姊妹俱受其摧殘，彙族悉為其蹂躪。紛紅駭綠，掩苒何窮？擘柳鳴條，蕭騷無際。雨零金谷，綴為藉客之裊；露冷華林，去作沾泥之絮。埋香瘞玉，殘妝卸而翻飛；朱榭雕欄，雜珮紛其零落。減春光於旦夕，萬點正飄愁；覓殘紅於西東，五更非錯恨。翩躚江漢女，弓鞋漫踏春園；寂寞玉樓人，珠勒徒嘶芳草。斯時也：傷春者有難乎為情之怨，尋勝者作無可奈何之歌。爾乃趾高氣揚，發無端之踔厲；催蒙振落，動不已之瓓珊。傷哉綠樹猶存，簌簌者繞牆自落；久矣朱旛不豎，娟娟者貫涕誰憐？墮溷沾籬，畢芳魂於一日；朝榮夕悴，免荼毒以何年？怨羅裳之易開，罵空聞於子夜；訟狂伯之肆虐，章未報於天庭。誕告芳鄰，學作蛾眉之陣；凡屬同氣，羣興草木之兵。莫言蒲柳無能，但須藩籬有志。且看鶯儂燕侶，公覆奪愛之仇；請與蝶友蜂交，共發同心之誓。蘭橈桂楫，可教戰於昆明；桑蓋柳旌，用觀兵於上苑。東籬處士，亦出茅廬；大樹將軍，應懷義憤。殺其氣燄，洗千年粉黛之冤；殲爾豪強，銷萬古風流之恨！”

Mais j'avais oublié la majeure partie du contenu de l'appel aux armes, aussi l'ai-je complété comme suit :

« Nous dénonçons respectueusement ce qui suit à propos du clan Feng¹. Si voler est dans leur nature, jalousie et inimitié composent leur cœur. Elles se sont fait un talent de propager le mal, et la jalousie coule comme une ivresse dans leurs os. Elles visent les gens dans l'obscurité, étant de ces jalouses qui ont la bouche pleine de sable². Jadis l'Empereur Shun avait reçu leurs cajoleries, et Nü Ying et E Huang ne pouvant faire disparaître son affliction, il s'en remit à elles pour dissiper la mauvaise humeur³ ; le

¹ Feng est homophone de *feng* 風, « vent ». Le clan Feng désigne donc ici les « servantes » (*binü* 婢女) de la maison du vent, que la déesse des fleurs dit vouloir combattre.

² « Avoir la bouche pleine de sable et en projeter sur les gens (*hansha sheren* 含沙射人) », expression que Pu Songling divise dans son texte sur deux phrases, signifie lancer des allusions malveillantes au sujet de quelqu'un, ou lui nuire en secret.

³ Allusion à un chant attribué à l'empereur mythique Shun 舜 [XXIII^e au XXII^e siècles avant J.-C.], dont on disait qu'il le jouait sur une cithare à cinq cordes (*wuxian zhi qin* 五絃之琴) : le « Nanfeng ge 南風歌 » (« Chant du Vent du Sud »).

roi de Chu fut victime de leur ensorcellement, et comme son sage conseiller ne parvenait pas à se faire comprendre, il parvint seulement à les appeler « héroïques »¹. Lorsque le héros de Pei² voulut chanter les nuages qui volent, il ne songea qu'aux braves guerriers³ ; lorsque le Fils du Ciel de Maoling⁴ voulut chanter « Le Vent automnal » il pensa à la belle⁵. Dès lors, arrogantes par la faveur qu'on leur accordait, elle se donnèrent quotidiennement licence, laissant libre cours à leur violence sans éprouver de crainte. Mugissant à travers les dix mille orifices⁶, elles font résonner le jade brisé dans le palais du roi⁷ ; elles déferlent au milieu de la nuit, faisant courir le bruit du froid à travers les arbres de l'automne⁸. Soudain elles vont vers les bosquets des forêts montagneuses, empruntant la puissance du tigre⁹ ; parfois elles se rendent à Yanyu dui¹⁰, où elles font naître les vagues du fleuve. Plus encore, elles font fréquemment bouger les crochets des rideaux, soufflant dans les hauts pavillons un vent d'automne ; tout à coup elles frappent le fer des avant-toits¹¹, brisant le paisible rêve des gens. Elles se propagent derrière le rideau pour s'inviter, et se faufilent sous

L'un des distiques de ce chant en va ainsi : « Les fragrances du Vent du Sud apaisent l'humeur de mon peuple (*nanfeng zhi xun xi, yi jie wumin zhi yun xi* 南風之薰兮，以解吾民之慍兮) » (PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 740.)

¹ Allusion aux circonstances de la composition du « Fengfu 風賦 » (« Fu du Vent ») de Song Yu 宋玉 [-298 ? à -222 ?]. Un jour que le roi Xiang 襄 de Chu [règne de -298 à -263] était installé dans son Palais de la Terrasse des Orchidées (Lantai gong 蘭臺宮) en compagnie de son conseiller Song Yu et de Jing Cuo 景差 [dates inconnues], un vent soudain s'engouffra dans la salle, au grand plaisir du roi qui s'exclama qu'il partageait ce vent avec son peuple. Song Yu déclara alors que ce vent n'était fait que pour le souverain, et que le peuple ne pouvait le partager avec lui. Comme le roi s'étonnait, Song Yu expliqua que le vent diffère selon les lieux qu'il parcourt, avant de composer une rhapsodie (*fu* 賦) sur le vent « héroïque (*xiong* 雄) », qui est celui du roi. Il procéda ensuite pareillement au sujet du vent « faible (*ci* 雌) », qui est le vent du bas peuple.

² Il s'agit de Liu Bang 劉邦 [-256 ? à -195], fondateur de la dynastie Han, dont il fut le premier empereur sous le nom de Han Gaozu 漢高祖. Pei 沛 est le nom de la sous-préfecture du Jiangsu dont il était originaire.

³ Le *Qian Hanshu* 前漢書, *Livre des Han antérieurs* rapporte que, revenu en sa sous-préfecture d'origine, Liu Bang (cf. note ci-dessus) entonna le « Dafeng ge 大風歌 » (« Chant du grand vent ») qui en va ainsi : « Le grand vent se lève, les nuages s'envolent ; à présent que mon pouvoir s'exerce à l'intérieur des mers, je suis revenu dans mon pays natal ; comment trouverai-je de braves guerriers pour garder les quatre côtés de mon royaume ? (*dafeng qi xi yun feiyang, wei jia hainei xi gui guxiang, ande mengshi xi shou sifang* 大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方 !) » (*Id.*, p. 741.)

⁴ Il s'agit de l'empereur des Han Wudi 武帝 [-156 à -87], dont le mausolée se situe à Maoling 茂陵, dans le Shaanxi.

⁵ Allusion à une pièce composée par l'empereur Han Wudi 漢武帝, le « Qiufeng ci 秋風辭 » (« Chant du vent d'automne »), qui en va ainsi : « Le vent d'automne se lève, les nuages blancs volent ; l'herbe jaunit, les oies sauvages s'en retournent au Sud. L'orchidée est délicate et le chrysanthème est parfumé, je porte en mon cœur la belle que je ne peux oublier (*qiufeng qi xi baiyun fei, caomu huang xi yan nangui. Lan you xiu xi, ju you fang, huai jiarren xi buneng wang* 秋風起兮白雲飛，草木黃兮雁南歸。蘭有秀兮菊有芳，懷佳人兮不能忘。) » (*Ibid.*)

⁶ Allusion à un passage du chapitre « Qiwu lun 齊物論 » (« Discours sur l'ordre des choses ») du Zhuangzi 莊子, dans lequel le personnage de Ziqi 子綦 explique que le souffle de la terre s'appelle « vent » (*dakuai yiqi, qiming wei feng* 大塊噫氣，其名爲風), et que lorsqu'il est en action, il « mugit à travers les dix mille orifices (*wanqiao nuhao* 萬竅怒号) » (*Ibid.*)

⁷ Il est rapporté dans le *Kaiyuan Tianbao yishi* 開元天寶遺事, *Restes des Eres Kaiyuan et Tianbao*, œuvre de la période des Cinq Dynasties [907-960] composée par Wang Renyu 王仁裕, que le prince Qi 岐王 (Li Maozhen 李茂貞) [856-924], fils de l'empereur des Tang Xuanzong 玄宗, avait accroché des jades brisés en guise de carillon dans la forêt de bambous, afin de savoir s'il y avait du vent (*Ibid.*)

⁸ Les termes de déferler (*pengpai* 澎湃) et d'arbres d'automne (*qiushu* 秋樹) se trouvent tous deux dans le « Qiusheng fu 秋聲賦 » (« Fu des bruits d'automne ») de Ouyang Xiu 歐陽修 [1007-1072].

⁹ Allusion au *Huainanzi* 淮南子 dans lequel apparaît l'expression « lorsque feule le tigre, le vent naît de la vallée (*huxiao er gu fengsheng* 虎嘯而谷風生) », tigre et vent ayant en commun leur impétuosité (*Ibid.*). L'expression signifie aujourd'hui « faire son apparition au moment propice pour devenir un personnage influent ».

¹⁰ Rapides du Changjiang 長江 qui se situent dans la sous-préfecture de Fengjie 奉節, au Sichuan.

¹¹ Le commentateur du *Liaozhai zhiyi* Lü Zhan'en 呂湛恩 rapproche le motif des avant-toits (*yantie* 簷鐵) d'une anecdote issue du *Yunchuang sizhi* 芸窗私志, *Notes personnelles du cabinet d'étude* de Chen Fen 陳芬 – composé sous les Yuan et compilé dans le *Shuofu* 說郛 de Tao Zongyi 陶宗儀 [1329-1410] des Ming. L'anecdote raconte que l'empereur des Han Yuandi 元帝 [-75 à -33] se rendit un jour au bord d'un étang où il avisa des bambous morts, ce qui lui rappela son pays natal et l'empêcha dès lors de dormir. Il fit alors fabriquer plusieurs dizaines de fines flûtes de jade (*yulong* 玉龍) qui furent pendues aux bordures de son toit. Lorsque le vent les faisait tinter, cela lui rappelait le bruit des bambous. Les avant-toits actuels, nous dit Lü Zhan'en, en sont le souvenir.

la tenture en tant qu'hôtes¹. Elles forcent la porte et montent dans la grande salle, se faisant tourneuses de pages. N'a-t-on, de toute sa vie, fait leur connaissance, d'emblée elles ouvrent la porte pour entrer ; si l'on n'arrivait, de la main, à retenir sa jupe, elles raviraient la concubine². Elles projettent des filets d'arc-en-ciel dans la voûte azurée, et pour se faire connaître osent emprunter le halo de la lune. Elles caressent les saules dans les campagnes verdoyantes, faisant croire qu'elles portent le message de l'éclosion des fleurs³. Pour celui qui chantait son retour aux champs⁴, les voilà donc sur le chemin du retour, soufflant et sifflant sur ses habits en fibre de figuier⁵ ; à celui qui monte sur le haut belvédère, plongé dans l'intérêt de sa promenade, elles font tout en légèreté tomber le chapeau de tetradium⁶. Elles virevoltent sur les tiges qu'elles enroulent, ah, vers le haut et vers le bas, et l'ouragan « corne de chèvre »⁷ du dernier mois de l'automne tournoie dans le vide ; quand le cerf-volant aux sons harmonieux entre dans les nuées, elles rompent de ce milan⁸ le fil de cent pieds. Elles ignorent l'ordre de l'impératrice, désirant presser les fleurs de s'ouvrir⁹ ; pour ceux qui n'ont pas encore coupé de leur chapeau le ruban, elles éteignent la chandelle¹⁰. Elles vont

¹ Allusion à un passage de la biographie de Xi Chao 郗超 [336-377] dans le *Jinshu* 晉書, *Livre des Jin* : alors que Xie An 謝安 [320-385], plus connu sous son nom public (zi 字) Wang Anshi 王安石, rendit un jour visite à Huan Wen 桓溫 [312-373] en compagnie de Wang Tanzhi 王坦之 [330-375], Huan Wen proposa à Xi Chao de venir s'asseoir sous la tenture pour les écouter. C'est alors que le vent souleva celle-ci, ce qui fit dire à Xie An que Xi Chao était « ce qu'on pouvait appeler un hôte à se faufiler sous la tenture (*kewei rumu zhi bin yi* 可謂入幕之賓矣) », l'expression désignant par la suite des hommes de confiance (*Ibid.*)

² Allusion au *Zhao Feiyan waizhuan* 趙飛燕外傳, *Biographie non officielle de Zhao Feiyan*, attribué à l'auteur des *Han Ling Xuan* 伶玄 [dates inconnues], et relatant la vie de la concubine devenue impératrice Zhao Feiyan, « Zhao L'Hirondelle Volante » [-43 à -1], qui tenait ce nom de ses talents de danseuse. La biographie raconte qu'un jour que Zhao Feiyan hypnotisait la cour par sa danse aérienne, un vent violent s'engouffra dans la salle et manqua d'emporter la danseuse, qui continua son spectacle, donnant ainsi l'impression qu'elle allait s'envoler. L'empereur Han Chengdi 漢成帝 [-51 à -7] ordonna qu'on retienne la concubine par sa jupe. Cela froissa le vêtement de la belle, et dès lors les femmes du palais portèrent intentionnellement des jupes froissées dans l'espoir de lui ressembler (*Ibid.*)

³ L'année du calendrier lunaire est divisée en vingt-quatre périodes climatiques (*jieqi* 節氣) de trois fois cinq jours chacune. De la fin de l'hiver à la fin du printemps (soit des périodes *xiaohan* 小寒, « petit froid » à *guyu* 穀雨, « pluie sur les mûriers »), se distinguent vingt-quatre « vents caressant les fleurs et les annonçant (*fanhua xinfeng* 翻花信風) » (soit trois par période climatique). Chacun de ces vents représente une fleur ou un arbre, durant ainsi cinq jours. Le saule est représenté par le troisième vent de la période Qingming 清明 – qui est la cinquième quinzaine de jours de l'année.

⁴ Peut-être s'agit-il de Tao Yuanming 陶淵明 ou Tao Qian 陶潛 [365-427], qui prônait une vie de lettré simple et champêtre, et vécut retiré des villes sans chercher à faire carrière.

⁵ Allusion au poème « Shanguai 山鬼 » (« Démons des montagnes ») des « Jiuge 九歌 » (« Neuf chants ») du *Chuci* 楚辭, *Chants des Chu*. Le deuxième vers en va ainsi : « Revêtir de la fibre de figuier, et porter de l'usnée (*pi bili xi dai nüluo* 披薜荔兮戴女蘿) » (*Ibid.*, p. 742.)

⁶ Plante consommée sous forme d'alcool et pour ses vertus apotropaiques lors de la fête du Double Yang (Chongyang 重陽) – le neuvième jour du neuvième mois. Allusion à la biographie de Mengjia 孟嘉 dans le *Jinshu* 晉書, *Livre des Jin* : celle-ci rapporte qu'alors que Mengjia se promenait un jour de fête du Double Yang, un vent emporta son chapeau sans qu'il ne s'en rende compte (*Ibid.*)

⁷ Forme que prennent les cyclones, et qui en est ainsi devenue la métaphore. Le terme se trouve au chapitre dans la description de l'oiseau Peng 鵬 au début du premier chapitre du *Zhuangzi* 莊子 : « Il y a un oiseau dont le nom est Peng ; son dos est semblable à de hauts sommets, et ses ailes sont telles les nuages qui abordent les cieux ; s'il agite ces dernières pour former un tourbillon en forme de corne de chèvre et s'élever, c'est à quatre-vingt-dix mille *li* de haut [...] (有鳥焉，其名為鵬，背若太山，翼若垂天之雲，搏扶搖羊角而上者九萬里[。 。 。]) » (CHEN, *op. cit.*, p. 13.)

⁸ Le terme de *yuan* 鵝 désigne tant le milan brun ou noir que, par métaphore, les cerfs-volants.

⁹ Allusion à une anecdote du *Shiwu jiyuan* 事物紀原, *Compendium Source des choses et des Êtres* compilé par Gao Cheng 高承 [dates inconnues] sous les Song : un jour que l'impératrice Wu Zetian 武則天 [624-705] voulut aller se promener aux jardins, elle fit diffuser la veille un ordre annonçant que les fleurs devaient s'ouvrir et le vent s'abstenir de souffler. Le lendemain à l'aube, en dehors des pivoines, toutes les fleurs étaient ouvertes (PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 742)

¹⁰ Allusion à une anecdote du *Hanshi waizhuan* 韓詩外傳, *Biographie non officielle des poèmes commentés par Han* compilé par Han Ying 韓嬰 [II^e siècle avant J.-C.] : le roi Zhuang 莊 de Chu 楚 [? à -591] avait, un soir, donné un banquet auquel il avait convié tous ses ministres. Alors que l'ensemble des convives était ivre, le vent souffla, éteignant les chandelles. Dans le noir, quelqu'un agrippa le vêtement de la reine, laquelle réussit à couper le cordon qui paraît le chapeau du dignitaire, et demanda au roi qu'on rallume les chandelles afin de voir à qui il manquait le cordon. Le roi s'en défendit, préférant ordonner sur-le-champ que tous coupent le cordon de leur chapeau. Ainsi ne sut-on pas qui avait agrippé le vêtement de la reine. Quelques temps plus tard, durant une guerre, un ministre se montra particulièrement zélé, ce qui suscita l'étonnement du roi ; comment ce dernier interrogeait le premier, le ministre lui expliqua que c'était lui qui,

jusqu'à soulever la poussière et répandre de la terre, souffler jusqu'à la rendre plane la montagne de Li He¹ ; hurlant après la pluie et appelant les nuages, elles détruisent la mesure de Du Ling². Fengyi³ se lève et bat du tambour, tandis que les jeunes filles⁴ s'en viennent, jouant de l'orgue à bouche. Elles viennent accompagnées de rides sur l'eau, et toutes les herbes s'inclinent ; au galop elles arrivent en rugissant, et les tuiles veulent s'envoler. Elles n'ont pas encore lutté contre la puissance de l'eau que les marsouins aptères⁵ nagent à la surface pour les saluer ; soudain de leur force elles obstruent le ciel, et les oies sauvages qui volaient en ordre rangé ne retrouvent plus leurs rangs. Si elles aident la voile légère des monts Madang⁶, c'est qu'elles ont d'autres intentions ; si elles tirent sur la tenture couleur martin-pêcheur de la terrasse de jaspe⁷, dans quel dessein ce peut-il être ? Elles manifestent leurs pouvoirs jusqu'au près des oiseaux de mer, qui s'abritent sur les portes de Lu pour lui échapper⁸. Mais si elles ne causent de malheur aux hommes, ces derniers acceptent de l'appeler pour faire revenir le Sieur You⁹. Jadis il y avait un vertueux sage qui chevauchait le vent pour parcourir dix mille *li*¹⁰ ; mais à présent que dans le monde il n'y a plus de grands lettrés, combien y en a-t-il qui se déplacent comme Yu¹¹ ? A conduire le

ivre, avait agrippé les vêtements de la reine, ce pour quoi il aurait dû être mis à mort. Aussi tentait-t-il depuis, par sa bravoure guerrière, de repayer sa dette d'indulgence (*Id.*)

¹ Allusion à un poème de Li He 李賀 [791-817], poète des Tang à la carrière météorique, que l'on a surnommé « le talent fantomatique/démoniaque (*guicai* 鬼才) » en raison de l'atmosphère mortifère et étrange qui se dégage habituellement de ses poèmes. Ainsi en va le premier vers de « Haoge 浩歌 » (« Chant du déferlement ») : « Le vent du Sud souffle sur la montagne jusqu'à en faire une terre plane (*nanfeng chuishan zuo pingdi* 南風吹山作平地) » (*Ibid.*)

² Il s'agit du poète des Tang Du Fu 杜甫 [712-770], de son nom de plume (*hao* 號) Shaoling yelao 少陵野老 ou encore Duling yeke 杜陵野客. Dans son poème « Maowu wei qiufeng suopo ge 茅屋為秋風所破歌 » (« Chant de la hutte détruite par le vent d'automne »), il chante que de sa mesure le vent a emporté trois épaisseurs d'herbe.

³ L'esprit du Huanghe 黃河, dénommé ainsi dans le « Luoshen fu 洛神賦 » (« Fu de la Déesse Luo ») de Cao Zhi 曹植 (*cf.* note 4 p. 318) (*Ibid.*)

⁴ Métaphore d'une brise, de par l'expression « vent délicat des jeunes filles (*shaonü weifeng* 少女微風) » présent dans le *Sanguo zhi* 三國志, *Le Récit des Trois Royaumes* (*cf.* note 1 p. 423) (*Ibid.*, p. 743)

⁵ *Neophocaena phocaenoides*, espère de marsouin peuplant le Changjiang 長江.

⁶ Chaîne montagneuse située au nord-est de la sous-préfecture de Pengze 彭澤, au Jiangxi. Alors que le poète des Tang Wang Bo 王勃 [650-676] s'y trouvait à bord d'un bateau, un grand vent, provoqué par l'esprit des eaux (*shuifu jun* 水府君), lui permit de parcourir en une nuit la distance qui le séparait du Pavillon du Prince de Teng (Tengwang ge 騰王閣) près de Hongdu 洪都 (actuelle Nanchang 南昌), où il participa le lendemain au banquet qui y était organisé et composa le *Tengwang ge xu* 騰王閣序, *Préface du Pavillon du Prince de Teng* – un texte en prose parallèle (*pianwen* 駢文) (*cf.* note 2 p. 428) (*Ibid.*) L'histoire fait l'objet du quarantième récit du *Xingshi hengyan* 醒世恆言 de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646], *Madang shen fengsong Tengwang ge* 馬當神風送騰王閣, « La Divinité de Madang accompagne d'un vent favorable vers le Pavillon du Prince de Teng » (FENG, *op. cit.*, p. 2427-2452.)

⁷ Allusion au « Ni fengfu 擬風賦 » (« Imitation du *fu* du Vent ») de Shen Yue 沈約 [441-513] qui en va ainsi : « Par moments il enrôle la tenture couleur martin-pêcheur de la terrasse de jaspe, et agite soudain le vêtement léger de la jolie fille, c'est là le vent immortel de l'hôte qui se couvre de plumes (*shi juan yaotai cuizhang, zha dong yinü qingyi, ci gaiyuke zhi xianfeng ye* 時捲瑤臺翠帳，乍動佚女輕衣，此蓋羽客之仙風也。) » (PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 743.)

⁸ La porte de Lu est par métonymie la porte de Qufu 曲阜, ville du pays de Lu 魯. Au chapitre « Luyu 魯語 » (« Discours de Lu ») du *Guoyu* 國語, *Discours des royaumes* attribué à Zuo Qiuming 左丘明 [-556 à -451], il est rapporté que des oiseaux de mer nichaient sur la porte Est de Qufu. Zhan Qin 展禽 (Zhan Huo 展獲) [-720 à -621] demanda si elles étaient là pour échapper à un danger. Or, cette année-là, sur la mer, il y avait beaucoup de vent (*Id.*)

⁹ Le *Jianghu jiwén* 江湖紀聞, *Mémoires de faits entendus dans les fleuves et les lacs* de Guo Xiaofeng 郭霄鳳 [dates inconnues], recueil de *zhiguai* 志怪 de l'époque des Yuan 元 [1279-1368], relate l'histoire de Dame Shi 石氏 qui épousa Sieur You 尤郎. Comme ce dernier partait au loin faire commerce, son épouse se plaignit de ne pas pouvoir l'empêcher de s'en aller, et souhaita être le vent, afin de pouvoir le retenir. De fait, alors qu'en voyage Sieur You se trouvait sur un bateau, le vent souffla en sens contraire (*Ibid.*)

¹⁰ Allusion à la biographie de Zi Que 子翳 dans le *Songshu* 宋書, *Livre des Song*. Lorsque Zi Que était jeune, il dit un jour à son oncle paternel, qui lui demandait ce qu'il souhaitait faire plus tard, qu'il voulait chevaucher le vent (*cheng changfeng* 乘長風), pour briser les vagues sur dix mille *li* (*po wanli lang* 破萬里浪) (*Ibid.*)

¹¹ La légende veut que Lie Yukou 列禦寇 (Maître Lie 列子) se déplaçât en chevauchant le vent comme les immortels, d'où l'expression « chevaucher le vent (*yufeng* 御風) » (*Ibid.*)

frénétique « nuage balistique »¹, elles se croient grandes comme le pays de Yelang² ; elles s'enorgueillissent du vent contraire dit « du loup cupide »³, ne montrant aucun respect pour Hebo⁴. Nos sœurs⁵ ont toutes subi leurs outrages, tout le clan a souffert de leurs ravages. Le rouge poudré s'affole dans la verdure⁶, comment cette agitation des frondaisons pourrait-elle cesser ? « Briseuses de saules », « bourreaux des branches »⁷, elles bruissent sans fin parmi les arbres. La bruine de la Vallée d'or⁸ [fait tomber les pétales qui] tissent et prêtent au visiteur un matelas ; dans la froidure de la rosée du jardin Hualin⁹, elles s'en vont jeter dans la boue les chatons de saule¹⁰. Lorsqu'une femme, aussi belle qu'un jade, on enterre, elles ont la cruauté de faire voler sa parure¹¹ ; à côté des pavillons vermillon et de leurs balustrades sculptées, nous¹² tombons en désordre avec la confusion d'ornements de jade. Cela en amoindrit, de l'aurore au crépuscule, la lumière du printemps, et nous sommes comme dix mille pétales de soucis qui papillonons au vent¹³ ; d'Ouest en Est [les hommes] recherchent les pétales rouges qui restent, et ne se méprennent pas sur le vent de la cinquième veille¹⁴. Dansant avec légèreté, les filles de Jianghan¹⁵ à leur gré foulent de leurs pieds arqués le jardin printanier¹⁶ ; la personne solitaire de la tour de jade marche, une perle

¹ D'après le *Tanguo shibu* 唐國史補, *Supplément à l'histoire des Tang* de Li Zhao 李肇 [? - 836 ?], le « nuage balistique (*paoche yun* 礮車雲) » vient à la suite de la bourrasque (*baofeng* 暴風) (*Ibid.*)

² Le pays de Yelang 夜郎 était sous les Han [-206 à 220] situé au Sud-Ouest de l'empire. Il est rapporté dans le « Xinan Yi liezhuan 西南夷列傳 » (« Biographie des Yi du Sud-Ouest ») du *Shiji* 史記, *Annales historiques de Sima Qian* 司馬遷 [-145 à -86] que le souverain de Yelang s'était orgueilleusement exprimé face à un messenger des Han, comme s'il était aussi puissant que ces derniers (*Ibid.*, p. 743-744.)

³ Ouyang Xiu 歐陽修, au chapitre « Qianshu Wang Yan shijia 前屬王衍世家 » (« Histoire de Wang Yan des Shu antérieurs ») de son *Xin Wudai shi* 新五代史, *Nouvelle histoire des Cinq Dynasties*, mentionne le vent dit « du loup cupide » (*tanlang* 貪狼) comme un vent fait de bourrasques (*baofeng* 暴風).

⁴ Divinité du Huanghe 黃河 apparaissant au chapitre « Qiushui 秋水 » (« Crues d'automne ») du *Zhuangzi*.

⁵ Il s'agit ici des sœurs de la déesse des fleurs, c'est-à-dire des fleurs elles-mêmes.

⁶ Expression issue du *Yuanjia he ji* 原家渴記, *Histoire du cours d'eau de la famille Yuan* de Liu Zongyuan 柳宗元 [773-819].

⁷ Il s'agit de deux métaphores du vent. On dit de la première que le vent qu'elle décrit souffle plusieurs jours puis s'arrête trois jours durant (*shuri yizuo, sanri nai zhi* 數日一作，三日乃止) (*Ibid.*, p. 744.)

⁸ Il s'agit du Jingyuan 金穀園, jardin construit par Shi Chong 石崇 des Jin 晉 [249-300], célèbre pour sa richesse et son goût pour les fastueuses réceptions. S'y tenaient des rencontres poétiques régulières où l'on composait des poèmes (*Ibid.*)

⁹ Le jardin Hualin 華林園, réputé pour sa beauté, et mentionné dans le *Sanguo zhi* 三國志, *Le Récit des Trois Royaumes*, qui rapporte qu'il était construit près de la ville de Taicheng 臺城, dans le royaume de Wei 魏 (*Ibid.*)

¹⁰ Le moine Canliao 參寥, ami du grand poète Su Shi 蘇軾 (Su Dongpo 蘇東坡) [1037-1101], fut amené par ce dernier à composer un poème destinée à une courtisane que Su, par jeu envers son compagnon, avait fait venir. Un distique en va ainsi : « Ce cœur du *chan* [branche du bouddhisme] est déjà tel un chaton de saule embourbé, il ne connaîtra plus la fureur de la poursuite, en tous sens, du vent d'Est (*chanxin yizuo zhanni xu, bu zhu dongfeng shangxia kuang* 禪心已作沾泥絮，不逐東風上下狂) » (*Ibid.*)

¹¹ En d'autres termes, le vent ne laisse pas tranquilles les fleurs qui arrivent au terme de leur vie, et fait tomber leurs pétales au sol.

¹² Il s'agit des fleurs.

¹³ Allusion au premier distique du premier des poèmes « Qujiang ershou 曲江二首 » (« Deux poèmes de Qujiang ») de Du Fu 杜甫 [712-770] : « Un pétale de fleur au vent affaiblit le printemps, il vole dix mille de ces petits points qui tourmentent les gens (*yipian huafei jianque chun, piao wandian zhengchou ren* 一片花飛減卻春，飄萬點正愁人) » (*Ibid.*)

¹⁴ Allusion au « Gongci yibai shou 宮詞一百首 » (« Cent poèmes de palais ») de Wang Jian 王建 [766-831], dont un distique en va ainsi : « En haut des arbres, au pied des arbres, ils cherchent les pétales rouges qui restent, dont l'un vole à l'Ouest, l'un vole à l'Est. Dès lors les fleurs de pêcher souhaitent ardemment produire des graines, ce qui fait à tort détester aux hommes la cinquième veille [entre trois et cinq heures du matin] (*shutou shudi mi canhong, yipian xifei yipian dong. Zishi taohua tan jiezi, cuojiao ren hen wugeng feng* 樹頭樹底覓殘紅，一片西飛一片東。自是桃花貪結子，錯教人恨五更風。) » (*Ibid.*)

¹⁵ Lieu où le Changjiang 長江 et la Hanshui 漢水 se retrouvent, dans le Hubei. Allusion au poème « Han Guang 漢廣 » (« Etendue de la Han ») – catégorie « Guofeng 國風 » (« Vents de pays »), section « Zhouan 周南 » (« Sud de Zhou ») – issu du *Shijing* 詩經, *Classique des poèmes*. Son premier vers en va ainsi : « A la Han il y a des filles vagabondes, dont on ne peut quérir l'attention (*Han you younü, buke qiusi* 漢有遊女，不可求思) ».

¹⁶ Allusion au « Meiren zhehua ge 美人折花歌 » (« Le chant de la belle cueillant une fleur ») de Guo Yu 郭鈺 [1316 ? - ?] qui en va ainsi : « Les épines des fleurs accrochent ses vêtements et une fleur lui tombe dans la main, la rosée des

de harnais à la main, dans l'odorante herbe hennissante¹. A ce moment-là, celui qui est affecté par le printemps ressent l'amertume de l'embarras, tandis que celui qui recherche l'abondance compose un chant d'impuissance. Ainsi pavanez-vous² hautainement, soufflez-vous d'une impétuosité sans fin ; vous nous poussez à tomber dans un sursaut, dans un mouvement de chute sans fin. Ah, douleur ! Les arbres verts sont encore là, et leurs feuilles dans un bruit de froissement tournoient près du mur en tombant ; voilà bien longtemps que la bannière pourpre ne s'est affaissée³, mais qui prendrait en pitié les mignonettes⁴ qui versent des larmes semblables à une pluie de tempête ? Tombées dans les lieux d'aisance⁵, accrochées aux barrières, leur *hun* parfumé s'épuise en un jour ; éclatantes au matin et desséchées le soir, quand pourront-elles échapper à l'amertume des herbes et au venin des insectes ? Il est à déplorer que leur jupe de gaze s'ouvre avec facilité, et l'on les⁶ accuse d'avoir feint d'écouter Ziye⁷. Les désastres causés par la louange au furieux Bo n'ont pas encore

herbes mouille les broderies de ses pieds arqués (*huaci gouyi hua luoshou, caogen lu shi gongxie xiao* 花刺鉤衣花落手，草根露溼弓鞋繡。) » (*Ibid.*)

¹ Allusion à un poème anonyme des Tang : « Le cheval au harnais doré hennit dans l'herbe, la personne solitaire de la tour de jade est enivrée sous le ciel de fleurs d'abricotier (*jinlema si fangcao di, yulou ren zui xinghua tian* 金勒馬嘶芳草地，玉樓人醉杏花天) » (*Ibid.*)

² La déesse des fleurs s'adresse ici aux filles du vent.

³ Allusion à une histoire du *Boyi ji* 博異記 ou *Boyi zhi* 博異志, *Vaste compendium de l'étrange* de l'auteur surnommé « Maître de la Divinité de la vallée (Gushen Zi 谷神子) » [dates inconnues ; dynastie Tang], histoire qui n'est pas sans traits communs avec *Jiangfei*. Durant l'ère Tianbao 天寶 [742-756], le lettré reclus (*chushi* 處士) Cui Yuanwei 崔元微 se promène un jour dans un jardin. Il voit venir à lui une jeune fille habillée de bleu-vert, qui lui propose de rencontrer quelques-unes de ses compagnes, ce qu'il accepte. Il rencontre ainsi Yang 楊 (« Peuplier »), qui porte une jupe verte, ainsi que Dame Li 李氏 (« prunier »), Dame Tao 陶氏 (homophone de *tao* 桃, « pêcher »), et enfin Shi Cucu 石醋醋, une jeune fille habillée de rouge. Cui Yuanwei s'assoit sur leurs ordres, et leur demande d'où elles viennent. On annonce l'arrivée d'une certaine Tante Feng la Dix-huitième 封十八姨 (Feng étant homophone de *feng* 風, « vent »), une femme qui s'avère être aussi froide qu'un souffle sous les arbres (*linxia fengqi* 林下風氣). La Tante Feng demande du vin, et en renverse par négligence sur le vêtement de Cucu. Celle-ci, en colère, se lève en tenant sa jupe, et la Tante se moque d'elle. Au moment de partir, la Tante part vers le Sud, et toutes les jeunes filles rentrent dans le jardin, à l'Ouest. La nuit venue, les jeunes filles émettent le souhait de se rendre chez la Tante Feng, mais Cucu, en colère, décrète que s'il se passe quelque chose, il suffit de faire appel à Cui Yuanwei, et qu'il n'est pas besoin d'aller chez la tante Feng. On lui demande de quelle chose il peut s'agir, ce à quoi elle répond que tous les ans, elles, qui vivent dans ce jardin, sont tourmentées par le vent, et demandent de l'aide à la tante Feng – ce que l'on peut comprendre comme une demande de les épargner. Or, la veille, Cucu n'a pas su s'adapter, ce qui fait qu'elles ne sont pas en position de force pour négocier. Le lettré Cui pourrait dresser à l'Est du jardin une bannière rouge – signe de déclaration de guerre – sur laquelle seraient inscrits les caractères du soleil, de la lune et des cinq étoiles – étoile du métal (*jinxing* 金星), du bois (*muxing* 木星), de l'eau (*shuixing* 水星), du feu (*huoxing* 火星) et de la terre (*tuxing* 土星), ce qui éviterait les calamités causées par le vent. Le lettré accepte et se montre fidèle à sa parole. Dès lors, lorsque le vent d'Est fait courber les arbres et ramène avec lui du sable, les fleurs du jardin, non importunées par lui, ne bougent plus. C'est ainsi que Cui Yuanwei se rend compte de ce que les jeunes filles sont des esprits de fleurs (*hua zhi jing* 花之精) incarnés. Cucu était une fleur de grenadier (*shiliu* 石榴), tandis que la Tante Feng était la déesse du vent (*fengshen* 風神). L'allusion à cette histoire montre que l'imaginaire de fleurs s'incarnant en jeunes filles, et de l'allégorie féminine du vent, n'est pas nouveau. On retrouve également le motif de l'appel de détresse des jeunes filles-fleurs lancé à un humain, qui intervient pour que le vent cesse de les tourmenter. L'emploi du vers dans le texte de Pu Songling, qui sous-entend qu'il y a fort longtemps que le vent n'a cessé de souffler sur la bannière rouge, signifie ainsi que la déesse du vent n'a plus cure de la protection que le lettré Cui assurait aux fleurs en brandissant une bannière de guerre (*Ibid.*, p. 745.)

⁴ Il s'agit des fleurs.

⁵ Notons que l'image de la fleur tombée dans les lieux d'aisance parce que ballotée par le vent apparaît également dans le *Liaozhai zizhi* 聊齋自誌, « Auto-mémoire de Liaozhai », la courte préface que Pu Songling conféra au *Liaozhai* : « Suivant le vent, je me retrouvais balloté et déchu, devenant comme une fleur tombée dans un lieu d'aisance (*er suifeng dangduo, jingcheng fanhun zhi hua* 而隨風蕩墮，竟成藩溷之花) » (*Ibid.*, p. 1)

⁶ Il s'agit des filles du vent.

⁷ Sous les coups du vent, les pétales des fleurs se déchirent, comme des jupes qui s'ouvriraient. Allusion à un poème de style *yuefu* 樂府 du IX^e siècle, le « Ziye ge 子夜歌 » (« Chant de Ziye »), dont l'auteur légendaire serait éponyme (une femme du nom de Ziye 子夜). L'un des vers du poème en va ainsi : « Ma jupe de gaze s'ouvre facilement, et pour cette petite échancre je gourmande le vent du printemps (*luochang yi piaoyang, xiaokai ma chunfeng* 羅裳易飄颺，小開罵春風) » (*Ibid.*, p. 745.)

été rapportés à la cour céleste¹. J'annonce haut et fort à mes odoriférantes voisines qu'il leur faudra apprendre de l'art militaire de la Belle² ; que toutes celles qui sont parentes et faites du même souffle se lèvent en masse pour former l'armée des plantes. Ne dites pas du saule pourpre qu'il est inhabile³, car il lui suffit d'avoir la volonté de faire barrière. Regardez par ailleurs ces camarades loriots et ces hirondelles consœurs, réunis pour les représailles qui vengeront nos aimées ; je vous prie de vous lier d'amitié avec les papillons et les abeilles, afin que d'un cœur commun nous fassions le même serment. Orchidées, à la rame ! Canneliers, aux avirons ! Mettez-vous en guerre sur le lac de Kunming⁴ ; mûriers, couvrez-nous ! Saules, levez l'étendard ! Passez les troupes en revue au jardin impérial. Le lettré retiré de la haie de l'Est sortira également de sa chaumière⁵ ; Général Grand Arbre⁶, gardez au cœur une juste indignation ! Tuez leur arrogante flamme, lavez l'injustice millénaire faite à la poudre et au khôl⁷ ; détruisez ces despotes, mettez un terme au ressentiment immémorial de nos belles⁸ ! »⁹

Ainsi que l'on peut le constater, le texte est riche de multiples allusions à chaque phrase, et semble constituer une démonstration de l'érudition de Pu. Il y a quelque chose d'idéalisé à dire qu'un texte parsemé de tant d'allusions littéraires puisse être issu d'un rêve ; le narrateur lui-même avoue cependant qu'il l'a recomposé dans la veille. L'effet en est cependant que le récit donne l'illusion d'un texte qui aurait été composé en songe, et que seul le cadre onirique a pu permettre à l'auteur, d'ordinaire d'un « naturel lent », de produire dans le peu de temps offert par le rêve un texte d'une telle complexité.

Dans son analyse de *Jiangfei*, Judith Zeitlin considère l'acte d'écriture onirique comme une métaphore de la rencontre érotique – le désir sexuel étant métaphorisé par le désir d'écriture¹⁰. La production impétueuse du texte comme moment d'apothéose du songe, ainsi que la personnification de fleurs en ravissantes jeunes femmes sont en effet des éléments contribuant à faire du récit onirique une métaphore de l'échange amoureux. Le décor du rêve est voluptueux et n'est pas sans rappeler les

¹ Allusion à un poème de Han Changli 韓昌黎 (Han Yu 韓愈) [768-824], qui chante Fengbo 風伯, divinité mythologique du vent.

² Il s'agit de Niangzi jun 娘子軍, « La Demoiselle soldat », troisième fille de Tang Gaozu 唐高祖 [566-635], princesse de Pingyang 平陽公主, qui dirigeait une garnison qu'elle aurait installée au lieu qui est aujourd'hui connu sous le nom de « passe de la Demoiselle (Niangzi guan 娘子關) », dans le Hebei.

³ Le *salix purpurea*, parce qu'il perd tôt ses feuilles en automne, est symbole de faiblesse.

⁴ Le lac que l'empereur Wudi 武帝 [-156 à -87] des Han fit construire près de Chang'an 長安, dans le Shaanxi, sur le modèle de celui se trouvant à Kunming 昆明, dans le Yunnan. Ce lac artificiel lui servit de terrain d'entraînement militaire pour les batailles navales (*Ibid.*)

⁵ Il s'agit du poète de la fin des Jin [265-420] et du début des Song du Sud [420-479], Tao Yuanming 陶淵明 (*cf.* note 4 p. 431). Son poème « Yinjiu 飲酒 » (« Boire de l'alcool ») indique qu'il aimait à cueillir des chrysanthèmes au pied de la haie qui bordait le côté Est de son terrain, tout en voyant au loin les monts du Sud (*caiju donglixia, youran jian nanshan* 采菊東籬下，悠然見南山). La haie de l'Est est ainsi devenue la métaphore des chrysanthèmes. Il est ici à comprendre que ce sont les chrysanthèmes qui partirent en guerre.

⁶ Le Général Grand Arbre (Dashu jiangjun 大樹將軍) était le surnom donné par ses compagnons d'armes à Feng Yi 馮異 [? - 34], général des Han dont la biographie est rapportée dans le *Houhan shu* 後漢書, *Livre des Han postérieurs*, et qui indique que Feng était un homme très humble : à chaque fois que l'armée s'arrêtait, tandis que ses camarades parlaient de leurs exploits militaires, lui-même s'asseyait seul sous un arbre, ce qui lui valut le surnom susmentionné. Il est ici à comprendre que ce sont ici les grands arbres sous lesquels s'asseyait Feng Yi qui sont appelés à combattre.

⁷ C'est-à-dire aux femmes, qui sont ici des personnifications des fleurs.

⁸ C'est-à-dire des fleurs.

⁹ *Ibid.*, p. 740-746.

¹⁰ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 132-134.

histoires de rencontres érotiques entre une déesse et un mortel – comme c’est par exemple le cas dans *Tiangong* 天宮, « Palais céleste » (Lz 382), que j’ai exposé au début de cette étude, et d’autres histoires que j’ai mentionnées¹. Néanmoins, aussi sensuelle que puisse être la rencontre de *Jiangfei*, l’histoire reste de l’ordre du platonique, l’assouvissement du désir étant déplacé dans l’écriture du texte. La métaphore préside ainsi au rêve, espace d’écriture, d’autant plus que les personnages dont il est question sont fondamentalement métaphoriques : les personnages féminins rencontrés sont des fleurs, et leurs adversaires sont des filles du vent. Le rêve apparaît donc comme le lieu d’une lecture complexifiée par la clef métaphorique.

On remarquera enfin une dissonance entre le décor voluptueux du rêve et le thème dont il est subsidiairement question, à savoir une déclaration de guerre. Cet écart entre la violence de l’affrontement annoncé et l’idéal de sérénité que symbolise le palais de la déesse des fleurs fait de ce dernier un lieu d’autant plus idéalisé, coupé des vicissitudes dans le monde imaginaire et rêvé auquel il appartient.

B - Dans l’intimité du rêve : une production littéraire tournée vers soi ?

Parce que le rêve est un cadre spécifique qui favorise la création littéraire, on peut naturellement se demander si, symétriquement, les textes et poèmes composés en songe peuvent être plus significatifs que ceux rédigés dans la veille. Et du fait que le rêve est une expérience cognitive qui plonge le sujet rêvant dans une dimension personnelle, on peut notamment s’interroger sur la possibilité que les écrits oniriques d’un personnage puissent révéler quelque chose de lui-même, de sa subjectivité. La question est malaisée puisque, me semble-t-il, en littérature *tout* le texte d’un récit peut être signifiant, et non spécialement davantage le récit du rêve, qui est tout aussi imaginé que le reste de l’histoire. Si l’on s’attend à ce qu’un récit de rêve soit particulièrement révélateur, c’est parce que l’on compte sur la singularité des rêves véritables, en tant qu’expériences psychiques. Je ne crois pas, ainsi, que les récits oniriques soient plus révélateurs, notamment vis-à-vis de la subjectivité du personnage, que les récits des faits de la vie éveillée. Mais en tant que lecteurs qui acceptons d’adhérer à la fiction, consentant temporairement à ce que ces récits imaginaires soient un reflet plus ou moins réaliste de notre réalité et faisant confiance à l’auteur pour avoir tenté de rendre par l’écriture cette attente vis-à-vis des rêves véritables, peut-être pouvons accorder une volontaire crédulité à ce que, comme dans la vraie vie, les rêves signifient quelque chose de particulier au sujet du rêveur.

Dès lors, et pour en revenir aux textes que produisent en songe les personnages des récits de mon corpus, se peut-il qu’ils disent quelque chose de leur auteur ? A première vue, la réponse peut sembler

¹ Cf. p. 106.

négative car, comme je l'ai maintes fois exposé dans cette étude, les rêves de l'imaginaire chinois font souvent intervenir un surnaturel plaçant le personnage non dans une dimension où il est seul face à ses créations psychiques, mais face à des entités de l'invisible, dont la présence et la puissance s'avèrent véritables lorsque les prédictions qu'elles délivrent en songe se réalisent dans la veille. Les textes produits en rêve seraient donc plutôt tournés vers la fonction qu'ils ont à remplir dans la vie éveillée, et ne concerneraient que peu la subjectivité de leur auteur.

Or, j'ai précédemment montré que certains rêves étaient précisément détachés de cette présence de l'invisible, cet « autre » qui charge le rêveur d'une connaissance à faire valoir ou d'une mission à répercuter dans la vie éveillée. Dès lors, lorsqu'un personnage produit en rêve un texte, se peut-il qu'il y parle de lui-même ?

Dans *Yilian cheng chen* 一聯成讖, « Paire de sentences oniriques se vérifiant » (Yw 1:28), un personnage produit lui-même en rêve un distique qui présage du lieu de sa mort¹. Néanmoins, parce que le rêveur ne reçoit pas la prédiction d'une entité extérieure à lui, mais la compose (*zuo* 作) lui-même, on peut imaginer que le personnage portait déjà en lui-même la connaissance de quelque chose le concernant, sans que ce savoir fût conscient. Le distique du rêve apparaît ainsi comme un subtil mélange entre l'augure annonçant le destin prédéterminé de l'homme, et le signe de ce que le rêveur pouvait déjà dire quelque chose de sa propre personne. Ainsi, sous couvert d'une simple prédiction figure un texte plus problématique.

Ce questionnement de *Yilian cheng chen* – le texte composé en rêve diffuse-t-il un savoir provenant d'une entité extérieure ou du rêveur lui-même ? – est plus remarquable encore dans un récit du *Zibuyu*, *Chu Meifu fucheng shi Yunhui shizhe* 儲梅夫府丞是雲麾使者, « Le Vice-préfet Chu Meifu est l'Ambassadeur à la bannière de nuages (ZBY 15:16).

L'histoire est celle d'un fonctionnaire qui, alors qu'il passe une nuit dans une auberge, assiste à un étonnant spectacle : la chandelle de sa chambre se met à fumer et à produire des étincelles, et à produire des formes spécifiques. Dans la nuit, le fonctionnaire rêve qu'il est intégré à un groupe d'immortels qui se réunissent pour psalmodier des poèmes, et se réveille alors que la chandelle explose dans un bruit de pétard, mettant fin à l'expérience onirique.

儲梅夫宗丞能養生，七十而有嬰兒之色。乾隆庚辰正月，奉使祭告岳瀆，宿搜敦郵亭。是夕，旅店燈花散採，倏忽變現，如蓮花，如如意，如芝蘭，噴煙高二三尺，有風霧回旋。急呼家童觀之，共為詫異，相戒勿動。是夕，夢見群仙五六人，招至一所，上書“赤雲岡”三字，呼儲為雲麾使者。諸仙列坐松陰聯句，有稱海上神翁者首唱曰：“蓮炬今宵獻瑞芝。”次至五松丈人續曰：“群仙佳會飄吟髭。”又次至東方青童曰：“春風欲換楊柳枝。”旁一女仙笑

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 53.

曰：“此雲麾使者過凌河句也，汝何故竊之？”相與一笑。忽燈花作爆竹聲，驚醒。

Chu Meifu¹, adjoint au directeur de la Cour des affaires du clan impérial², était capable de nourrir son énergie vitale, et à l'âge de soixante-dix ans, il avait le teint d'un nourrisson. Durant le premier mois lunaire de l'année *gengchen* [février 1760] du règne de Qianlong, il fut envoyé en mission officielle afin d'offrir des sacrifices aux dieux des Cinq montagnes sacrées et des Quatre fleuves³. Il passa une nuit au Relais des Chercheurs de Solitude⁴. Ce soir-là, alors qu'à l'auberge il éteignait la chandelle, celle-ci changea soudainement d'apparence : [ses étincelles] étaient telles des lotus et des sceptres *ruyi*⁵, telles des ganodermes⁶ et des orchidées. Sa fumée atteignait les deux ou trois pieds de hauteur, tandis que le vent et la fumée tourbillonnaient. Il se hâta d'appeler son jeune serviteur pour qu'il voie cela, et ils s'en étonnèrent ensemble, prenant garde de ne pas bouger. Ce soir-là, il rêva qu'il voyait un groupe de cinq ou six immortels, lesquels l'invitèrent en un lieu portant l'inscription de « Crête des Nuages Rouges ». Ils désignèrent Chu comme l'Ambassadeur à la bannière de nuages. L'ensemble des immortels s'assit de manière ordonnée à l'ombre des pins, afin de composer des poèmes collectifs⁷. L'un d'entre eux, que l'on appelait Divin Vieillard de la Mer, chanta en premier : « Ce soir la chandelle de lotus nous offre un ganoderme. » Le tour passa à l'Ancêtre des Cinq Pins, qui poursuivit : « En une belle réunion la troupe des immortels chante, moustaches au vent. » Arriva le tour du Jeune Garçon Bleu de l'Est : « Le vent printanier désire changer les branches des peupliers et des saules. » A côté, une immortelle se mit à rire : « Ce sont là des vers que l'Ambassadeur à la bannière de nuages composa lorsqu'il traversa la rivière Ling⁸, comment pouvez-vous intentionnellement les lui voler ? » Ils éclatèrent de rire. Soudain le lumignon de la bougie explosa dans un bruit de pétard, et Chu Meifu se réveilla en sursaut.⁹

A première vue, ce rêve ressemble à bien d'autres aventures oniriques qui mènent leurs personnages dans les contrées des immortels ou le monde des morts. La composition poétique est par ailleurs un motif assez régulier et ne peut apparaître comme particulièrement originale. On remarquera tout d'abord qu'aucune indication au sujet de l'état d'esprit du rêveur n'est donnée ; aucune incursion dans son for intérieur n'est possible. Il semble ainsi n'y avoir aucune expression

¹ Nom de plume (*hao* 號) de Chu Linzhi 儲麟趾, dont le nom public (*zi* 字) était Lü Chun 履醇. Originaire de Jingxi 荆溪, au Jiangsu, il obtint le grade de docteur en 1739. Sa biographie se trouve dans le *Qingshigao* 清史稿, *Esquisse de l'histoire des Qing*.

² La Cour des affaires du clan impérial (*zongren fu* 宗人府) était en charge de la tenue des registres de la généalogie impériale : annales de naissances, mariages et décès de la famille impériale y étaient rédigés et conservés (HUCKER, *op. cit.*, 7105.)

³ (*Wu*)*yue* (*si*)*du* (五)岳(四)瀆 : les Cinq montagnes sacrées sont le Taishan 泰山 au Shandong, le Huashan 華山 au Shaanxi, le Hengshan 衡山 au Hunan, le Hengshan 恆山 au Shanxi, et le Songshan 嵩山 au Henan. Les Quatre fleuves sont le Changjiang 長江, le Huanghe 黃河, la Huaihe 淮河, et le Jihe 濟河.

⁴ Le choix de traduire le caractère 敦 par le sens lié à son pinyin *dui* (et non *dun*) est lié à mon interprétation, développée plus bas.

⁵ *Ruyi* 如意, « selon sa volonté » : un sceptre ornemental symbolisant pouvoir et félicité.

⁶ *Zhi* 芝 peut également désigner les iris, mais dans la suite du texte le premier vers déclamé par les immortels indique que la chandelle a pris la forme d'un *ruizhi* 瑞芝, c'est-à-dire d'un champignon ganoderme. Par ailleurs, ce dernier est le symbole de la longévité, et il est reconnu par les taoïstes comme garant de l'immortalité – ce qui s'accorde avec le contenu de l'anecdote.

⁷ *Lianju* 聯句 : jeu littéraire impliquant que chaque participant compose et déclame un vers, laissant au suivant le soin de trouver un vers qui réponde à la métrique du précédent, et ainsi de suite jusqu'à former tout un poème.

⁸ La rivière Ling 凌 se situe au Liaoning.

⁹ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 200.

subjective le concernant. Néanmoins, une analyse plus précise peut nous laisser entrevoir quelque chose qui se rattache à l'intériorité de ce personnage.

L'élément fondamental de ce rêve est l'intervention de l'immortelle qui reproche à ses compagnons de s'attribuer indûment les vers composés par l'Ambassadeur à la bannière de nuages – titre qui a été attribué à Chu Meifu par les immortels au début du songe. En d'autres termes, Chu aurait lui-même composé les vers que déclament les immortels durant le jeu poétique – tandis que la réunion littéraire implique normalement de proposer des vers que l'on compose soi-même. Si l'on poursuit ce raisonnement, l'expérience poétique vécue en rêve par Chu ne serait pas collective, mais individuelle, faisant de la scène le tableau d'un rêve solitaire.

Cette solitude semble présagée par le nom que porte le relais de poste où le personnage s'arrête pour la nuit. Le caractère 敦 possède deux transcriptions phonétiques possibles : *dun* et *dui*. *Dun* signifie « sincérité, honnêteté » ; aussi choisir la transcription pinyin *dun* ferait de *Soudun youting* 搜敦郵亭 « Le Relais des Chercheurs de Sincérité ». Dans sa traduction anglaise de l'anecdote, Paolo Santangelo choisit la transcription *dun*, mais ne traduit pas le nom du lieu, s'en tenant à l'expression de « Soudun Post »¹. Cependant, dans leur traduction française, Chang Fu-jui, Jacqueline Chang, et Jean-Pierre Diény choisissent de traduire le nom du lieu par « relais de poste des “Chercheurs de solitude” », optant pour le pinyin *dui* du caractère 敦². Selon mon interprétation de cette anecdote, il est plus adapté de traduire 敦 avec le pinyin *dui*, choisissant la traduction de « Relais des Chercheurs de Solitude », car cela correspond davantage à ce qui à mes yeux est le sens caché de l'histoire – que Chu Meifu, bien que rêvant de la compagnie d'immortels, se trouve en réalité seul.

Le lieu où Chu se rend en rêve porte le nom de *Chiyun gang* 赤雲岡, « Crête des Nuages Rouges ». S'y trouve le caractère *yun* 雲, « nuage », qui est ensuite présent dans le titre octroyé à Chu par les immortels : *Yunhui shizhe* 雲麾使者, « Ambassadeur à la bannière de nuages ». Le nom du lieu de la réunion poétique est donc quelque peu lié au personnage de Chu.

Une attention portée aux vers déclamés par les immortels permet d'observer la création d'une mise en abyme de l'histoire. Le premier vers, « Ce soir la chandelle de lotus nous offre un ganoderme (*lianju jinxiao xian ruizhi* 蓮炬今宵獻瑞芝) », décrit le curieux phénomène auquel Chu a assisté dans sa chambre avant de dormir : une chandelle pleine d'étincelles dont l'abondante fumée prenait la forme de champignons ganodermes, symboles de la longévité appréciés par les taoïstes – taoïstes que l'on retrouve dans le rêve. Le deuxième vers, « En une belle réunion la troupe des immortels chante, moustaches au vent (*qunxian jiahui piaoyinzi* 群仙佳會飄吟髭), semble être une description pure et simple de la scène de la réunion poétique. Le vers apparaît ainsi comme un cadre pour la

¹ YUAN & SANTANGELO, *op. cit.*, p. 780.

² YUAN & CHANG, CHANG et DIENY, *op. cit.*, p. 209.

composition poétique, une sorte de paratexte – que Gérard Genette a défini comme l’ensemble des éléments qui accompagnent un texte, tels qu’un titre, des notes, une bulle, etc¹. Mais il s’agit d’un paratexte qui est en même temps le texte lui-même, comme en une mise en abyme. Ce deuxième vers chanté par les immortels du rêve de Chu n’est pas sans rappeler le *Lanting ji xu* 蘭亭集序, « Préface à la collection du Pavillon des Orchidées », une calligraphie exécutée par Wang Xizhi 王羲之² au IV^e siècle, qui y raconte en détails la rencontre poétique à laquelle il participa, entouré de trente-six autres poètes, et introduit les poèmes qui furent ce jour-là composés. Le troisième et dernier vers apparaissant dans l’anecdote de Yuan Mei, « Le vent printanier désire changer les branches des peupliers et des saules (*chunfeng yu huan yangliuzhi* 春風欲換楊柳枝) », semble quant à lui être moins significatif que les deux premiers vis-à-vis des éléments de l’histoire.

A travers l’observation de ces quelques éléments que j’ai exposés, il apparaît que *Chu Meifu fucheng shi Yunhui* ne présente pas un récit onirique aussi commun qu’il peut le laisser entendre. Bien que rien ne soit révélé au sujet du rêveur, plusieurs détails convergent vers lui, et suggèrent que le rêve est porteur de quelque chose de voilé portant sur le personnage principal. Car en effet si le récit du songe concerne une rencontre poétique entre immortels, tout semble lié au rêveur lui-même. Mon hypothèse est que Chu est un personnage beaucoup plus solitaire que son rêve ne le laisse entendre, et que l’on peut même s’interroger sur la possibilité que Chu ait créé lui-même tous les éléments de son échappée onirique.

Dans le style très elliptique propre aux contes classiques, l’histoire ne présente aucune transition entre le moment où Chu et son jeune serviteur observent la chandelle et celui où Chu commence à rêver. La présence du second personnage dans la veille semble avoir une fonction pratique : celle d’assurer la réalité de ce dont Chu est témoin. Néanmoins, le récit ne rapporte aucune conversation entre les deux personnages, ni le moment où Chu renverrait le serviteur avant de dormir. Aussi la garantie de la réalité des événements qu’assurait la présence du serviteur est contrebalancée. De plus, le spectacle qu’offre la chandelle est manifestement lié au rêve : ce dernier s’arrête lorsque la première explose. Tout ceci contribue à brouiller la frontière entre la réalité et le rêve : le serviteur était-il effectivement présent ? Quand le rêve commence-t-il vraiment ? Si le terme de *meng* 夢 apparaît entre l’observation de la chandelle et l’arrivée des immortels, ne se pourrait-il pas que les manifestations surnaturelles du cerge appartiennent également au rêve ?

Que le récit n’accorde au lecteur aucune incursion dans les pensées de Chu, y compris lorsque s’achève le rêve, contribue à cloîtrer le personnage dans une dimension qui semble n’émaner que de

¹ Genette distingue deux sous-catégories du paratexte. Le péri-texte consiste en ces éléments qui accompagnent initialement le texte : titres, notes, bulles, préfaces... Tandis que l’épi-texte inclut les éléments provenant du travail éditorial : compte-rendus, interviews, conférences, journaux, etc (GENETTE (1987), p. 10-11.).

² Cf. note 6 p. 421.

lui-même, sans toutefois offrir de preuve de ce que le contenu onirique est forgé dans l'intériorité de Chu.

Chu Meifu est décrit dans l'anecdote comme un personnage peu commun, dont les dispositions font qu'il n'est pas étonnant qu'il assiste à des apparitions magiques. Le fait qu'il soit un fonctionnaire – un statut social à l'extrême opposé de ce dont rêvent les taoïstes – mais possède le teint d'un nourrisson – caractéristique des immortels – fait de lui un personnage décalé, à qui des événements aussi extraordinaires que le spectacle de la chandelle arrivent sans surprise. On remarquera que ce motif des formes, notamment fleuries, jaillissant d'un objet longiligne était déjà paru sous le pinceau de Wang Renyu 王仁裕 [880-956] dans son « Meng bitou shenghua 夢筆頭生花 » (« Rêvant de la pointe du pinceau qui faisait naître des fleurs »), consigné dans le *Kaiyuan Tianbao yishi* 開元天寶遺事, *Restes des Eres Kaiyuan et Tianbao*. Cette anecdote des Cinq Dynasties [907-960], qui donna lieu à l'expression consacrée (*chengyu* 成語) faisant référence à de grands talents littéraires – *bitou shenghua* 筆頭生花, « [avoir] un pinceau dont la pointe fait naître des fleurs » –, raconte brièvement que, dans sa jeunesse, le poète Li Taibai 李太白 [701-762]¹ avait rêvé que la pointe du pinceau qu'il utilisait faisait jaillir des fleurs, l'image onirique étant par la suite devenue le présage de sa carrière littéraire à venir. Tout comme le pinceau de Li Taibai symbolise le talent littéraire, la chandelle pleine d'étincelles de *Chu Meifu fucheng shi Yunhui shizhe* est liée à la création, ainsi qu'en témoigne la rencontre poétique du rêve, et les vers qui en ressortent. A propos de ce motif littéraire encore, on notera qu'une anecdote du *Yuewei caotang biji, Jubi tuyan* 巨筆吐焰, « L'énorme pinceau qui crachait des flammes » (Yw 5:53), prend le contre-pied du présage généralement de bon augure qu'est le pinceau produisant de la fumée : elle rapporte, non sans faire tout d'abord explicitement référence à la légende relative à Li Bai, l'histoire d'un phénomène similaire, observé par un personnage et tout son entourage. Le propriétaire du pinceau en peint un tableau, et Ji Yun y adjoint un poème. Mais comme celui à qui appartenait le pinceau meurt peu de temps après, on finit par considérer l'étrange phénomène comme un mauvais présage².

Dans *Chu Meifu fucheng shi Yunhui shizhe*, bien que la provenance des vers composés en songe – imaginés par Chu lui-même ou par les immortels comme entités extérieures à lui – demeure

¹ Li Taibai 李太白 : [701-762] rétrospectivement rattaché au deuxième mouvement de la poésie des Tang, *shengtang* 盛唐, il est l'un des poètes chinois les plus populaires de la tradition. Prolifique, mais surtout attachant de par sa personnalité singulière qui l'empêcha de mener une carrière administrative, il composa des poèmes pleins de simplicité et de spontanéité, tantôt conventionnels, tantôt révoltés. Il se tissa autour de sa vie des histoires frisant la légende, comme celle selon laquelle sa mère aurait rêvé avant sa naissance que l'étoile Vénus (Taibaixing 太白星, « La Grande Blanche ») était entrée dans son ventre ; Li Bai aurait ainsi été l'incarnation de cette étoile, que l'on n'aurait pas aperçue dans le ciel de tout son vivant, histoire qui valut au poète le nom public (*zi* 字) de Taibai 李太白 et le nom de plume (*hao* 號) de Zhexian 謫仙, « Immortel Exilé ». Cette histoire fait l'objet du neuvième récit du *Jingshi tongyan* 警世通言, *Paroles pénétrantes pour avertir le monde* de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646].

² JI & YAN, *op. cit.*, p. 417.

incertaine, il semble assez manifeste que quelque chose provenant du rêveur est présent dans l'expérience onirique. Diamétralement, l'absence totale de réaction de la part de Chu donne l'impression que le contenu du rêve lui échappe, comme s'il n'était pas conscient de son implication personnelle et que les faits oniriques étaient hors de sa portée. Enfin, l'absence de toute constatation de la part des personnages après le rêve, ou de toute preuve de la véracité du rêve fait de ce dernier une expérience fermée sur elle-même, qui semble ne pas toucher à plus que ce qu'elle sous-entend sur la solitude du rêveur.

L'analyse de *Chu Meifu fucheng shi Yunhui shizhe* m'a ainsi permis d'observer ceci que certains récits oniriques de mon corpus donnent lieu à des compositions littéraires qui sont tournées vers le rêveur lui-même. L'originalité de cette anecdote est que la production littéraire n'est pas initialement présentée comme appartenant au rêveur, mais qu'une seconde lecture laisse à penser que la création de vers émane bien de lui. Ce que ces vers révèlent du rêveur est sa solitude.

Bien entendu, ce que ce rêve montre de la subjectivité du rêveur n'est pas aussi lisible que dans d'autres récits oniriques, où la subjectivité du personnage se verra clairement exposée – un exemple évident étant celui de Lin Daiyu au chapitre 82 du *Honglou meng*. Néanmoins, l'existence de *Chu Meifu fucheng shi Yunhui shizhe* montre que l'expression subjective dans les récits oniriques s'est parfois opérée par touches subtiles, davantage par des détails et des impressions que par un franc dévoilement des pensées du personnage.

C - Rêve et fiction : valeur équivoque

Si le rêve apparaît comme un lieu privilégié de création littéraire, c'est également parce qu'il entretient avec la fiction un lien particulier : en effet, on peut dire tant du rêve que de la fiction qu'ils sont sans importance. Leur contenu est imaginaire, et n'affecte ainsi que peu la réalité. Leur futilité commune les range dans une catégorie de valeur opposée aux faits concrets de la veille. Combien moins importants encore peuvent alors être les rêves fictifs dont les récits peuplent les œuvres de mon corpus !

Néanmoins, l'étude de ces derniers a montré que les rêves de fiction avaient pour la plupart une fonction, qu'ils pouvaient influencer, par le savoir qu'ils transmettaient, les événements de la veille, ou qu'ils offraient, par le tableau qu'ils dressaient de faits ou de personnages, l'occasion d'une réflexion philosophique, esthétique ou d'observation de la nature humaine. Par cette fonction, qui peut donc tant concerner la diégèse qu'un enrichissement intellectuel, le rêve littéraire *compte*. Il ne peut être qualifié d'insignifiant.

Dès lors qu'une possible importance auréole le rêve, ne se peut-il pas que la fiction littéraire, si semblable au premier, revête également une grande valeur ?

J'aurai pour objet, dans cette sous-partie, de faire entrevoir l'homologie entre le rêve et la fiction, et d'exposer le discours que les auteurs de fiction des Qing ont pu en donner : que songe et imaginaire sont aussi futiles qu'ils peuvent avoir une grande importance.

Que l'on ne peut nier l'importance de l'imaginaire est le propos principal de *Qitian dasheng* 齊天大聖, Grand Saint égal au Ciel (Lz 416). L'anecdote raconte le refus initial d'un homme à croire en la puissance magique de Sun Wukong 孫悟空, personnage de roman érigé en divinité, puis la façon dont il est amené à se laisser convaincre, étant dès lors témoin des manifestations surnaturelles émanant de Sun.

Xu Sheng 許盛, originaire du Shandong, voyage pour son commerce en compagnie de son frère aîné, Cheng 成. Alors qu'ils se trouvent dans le Fujian, on leur parle d'un « grand saint (*dasheng* 大聖) » vénéré pour son efficence. Sheng et Cheng se laissent emmener, et se rendent compte que la divinité à laquelle est voué le culte n'est autre que Sun Wukong, héros simiesque du roman *Xiyou ji* 西遊記, *Voyage vers l'Ouest* de Wu Cheng'en 吳承恩 [1500-1582] – qui s'octroie effectivement dans le roman le titre de « Grand Saint égal du Ciel (*Qitian dasheng* 齊天大聖) ». Notons qu'en Chine l'attribution d'un rang divin à des personnages de roman n'est pas rare : on peut mentionner à titre d'exemples les cas de Zhang Fei et Guan Yu¹, personnages historiques popularisés sous les Ming par le roman *Sanguo zhi yanyi* 三國志演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes*, et étant aujourd'hui considérés comme des divinités. Meir Shahar a consacré un chapitre de livre, « Vernacular Fiction and the Transmission of Gods' Cults in Late Imperial China »², à cette question de la divinisation de personnages de fiction.

Devant ce qu'il estime être une mascarade montée autour d'une fable (*yuyan* 寓言), Sheng se moque des dévôts et de la soi-disant divinité, et la met au défi de le terrasser si elle possède véritablement des pouvoirs magiques – ce qui n'est pas sans susciter la frayeur des gens qui l'entourent. Or, la nuit-même, il tombe affreusement malade : des maux de tête l'assaillent, tandis qu'un abcès lui pousse sur la cuisse. On lui conseille d'aller s'excuser auprès du dieu, ce qu'il refuse naturellement de faire. L'abcès disparaît pour laisser place à un autre, encore plus gros, qu'un médecin lui ouvre. Sheng ne s'en remet qu'au bout d'un mois. C'est cependant son frère qui tombe malade à son tour, et lui reproche d'être à l'origine du mal qui maintenant s'en prend à lui. Tous exhortent Sheng à aller prier le Grand Saint, ce qu'il refuse obstinément de faire. Son frère finit par mourir, et Sheng le met en bière. Dans sa douleur, il se rue au temple du Grand Saint, et le défie : s'il ressuscite le mort, Sheng sera son plus dévoué fidèle.

¹ Cf. 2 p. 76 et 1 p. 134.

² MEIR, *op. cit.*, p. 184-211.

Dans la nuit, il rêve qu'on l'introduit dans le temple du Grand Saint, où siège ce dernier. Le roi-singe lui témoigne sa grande colère : en raison de son insolence, Sheng aurait dû être envoyé dans l'enfer où l'on arrache les langues (*bashe yu* 拔舌獄)¹, mais il a préféré lui pardonner. Quant à la mort de son frère, elle est tout simplement due à l'incompétence du médecin auquel il a été fait appel ; le dieu n'y est pour rien ! Pour prouver à Sheng sa magnificence et son pouvoir, le Grand Saint fait revenir Cheng des enfers – non sans la difficulté qu'impose l'administration infernale.

Sheng se réveille tout étonné de son rêve, et assiste au retour à la vie (*su* 甦) de son frère, qui se relève de son cercueil. Dès lors, Sheng devient le plus fervent croyant qui soit envers le Grand Saint.

L'histoire, cependant, ne s'arrête pas là : Sheng se voit plus encore récompensé pour sa nouvelle piété. C'est qu'à cause des maladies dont ils ont souffert, les deux frères ont dû écouler la quasi intégralité de leurs économies, et se retrouvent dans le besoin financier. Un jour que Sheng, soucieux, se promène, il croise un homme qui l'interroge sur la raison de son inquiétude. Sheng s'ouvre à lui, et l'homme l'invite à le suivre. Au bout d'un moment, l'individu déclare qu'il connaît un moyen de se déplacer plus rapidement ; que Sheng le tienne à la taille ! Soudain, un nuage se forme sous leurs pieds, et les élève en hauteur, leur permettant de se déplacer très rapidement dans les nuées – sans que cela soit explicité par Pu Songling, le lecteur peut reconnaître là le moyen de locomotion habituel de Sun Wukong.

Sheng et son guide parviennent en un lieu dont le paysage est fait de verre coloré (*liuli* 琉璃), que l'homme présente comme un palais céleste (*tiangong* 天宮). Ils vont à la rencontre d'un vieillard, auquel l'homme présente Sheng comme son disciple, venu lui demander de l'aide. Le vieillard fait venir un plateau de pierres ovoïdes et translucides, et invite Sheng à se servir. Ce dernier en prend quelques unes, avant de remercier et prendre congé. Son guide le ramène, à nouveau grâce à un nuage. Comme Sheng le supplie de lui révéler son identité, l'homme déclare qu'ils ont utilisé là un « nuage de culbutes (*jindou yun* 筋斗雲), ce qui permet à Sheng de reconnaître le Grand Saint – car l'expression est celle habituellement utilisée par Sun Wukong dans le *Xiyou ji* pour désigner le nuage qui lui permet de se déplacer en exécutant des acrobaties. C'est donc la connaissance de Sheng du roman qui lui permet de comprendre la vérité. La divinité révèle par ailleurs à Sheng que le vieillard qu'ils ont rencontré était l'étoile de la richesse (*caixing* 財星)². Revenu auprès de son frère, Sheng raconte à ce dernier son aventure, et alors qu'il souhaite sortir les pierres de son sac, il se rend compte qu'elles se sont dissoutes. Néanmoins, revenus au Shandong, les deux frères parviennent à vendre leurs marchandises au quintuple.

¹ L'un des dix-huit enfers bouddhiques (cf. p. 64).

² L'entité ne semble pas faire référence à un culte populaire avéré.

Dès lors, à chaque voyage au Fujian, Sheng ne manquera jamais d'aller prier le Grand Saint ; et si, de la foule des fidèles, certains vœux ne se voient pas exaucés, ceux de Sheng le sont systématiquement¹.

Qitian dasheng nous enseigne ainsi que la fiction, grâce au crédit que lui portent les hommes, est aussi puissante que la religion. Le refus initial de Sheng de croire en la divinité, puis la façon dont il s'en remet finalement à elle, montre que la fiction ne peut être écartée pour inefficacité, que les fables sont bien au contraire porteuses de vérité. De fait, la fiction détient sa puissance de la foi que lui accordent les hommes. Ironiquement, son efficience se manifeste dans ce qui devrait normalement être le réceptacle de la plus grande chimère : un rêve. Mais ce rêve, précisément, n'a rien de vain : tout comme la fiction, les personnages ne peuvent qu'y prêter foi, puisque ce rêve est efficient – il permet de faire revenir le mort à la vie. Dans *Qitian dasheng*, fiction et rêve, qui ont ceci de commun d'être par définition trompeurs, sont bien au contraire l'objet et le lieu de la vérité.

Dans son analyse de ce récit du *Liaozhai*, Meir Shahar cite une observation de Qian Daxin 錢大昕 [1728-1804] au sujet de la fiction (*xiaoshuo* 小說). Le lettré remarque que bien que celle-ci ne se présente pas comme un culte au même titre que le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme, elle est dans les pratiques populaires bien plus répandue encore que ces trois enseignements. En effet, personne, quelque que soit son milieu social, ne peut avoir manqué d'entendre parler des œuvres de fiction les plus connues².

L'efficience de la fiction – et, pourra-t-on ajouter, du rêve – tient donc du crédit qu'y accordent les hommes. C'est d'ailleurs ce que dit explicitement l'Historien de l'étrange dans son commentaire final de *Qitian dasheng* :

天下事固不必實有其人；人靈之，則既靈焉矣。何以故？人心所聚，而物或託焉耳。若盛之方鯁，固宜得神明之祐，豈真耳內繡針，毫毛能變；足下舐斗，碧落可升哉！卒為邪感，亦其見之不真也。

Les choses sous le Ciel ne doivent pas nécessairement être véritablement dues à l'existence d'une entité ; si les hommes croient en leur efficience, alors elles sont efficientes. Quelle en est la raison ? C'est que les choses reposent sur la condensation du cœur des hommes. En ce qui concerne la rectitude de Sheng, il est convenable qu'elle lui ait obtenu la protection de la divinité. Comment pouvait-il croire à une « aiguille que l'on cache dans l'oreille », la « transformation des poils du corps », les « culbutes » qui permettent de monter dans le ciel azuré ? Qu'il ait été victime de

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1459-1462.

² MEIR, *op. cit.*, p. 186-187.

malheurs pernicieux montre toutefois que la façon dont il considérait tout cela était erronée^{1,2}

Dans le récit, ce n'est que lorsque Sheng s'ouvre à la possibilité que la divinité soit efficiente – le défi qu'il lui lance de ramener son frère la vie sous-entend qu'elle puisse avoir des pouvoirs surnaturels – que le Grand Saint se manifeste réellement – dans le rêve et avec la preuve de la véracité de celui-ci : la résurrection du frère. Tout ce qui se passe antérieurement – les maladies des deux frères – peut relever du hasard, car on n'a pas encore, alors, la preuve de ce que la blessure à la cuisse de Sheng soit due au courroux du dieu. Quant au frère, on apprend du Grand Saint que sa maladie relevait effectivement du hasard. Ainsi, si Sheng n'acceptait pas comme une éventualité que le dieu puisse être à l'origine de leur mal, et ne provoquait ainsi pas Sun Wukong, l'histoire manquerait de la part de surnaturel et condamnerait l'origine des événements à l'incertitude – dus ou non à l'efficience de la divinité ?

La puissance de la littérature de fiction, tout comme le rêve, dépend ainsi de sa réception par le lecteur. Que ce soit ce dernier qui détermine le sens donné par une œuvre littéraire de fiction, et non ce dernier qui s'impose, est une idée que l'on retrouvera, ci-dessous, dans l'analyse du *Honglou meng*. Dans son analyse de *Qitian dasheng*, Judith Zeitlin note, en ce sens, que « spiritual power depends not on the actual existence of a god or a fictional character but on the illusory strength of human belief and desire »³. Du désir, il y a certes beaucoup à dire – c'est pourquoi j'y consacrerai la dernière partie de cette étude – à commencer par son lien avec la fiction. Le rêve, quant à lui, peut tant être le réceptacle du désir de fiction – lorsque celui-ci donne lieu à la production d'un récit onirique – que de la fiction du désir – lorsque le rêve raconte le désir humain.

Mais sans déjà s'aventurer sur le domaine du désir, il y a encore beaucoup à montrer au sujet de la fiction et du rêve seuls. De fait, leur similitude a servi de base au propos d'ensemble du *Honglou meng*, dans lequel Cao Xueqin joue précisément de leur équivocité pour bâtir un discours sur la littérature. La question a été largement étudiée par Anthony C. Yu, qui a pris le parti de s'interroger sur rêve et fiction en comparant les principes du rêve illusoire du bouddhisme avec ceux de la fiction littéraire : étant tous deux comme des mirages, comment peuvent-ils se distinguer l'un de l'autre ?

¹ Je remercie Monsieur Rainier Lanselle pour son aide dans la traduction de cette dernière phrase, dont la difficulté a donné lieu à des traductions contradictoires de la part des spécialistes. En effet, Judith Zeitlin traduit par exemple cette phrase par : « In the end Sheng was deluded, which means that what he perceived wasn't real at all » (ZEITLIN, *op. cit.*, p. 168.) – traduction dont le sens est incohérent avec le propos général de l'histoire –, tandis qu'André Lévy traduit la phrase par « Mais il ne serait pas plus juste de tenir tout cela pour des idées perverses de nature à égarer les esprits » (PU & LEVY (2005), p. 1607.)

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1462.

³ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 168.

Anthony C. Yu résume assez bien l'un des grands enjeux de l'œuvre de Cao Xueqin lorsqu'il écrit que ce dernier a réussi à transformer le concept du monde et de la vie tels que rêve – idée, nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, très présente dans le bouddhisme et le taoïsme – en une subtile mais puissante théorie de la fiction, qu'il emploie à répétition pour confondre le sens de la réalité du lecteur¹. Il est vrai que rêve et veille, fiction et réalité, sont deux couples qui s'entrecroisent et sont omniprésents dans le roman, l'enjeu pour l'auteur étant de montrer qu'on ne peut établir d'échelle de valeur entre d'une part rêve et fiction, d'autre part veille et réalité. Ce qui est faux, nous dit le *Honglou meng*, compte tout autant que ce qui est vrai. En d'autres termes, une fiction, notamment littéraire, importe autant que des faits réels.

Le *Honglou meng* présente tous les événements du monde des humains comme appartenant à un grand rêve, ce qui est en soi une métaphore pour signifier qu'ils sont de l'ordre du faux, de la fiction. Comme pour appuyer plus encore ce trait de la nature fictionnelle, ces événements sont présentés, dans l'histoire, comme une représentation musicale. Celle-ci est exécutée dans le cadre du rêve du Baoyu (au chapitre 5), qui emmène le personnage au Taixu huanjing, lieu de l'invisible et de la vérité – par opposition au monde des hommes qui est celui de l'illusion. Ainsi, dans ce qui serait le monde du vrai, est joué un spectacle de danses et de chants² – une représentation fictionnelle – qui est une version condensée et métaphorique des événements qui se dérouleront dans le monde dit « des poussières rouges (*hongchen* 紅塵) ». L'exécution de ce spectacle fait comprendre au lecteur que les événements qu'il s'apprête à lire sont de l'ordre de l'imagination, mais que l'on peut tout de même en tirer le plaisir qu'offre toute œuvre de fiction. Ce motif de la représentation artistique trouve écho ailleurs dans l'histoire, comme pour rappeler au lecteur de ne pas se laisser bercer par le récit des fastes du monde des hommes ; au chapitre 25, par exemple, le moine bouddhiste, qui parcourt les deux mondes, toujours accompagné de son confrère taoïste, et permet à la pierre d'être transformée en jade et de s'incarner en Baoyu, s'adresse à ce dernier en lui psalmodiant des vers, dont le dernier est le suivant :

冤債償清好散場。

Lorsque les dettes d'injustice auront été remboursées il faudra que sur la scène on se disperse.³

¹ YU, *op. cit.* (1989), p. 84.

² Je rappelle que la traduction de ces chants, à la portée prophétique, se trouve en annexe de cette étude (*cf.* p. 770)

³ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 393.

En insistant sur l'idée que tout ce qui se *joue* sous les yeux du lecteur dans le monde qui est celui des Jia – Jia 賈 étant, pour rappel, l'homophone de *jia* 假, « faux » – n'est qu'une pièce de théâtre, le roman rappelle constamment la nature fictionnelle de ce qui est montré.

Que tous les événements relatés dans l'histoire soient mensongers est d'ailleurs quelque chose d'assumé dès les premières lignes du *Honglou meng*. L'auteur y déclare que rêve (*meng* 夢) et illusion (*huan* 幻) sont les intentions principales (*benzhi* 本旨) du roman¹. Il explique que c'est après avoir vécu une certaine expérience, et « fait disparaître les faits véritables (*jiang zhenshi yinqu* 將真事隱去) » qu'il s'est adonné à la rédaction de l'histoire ; l'assertion est immédiatement suivie de l'introduction du personnage de Zhen Shiyin 甄士隱, dont le nom fait par homophonie référence aux « faits cachés (*zhenshi yin* 真事隱) » mentionnés juste avant – et dont la présence tout au long de l'œuvre, comme celles du moine et du taoïste, donnera à établir des liens entre le monde des poussières rouges et le Taixu huanjing. Dans l'interligne de l'indication selon laquelle le roman aura pour but propre d'évoquer rêves et illusions, le commentateur Zhang Xinzhi 張新之 glose :

明明說出，則全部無一真事可見。

Il dit clairement que de tout l'ouvrage on ne pourra observer une seule chose qui soit vraie.²

En alertant de la sorte le lecteur sur l'aspect fictionnel de son œuvre, et en sous-entendant ainsi qu'elle n'a que la valeur de quelque chose d'illusoire, l'auteur a un regard ironique sur sa propre production littéraire – qui ne compte pas. Son récit n'est fait que de « fausses paroles (*jiayu* 假語) », d'où l'apparition du second personnage du roman, Jia Yucun 賈雨村, dont l'homophonie du nom rappelle cette tromperie des mots – et dont la proximité avec l'expression *jiayu cunyun* 假語村言, « fausses paroles et langue villageoise » a à voir avec l'utilisation de la langue vernaculaire.

Le discours liminaire du roman sur l'imposture des mots et des faits sert donc un prétexte littéraire original, puisque les auteurs, bien au contraire, clament d'ordinaire que ce qu'ils écrivent est vrai – quand les lecteurs, eux, savent bien que le vrai sera mêlé à la fiction. Ainsi, dans cette situation, qui semble comme le reflet d'un miroir, le lecteur pourra sans doute s'attendre à lire quelques éléments de vérité dans ce roman.

Ainsi constate-t-on, en particulier dans le *Honglou meng*, que le rêve peut être la métaphore de la fiction, leur élément commun étant leur valeur illusoire :

¹ *Id.*, p. 3.

² *Ibid.*

A dream thus assumes exactly the same function of fiction: it teaches by means of vicarious knowledge, but the particular lesson its polymorphic situations convey invariably dwells on the emptiness of the wordly attainment and the brevity of human happiness [...]¹

Mais tel n'est pas l'unique discours des auteurs de fiction des Qing, dont l'imaginaire travaille à montrer que cette valeur commune au rêve et à la fiction peut tout autant être celle de ce qui importe.

Cette possibilité de valeurs multiples, rêve et fiction la doivent à un mécanisme dont ils sont largement tributaires : la métaphore. Une métaphore implique que deux lectures d'un même symbole sont toujours possibles, et qu'il est impossible d'en écarter une – de la même façon que, apprend-t-on dans l'enseignement saussurien, un signifiant ne se peut comprendre que *par rapport* à d'autres signifiants². Ainsi la fiction, et c'est ce que répète sans cesse le *Honglou meng*, peut-elle se lire d'au moins deux façons différentes. D'où les sentences parallèles qui ornent le portique d'entrée du Taixu huanjing :

假作真時真亦假，無為有處有還無。

Lorsque le faux passe pour vrai, alors le vrai est également faux,
Là où l'on fait du rien de l'il y a, l'il y a est encore rien.³

Cette possibilité de lectures multiples est nommée « openness of fiction » par Gu Mingdong⁴ dans son analyse du *Honglou meng*. Citant Barthes dans *Image-Music-Text* (divers essais traduits par Stephen Heath), Gu fait l'hypothèse que l'invitation de Cao Xueqin à comprendre une chose et, simultanément, son inverse, correspond au message véritable, qui est que la lecture et la vérité qui peut s'en dégager n'appartiennent qu'à chaque lecteur :

Cao Xueqin's mode of narration [...] seems to be saying: "My message is open. It is whatever the reader wishes it to mean." It is a concrete way of stating the abstract modern theory about the text, "[A] text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash." His mode of narration may not only serve as a critique of the so-called intentional fallacy but also suggests an open mode of reading. This is perhaps one of the "real" messages he wants to convey [...]⁵

Que la lecture d'un signifiant soit chose strictement personnelle est remarquablement bien illustré dans un passage de *L'insoutenable légèreté de l'être* – autre œuvre de fiction ! – de Milan Kundera.

¹ YU, *op. cit.* (1989), p. 82.

² DOR, *op. cit.*, p. 45-48.

³ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 8.

⁴ GU (2006), p. 169-174.

⁵ *Id.*, p. 164.

Une femme, qui a connu plusieurs amants, a pris l'habitude de porter avec l'un d'entre eux un chapeau melon, qui est devenu entre eux un symbole de conivence. Par la suite, alors qu'elle se trouve avec un autre amant, elle remet le chapeau ; mais ce nouvel amant, ignorant de ce que l'objet signifie pour elle, ne comprend pas le geste :

Ce motif [le chapeau melon] revenait encore et toujours, prenant chaque fois une autre signification ; toutes ces significations passaient par le chapeau melon comme l'eau par le lit d'un fleuve¹. Et c'était, je peux le dire, le lit du fleuve d'Héraclite : « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ! » Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre *fleuve sémantique* : le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, un cortège d'échos) toutes les significations antérieures. Le vécu résonnait chaque fois d'une harmonie de plus en plus riche [...] Ils [Sabina et son nouvel amant] comprenaient exactement le sens logique des mots qu'ils se disaient, mais sans entendre le murmure du fleuve sémantique qui coulait à travers ces mots. C'est pourquoi, quand Sabina se mit le chapeau melon sur la tête devant lui, Franz se sentit gêné comme si on lui avait parlé dans une langue inconnue [...] c'était seulement un geste incompréhensible qui le déconcertait par son absence de signification.²

Ainsi, tout signifiant ne se peut lire qu'à travers la subjectivité de chaque sujet. C'est également ce qui nous était donné à voir dans le récit du *Yuwei Xinghua* 杏花, « Fleur d'abricotier » (Yw 11:11), que j'ai analysé plus haut dans cette étude pour son motif du rêve comme instrument d'une entité manipulatrice. Dans cette histoire, le signifiant « Xinghua » – le nom de la femme disparue qui souhaite se venger de l'amant infidèle – est perçu par le rêveur (le surveillant d'examen) comme un signe de bon augure, tandis qu'aux yeux de celui à qui s'adresse véritablement le message du rêve (l'amant déserteur), il signifie bien au contraire qu'une grande menace pèse sur lui. Dans le *Honglou meng*, un passage du chapitre 94 illustre bien cette expérience subjective : comme un arbre du Yihong yuan 怡紅院 (« L'Enclos égayé de rouge », le pavillon de Baoyu dans le Dagan yuan), longtemps considéré comme desséché, se met à fleurir avec retard, personne ne s'entend pour interpréter la chose. La grand-mère veut y voir un heureux présage pour le mariage qu'elle projette pour son petit-fils ; Tanchun 探春 considère que cette floraison s'oppose à l'ordre naturel et y voit un mauvais signe ; il en est de même pour le père de Baoyu, qui veut faire abattre l'arbre ; Daiyu défend la théorie de l'heureux augure – parce que, bien que cela ne soit pas explicité par la narration, elle y voit ce qui pourrait être un heureux présage pour elle et Baoyu. D'où il appert que la symbolique d'un même objet diffère selon chaque individu.

¹ Ce retour répété d'un même signifiant, qui se décline à chaque fois avec un signifié différent, n'est pas sans rappeler la façon dont, dans la représentation schématique du point de capiton de Lacan, le signifiant crochète la chaîne signifiante en un point et détermine le sens, et peut crocheter la chaîne signifiante en un autre point, parce qu'il aura glissé sur elle, lorsqu'il apparaît une autre fois (DOR, *op. cit.*, p. 48-51.)

² KUNDERA & KEREL (1984), p. 115-116.

Qu'un signifiant ne puisse se détacher de tous les autres signifiants, parce qu'il n'y a qu'ainsi qu'il puisse être compris – en d'autres termes que le langage ne peut se défaire de ses propriétés métaphoriques – a été abordé par Judith Zeitlin dans son analyse du langage métaphorique dans le *Liaozhai zhiyi*. Ainsi qu'elle l'expose, toute fiction, construite par le langage, dit quelque chose qu'elle ne peut ensuite nier ; ce fait s'illustre en bien des histoires du *Liaozhai*, par la réalité littérale de ce que les personnages ne voulaient initialement entendre qu'au premier degré.

The deliberate denial of the reversibility of fictional language forms a pattern in many *Liaozhai* tales, a pattern that calls attention to the fictional nature of these tales by exaggerating the difference between the way language works in the text and in everyday life. There is a continual blurring of literal and figurative truth in *Liaozhai*, and fibs, metaphors, and jest – like dreams – tend to come true. Regardless of a character's intention in a *Liaozhai* story, no statement can be taken back or made not to count, for once it has been articulated, it inevitably assumes a momentum of its own.¹

Zeitlin prend l'exemple de *Xi yi* 戲縊, « Faire par jeu semblant de se pendre » (Lz 255), dans lequel un malandrin, pour gagner le sourire d'une passante, mime l'action de se pendre. Avant de s'éloigner de ses amis pour mettre en scène sa plaisanterie, il s'écrie : « Je vais mourir ! (*wo yao si* 我要死) ». Il fait mine de nouer sa ceinture à un mur et d'y glisser son cou. La passante, à dos de cheval, passe devant lui, et en effet se met à sourire. Comme le plaisantin ne semble pas vouloir revenir vers ses amis, ces derniers rient de plus belle. Mais en s'approchant, ils se rendent compte que ses yeux sont révoltés et qu'il a rendu son dernier souffle². Ainsi sa raillerie s'est-elle littéralement réalisée, de la façon, que j'ai déjà observée plus haut dans cette étude, dont les métaphores du *Liaozhai* se réalisent véritablement sans considération du sens figuré. Les mots qu'il a lancés avant de faire semblant de se pendre, une fois prononcés, ont en quelque sorte été loin de tomber dans l'oreille d'une sourde, et ne pouvaient être repris, déclenchant inexorablement le mécanisme faisant de la fiction quelque chose de vrai.

Pour en revenir au discours théorique sur la lecture de la fiction, laquelle peut se lire de multiples manières et toujours selon chaque lecteur, le *Honglou meng*, dont le début ne cesse de qualifier le contenu de l'histoire de « faux », présente rapidement un discours qui s'y oppose, à savoir que le roman recèle la vérité – l'antinomie contribuant en elle-même à ce discours sur la pluralité des lectures. La scène qui donne lieu à ce propos sur l'intention auctoriale, qui se transforme en une critique de la littérature de fiction préexistente, fait intervenir la pierre revenue de son existence humaine dans le monde invisible, qui s'adresse à Kongkong Daoren 空空道人, « le Taoïste de la Vacuité », lequel

¹ ZEITLIN, *op. cit.*, p. 166.

² PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 876.

s'intéresse au récit gravé de la pierre et finira par le recopier. Comme le taoïste fait remarquer à la pierre que son récit, non daté, ne comporte pas d'histoire d'hommes éminents menant politique brillante, mais se complaît plutôt aux histoires de passions amoureuses, et que pour ces raisons il ne fera probablement pas l'objet d'un ouvrage remarquable (*qishu* 奇書), la pierre souhaite faire entendre à son interlocuteur que son récit n'est pas semblable à toutes ces histoires déjà existantes et pleines de clichés. Il se fonde au contraire sur l'expérience de ce qu'elle a vécu dans le monde des hommes, et ne se départ pas de la vérité (*zhen* 真). Aussi son histoire pourra-t-elle briser l'ennui (*pomen* 破悶) de ses lecteurs – cela était déjà dit dans les premières lignes du roman¹ –, ce que Gu Mingdong interprète en faisant remarquer que ce qui trompe l'ennui est ce qui n'est jamais fixé, propre à chacun².

我師何必太癡。我想歷來野史的朝代，無非假借漢、唐的名色，莫如我這石頭所記，不借此套，只按自己的事體情理，反倒新鮮別致。況且那野史中，或訕謗君相，或貶人妻女，姦淫凶惡，不可勝數。更有一種風月筆墨，其淫穢污臭，最易壞人子弟。至於才子佳人等書，則又開口文君滿篇子建，千部一腔，千人一面，且終不能不涉淫濫。在作者不過要寫出自己的兩首情詩豔賦來，故假捏出男女二人名姓，又必旁添一小人撥亂其間，如戲中小丑一般。更可厭者，之乎者也，非理即文，大不近情，自相矛盾。竟不如我半世親見親聞的這幾個女子，雖不敢說強似前代書中所有之人，但觀其事跡原委，亦可消愁破悶。至於幾首歪詩，亦可以噴飯下酒。其間離合悲歡，興衰際遇，俱是按跡循蹤，不敢稍加穿鑿，至失其真。只願世人當那醉餘睡醒之時，或避事消愁之際，把此一玩，不但洗了舊套，換新眼目，卻也省了些壽命筋力，不比那謀虛逐妄。我師意為何如？

Pourquoi donc, Maître, faire preuve de tant de naïveté ? Je pense que depuis toujours les périodes dans lesquelles sont situées les histoires non officielles ne sont pas sans faussement emprunter au renom des Han et des Tang. Cela ne vaut pas mon histoire qu'une pierre a rédigée, et qui ne recourt pas à ces clichés-là ; elle s'appuie uniquement sur ce que j'ai moi-même vécu et pensé, et se trouve être rafraîchissante de par son originalité. Par ailleurs, dans ces histoires non officielles, il s'agit tantôt de calomnier des seigneurs, tantôt de diffamer des épouses et des filles ; on ne peut en compter les histoires d'adultère et de perfidie. Et il y a ce genre de textes galants, dont les obscénités sont nauséabondes, et qui sont le plus aptes à corrompre les jeunes générations. Quant aux histoires dites « de la belle et du lettré » et autres livres du genre, à peine y ouvre-t-on la bouche que c'est pour mentionner Wenjun³ ; leurs pages sont saturées de Zijian⁴. Mille ouvrages sur le même ton, mille personnages au même visage, et de surcroît ça ne peut, en définitive, ne pas toucher à la luxure. Comme l'auteur en est réduit à vouloir écrire ses deux poèmes d'amour ou rhapsodies galantes à lui, il invente de toutes pièces les noms d'un homme et d'une femme, et les accompagnera nécessairement d'un homme vil qui créera des troubles entre eux,

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 3.

² « The mind hates boredom. A fictional work with a single theme or message, however profound, would eventually lead to boredom. By contrast, a work with multiples themes and open hermeneutic space will entertain its readers for generations to come with no danger of boredom. » (GU, *op. cit.*, p. 165.)

³ Zhuo Wenjun 卓文, parangon de beauté, était l'épouse du poète des Han Sima Xiangru 司馬相如 [-179 à -117] (*cf.* note 2 p. 324).

⁴ Zijian 子建 (Cao Zhi 曹植) [192-232], grand poète de la période des Trois Royaumes (*cf.* note 4 p. 318), était amoureux de la concubine (*ji* 姬) Zhen 甄, épouse de son frère Cao Pi 曹丕 [187-226], lequel devint empereur du royaume de Wei 魏. Pour des raisons qui diffèrent selon les versions – relation adultère avec Cao Zhi, médisances d'une rivale... –, elle fut condamnée à se suicider sur ordres de son époux.

comme ces petits clowns dans les pièces de théâtre. Ce qu'il y a de plus détestable encore, c'est tout le charabia classique, ces textes insensés qui dans l'ensemble n'ont rien de conforme à la réalité des sentiments humains, et qui sont tous plus paradoxaux les uns que les autres. Cela n'a rien à voir avec les histoires de ces quelques filles que j'ai moi-même vues et entendues pendant la moitié de ma vie. Bien que je n'ose affirmer qu'elles soient supérieures à tous ces personnages des livres des dynasties passées, lire le détail de leur vie pourra toutefois faire disparaître vos soucis et briser votre ennui. Quant à mes quelques mauvais poèmes, ils pourront faire pouffer de rire ceux qui mangent et boivent. Les séparations et retrouvailles, tristesses et joies, grandeurs et déclins, hauts et bas de la vie, sont tous conformes à la façon dont les choses se sont passées. Je n'ai pas osé retrancher ou ajouter, ni modifier par surinterprétation, au risque d'en perdre la véracité. Je souhaite simplement que lorsqu'ils auront trop bu, se réveilleront de leur sommeil, ou lorsqu'ils chercheront l'occasion d'échapper aux événements et de faire disparaître leurs soucis, les hommes de ce monde s'amuseront de mon texte. Non seulement cela les changera des vieux clichés, leur donnera un regard nouveau, mais de surcroît cela leur fera économiser un peu de longévité et de forme physique, ce qui est sans commune mesure avec ces absurdités confuses et vides. Qu'en dites-vous, Maître ?¹

Tandis que le début du roman insiste sur l'aspect illusoire de l'histoire, ce discours de la pierre fait valoir l'authenticité de ce qui est sera raconté. L'insistance sur la nature véridique des faits relatés ainsi que la singularité de l'intention auctoriale vis-à-vis d'autres œuvres littéraires ne sont pas sans étonnement rappeler l'incipit, plus ou moins contemporain du *Honglou meng*, des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi [...] Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre [...] Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon [...] Je me suis montré tel que je fus [...]²

Notons qu'il est possible que ce discours de recherche de l'authenticité s'oppose à celui sur l'illusion des premières lignes parce que le narrateur n'est déjà plus le même qu'au tout début du roman. A l'ouverture du *Honglou meng*, le narrateur est relativement indéfini : il peut s'agir de Cao Xueqin, mais les explications sur la genèse du roman – recopié par Kongkong daoren, transmis à Kong Meixi 孔梅溪 puis à Cao Xueqin, sans compter que l'œuvre a réellement circulé sous forme de feuillets manuscrits et a fait l'objet de relectures, corrections et commentaires³ de la part de tout un cercle autour de Cao Xueqin, et sans compter enfin le rôle de Gao E 高鶚 [1738 ? - 1815 ?] pour les quarante derniers chapitres – ces circonstances, dis-je, réelles et fictives, de la rédaction du roman

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 5-6.

² ROUSSEAU & TROUSSON (2010), p. 67.

³ Remarquons que les degrés de lecture sur la véracité ou le mensonge du roman sont rendus plus complexes encore par Zhang Xinzhi, qui ajoute en commentaire interlinéaire que lorsque la pierre prétend ne s'être jamais départie de la vérité, elle raconte un mensonge (*shuohuang* 說謊) (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 5.)

confèrent à l'identité du narrateur des premières lignes de multiples niveaux de lecture. En revanche, le narrateur qui s'adresse à Kongkong daoren pour lui proposer son texte est bel et bien défini : il s'agit de la pierre revenue dans le monde invisible, qui dit avoir composé l'histoire de ce qu'elle a elle-même vécu. Ainsi s'opposent dans les premières pages du roman deux postulats antinomiques : que le contenu du *Honglou meng* est illusoire, et que ce qu'il relate est absolument véridique. Le paradoxe contribue ainsi à confondre l'échelle des valeurs du lecteurs.

De façon afférente au thème de la vérité, le grand sujet abordé par ce discours de la pierre est la critique des œuvres de fiction préexistantes. La critique n'est pas aussi développée que ce que l'on pourra trouver quelques chapitres plus loin, mais déjà Cao Xueqin passe-t-il par ce narrateur fictif pour condamner les thèmes stéréotypés qui ont fait plus que standardiser les multiples histoires d'amour fictionnelles. Ce réquisitoire contre des récits qui se ressemblent tous permet au narrateur de mettre en valeur le caractère exceptionnel de l'œuvre littéraire qui va suivre, dont la qualité première est l'authenticité dans la description des sentiments (*qing* 情) humains. La critique trouve un écho au chapitre 54, dans la bouche de la grand-mère Jia, qui critique sans vergogne les récits dits « de la belle et du lettré (*caizi jiarren* 才子佳人), qui sont précisément le genre de produits littéraires que critiquait la pierre au début du roman. Les accusations sont ici d'autant plus acerbes qu'elles décrivent en détails les stéréotypes thématiques et narratifs que l'on retrouve d'un récit à l'autre, et donc l'auteur du *Honglou meng* souhaite se distancier.

“這些書就是一套子，左不過是佳人才子，最沒趣兒。把人家女兒說的這麼壞，還說是“佳人”，編的連影兒也沒有了。開口都是鄉紳門第，父親不是尚書，就是宰相，一個小姐必是愛如珍寶，必是通文知禮，無所不曉，竟是絕代佳人。只是見了一個清俊男人，不管是親是友，想起他的終身大事來，父母也忘了，書也忘了，鬼不成鬼，賊不成賊，那一點像個佳人？就是滿腹文章，做出這樣事來，也算不得是佳人了。比如一個男人滿腹的文章，去作賊，難道那王法就看他是個才子，不入賊情一案了不成？可知那編書的是自己堵自己的嘴。再者，既說是仕宦書香大家小姐，都知禮讀書，連夫人都知書識禮，就是告老還家，自然這樣大家人口多，奶媽丫鬟伏侍小姐的人也不少。怎麼這些書上，凡有這樣的事，就只小姐和緊跟的一個丫鬟？你們自想想，那些人都是管做什麼的？可是前言不答後語不是？”

眾人聽了，都笑說：“老太太這一說，是謊都批出來了。”賈母笑道：“有個原故：編這樣書的人，有一等妬人家富貴的，或者求不遂心，所以編出來遭塌人家。再有一等人，他自己看了這些書，看邪了，想着得一個佳人纔好，所以編出來取樂兒。他何嘗知道那世宦讀書家的道理？別說書上那些世宦詩禮大家，如今眼下拿着俗們這中等人家說起，也沒那樣的事。別叫他謔掉了下巴脖子罷！我們從不許說這些書，連丫頭們也不懂這些話。這幾年我老了，他們姊妹們住的遠，我偶然悶了，說幾句聽聽，他們一來，就忙着止住了。”李、薛二人都笑說：“這正是大家子的規矩。連我們家，也沒有這些雜話叫孩子們聽見。”

Tous ces livres sont du même acabit : il y est obligatoirement question d'une belle et d'un lettré, ce qui est complètement dénué d'intérêt. On y dit tellement de mal des filles des gens, en les appelant en plus « belles », que ça revient à monter de toutes pièces des histoires qui n'ont même plus la profondeur de leur ombre. On n'y ouvre

la bouche que pour parler d'odeur des livres¹ et de familles honorables. Si le père n'a pas été grand secrétaire, il a été ministre. Sa fille est nécessairement chérie de lui comme un trésor, elle est inmanquablement versée dans les lettres et connaît les rites ; il n'y a rien qu'elle n'ignore, et elle est assurément la plus grande beauté de sa génération. Simplement, dès qu'elle voit un homme distingué et élégant, fût-il ou non parent ou ami, elle songe au mariage. Elle en oublie ses père et mère, ainsi que ses lectures ; une petite démonsse, une petite canaille sans vraiment l'être. Est-ce que ça ressemble pour un sou à une « belle » ? Quand on a la tête pleine de livres et qu'on en vient à adopter une attitude pareille, on ne peut certes pas être qualifiée de « belle ». Si un jeune homme très cultivé s'en allait faire le bandit, se pourrait-il que les lois le considèrent comme un « lettré », et qu'on ne lui intente pas un procès pour malversations ? Il faut savoir que ces livres se contredisent eux-mêmes. De plus, s'il s'agit d'une jeune demoiselle issue d'une grande famille de fonctionnaires chez qui flotte le parfum des livres, et que tous y connaissent les rites et ont des lettres, y compris les femmes, et même si le père a demandé la permission de se retirer au pays natal en raison de sa vieillesse, il faut nécessairement qu'il y ait du monde dans leur famille, et que les nourrices et servantes qui assistent la demoiselle soient assez nombreuses. Alors comment se fait-il que dans ces livres, ce soit toujours la même chose, il n'y ait que la demoiselle et une servante qui lui colle aux talons ? Pensez-y un peu, que font donc tous ces gens ? N'est-ce pas que ces histoires sont incohérentes, à ne pas faire correspondre le début avec la suite des événements ? »

En entendant cela, tout le monde se mit à rire : « Grand-mère, ce que vous venez de faire, c'est une critique de tous ces mensonges ! » La grand-mère Jia ria : « Il y a une raison à tout cela : parmi ceux qui rédigent ces livres, il y en a qui envient les riches, ou d'autres qui ont courtisés ces derniers sans obtenir ce qu'ils souhaitaient, aussi ont-ils écrit ces histoires pour les rabaisser. Il y a aussi une autre sorte de gens qui ont eux-mêmes lu ces livres et s'en sont trouvés pervertis, et aimeraient absolument obtenir une « belle », c'est pourquoi ils rédigent une histoire pour leur propre plaisir. Mais comment pourraient-ils connaître les principes qui régissent les familles d'érudits fonctionnaires ? Et ne parlons pas des grandes familles de fonctionnaires versées dans les belles lettres que l'on trouve dans ces livres : aujourd'hui, on offre à la vue des gens des propos sur des familles telles que la nôtre, alors que rien de tel ne s'y passe. Ne les appelons autrement que des histoires inventées pour faire tomber mâchoires et bras ! Nous n'avons jamais autorisé à parler de ces livres, et même nos servantes ni comprennent rien. Ces dernières années, je me suis fait vieille, et toutes ces sœurs et cousines habitent là-bas, aussi lorsque je m'ennuie, j'en écoute quelques phrases, mais dès qu'elles viennent, j'y mets un terme. » Li Wan et Dame Xue rirent : « Telle est la règle dans les grandes familles. Même dans la nôtre, on ne laisse écouter aux enfants des histoires aussi absurdes. »²

Ainsi apparaît, dans une autre longue tirade, une critique de théorie littéraire qui condamne les motifs thématiques et narratifs mille fois employés dans des histoires toutes semblables. Or, si le *Honglou meng* se moque de cette fiction préexistente, il y puise lui-même des éléments qui le servent. Il y a ainsi quelque chose d'ironique à considérer le discours de la grand-mère Jia, qui se défend que des histoires galantes aient lieu sous le toit des Jia, lorsque le roman est précisément fait de multiples intrigues, souvent amoureuses, qui tirent leur origine de cette littérature décriée par la grand-mère. Qui d'autre sinon Daiyu, la petite-fille même de celle-ci, correspond le mieux dans le *Honglou meng* à cette jeune fille que décrit la vieille dame, fort instruite mais consumée par sa passion amoureuse, encouragée par sa lecture d'histoires interdites ? Car contrairement à ce que Li Wan 李纨 et la Dame Xue défendent à l'issue des considérations de la grand-mère Jia, les jeunes gens de leur famille lisent

¹ C'est-à-dire d'atmosphères d'érudition.

² *Id.*, p. 878-879.

bien, en cachette, des histoires de ce genre. Cela nous est donné à voir au chapitre 26. Pour exprimer un amour mutuel qu'ils ne peuvent dire – non seulement en raison des conventions sociales, mais également parce qu'ils peinent à se le représenter eux-mêmes –, Baoyu et Daiyu passent par la citation de vers issus de l'une des plus grandes histoires d'amour de la Chine classique : le *Xixiang ji* 西廂記, *Le Pavillon de l'Ouest* de Wang Shifu 王實甫 [1250 ?-1307 ?].

Un jour, oisif, Baoyu se laisse porter par ses pas dans le Dagan yuan 大觀園 – le jardin privé des Jia construit pour la visite de Yuanchun 元春, la fille aînée devenue concubine impériale, et où toutes les jeunes filles de la maisonnée, ainsi que Baoyu, emménagent. Il parvient au pavillon qu'habite Lin Daiyu.

寶玉便將臉貼在紗窗上，往里看時，耳內忽聽得細細的長歎了一聲道：“每日家情思睡昏昏。”寶玉聽了，不覺心內痒將起來，再看時，只見黛玉在床上伸懶腰。寶玉在窗外笑道：“為甚么‘每日家情思睡昏昏’？”一面說，一面掀帘子進來了。林黛玉自覺忘情，不覺紅了臉，拿袖子遮了臉，翻身向里裝睡著了。

Baoyu colla son visage à la fenêtre tendue de soie, et regarda à l'intérieur ; il entendit soudain un long et léger soupir : « “Chaque jour se passe dans une langueur ensommeillée où des pensées passionnées m'ont réduite.”¹ » Entendant cela, Baoyu sentit son cœur qui s'était insensiblement mis à le chatouiller. Lorsqu'il y regarda à nouveau, Daiyu s'était étirée sur le lit. Devant la fenêtre, il ria : « Pourquoi est-ce que “chaque jour passerait dans une langueur ensommeillée où des pensées passionnées l'auraient réduite” ? » Tandis qu'il s'interrogeait, il poussa le treillis pour entrer. S'étant égarée sans s'en rendre compte, Lin Daiyu avait rougi et caché de sa manche son visage, et s'était tournée vers le mur, prenant l'air de celle qui s'est endormie.

Dans la Chine des Qing, le *Xixiang ji* était considéré, notamment dans les grandes familles, comme un de ces livres licentieux, dont la lecture était par conséquent interdite, dont les dames de la famille affirment au chapitre 54 que personne chez les Jia ne les lirait. Il circule donc dans le gynécée de manière illégale, raison pour laquelle Lin Daiyu se sent si honteuse de s'être oubliée au point d'en réciter un vers à voix haute. Baoyu, quant à lui, n'est pas innocent non plus : c'est précisément lui qui a fourni à la jeune fille l'ouvrage interdit, qu'il a naturellement lu, et dont il reconnaît immédiatement le vers. C'est la raison pour laquelle il tente ensuite de taquiner sa cousine à ce sujet.

Tandis que, honteuse, Daiyu fait semblant de dormir, Baoyu la rejoint. La jeune fille fait mine de se réveiller.

黛玉坐在床上，一面抬手整理鬢發，一面笑向寶玉道：“人家睡覺，你進來作什麼？”寶玉見他星眼微顰，香腮帶赤，不覺神魂早蕩，一歪身坐在椅子上，笑道：“你才說什麼？”黛玉道：“我沒說什麼。”寶玉笑道：“給你個櫃子吃！我都聽見了。”

¹ Citation du *Xixiang ji* 西廂記, *Le Pavillon de l'Ouest* de Wang Shifu 王實甫 [1250 ?-1307 ?] (traduction de Rainier Lanselle ; WANG & LANSELLE (2015), p. 82. Le texte du *Honglou meng* présente une différence de caractère avec celui de la pièce : le caractère *jia* 家 vient remplacer le caractère *jia* 價.

Daiyu s'assit sur le lit, réarrangeant d'une main les cheveux de ses tempes et riant vers Baoyu : « Je dormais, pourquoi es-tu venu ? » Voyant ses yeux aussi brillants que des étoiles, encore légèrement gonflés par le sommeil, ses joues roses et parfumées, Baoyu sentit inconsciemment ses esprits être ébranlés, et s'assit en travers d'un siège, avant de rire à son tour : « Qu'as-tu dit à l'instant ? » Daiyu répondit : « Je n'ai rien dit. » Il plaisanta encore : « Des noix !¹ J'ai tout entendu. »

Même face à son cousin, avec qui elle partage le secret de la lecture interdite, Daiyu ne s'autorise pas à reconnaître qu'elle apprécie le *Xixiang ji* au point de le citer à ses heures perdues. En effet, Daiyu est un personnage très inquiet de l'image qu'elle renvoie à son entourage, désirant s'afficher comme une jeune fille modèle à la morale irréprochable – tout le contraire de l'héroïne du *Xixiang ji*, Yingying 鶯鶯, qui s'offre en secret à son amant, bafouant par là les convenances sociales, et qui est le type de jeune fille faussement irréprochable que critique la grand-mère Jia au chapitre 54. Par ailleurs, le lecteur peut aisément deviner qu'en récitant ce vers de Wang Shifu 王實甫, Daiyu s'adresse, consciemment ou inconsciemment, à Baoyu, pour qui elle éprouve l'affection de Yingying pour l'étudiant Zhang (Zhangsheng 張生). Le fait que Daiyu nie avoir cité le *Xixiang ji* est ainsi d'autant plus logique qu'elle souhaite absolument éviter le sujet de ses sentiments pour son cousin, *a fortiori* avec lui.

Entre alors la suivante de Daiyu, Zijuan 紫娟, à laquelle cette dernière demande de l'eau, et qui repart préparer du thé pour Baoyu. Le jeune homme rit de la serviabilité de Zijuan :

寶玉笑道：“好丫頭，‘若共你多情小姐同鴛帳，怎舍得疊被鋪床？’”林黛玉登時擲下臉來，說道：“二哥哥，你說什麼？”寶玉笑道：“我何嘗說什麼。”黛玉便哭道：“如今新興的，外頭聽了村話來，也說給我聽，看了混帳書，也來拿我取笑兒。我成了爺們解悶的。”一面哭著，一面下床來往外就走。寶玉不知要怎樣，心下慌了，忙趕上來說：“好妹妹，我一時該死，你別告訴去。我再敢說這樣話，嘴上就長個疔，爛了舌頭。”

Baoyu se mit à rire : « Chère petite servante, « ‘S’il m’est donné de partager avec ta maîtresse à la passion ardente le baldaquin des canards mandarins, comment pourrai-je te cantonner à plier les couvertures et préparer le lit ?’² » Lin Daiyu durcit immédiatement les traits de son visage : « Deuxième Frère, que dis-tu ? » Baoyu dit en plaisantant : « Qu'ai-je dit ? » Lin Daiyu se mit alors à pleurer : « Voilà qui est nouveau, tu as entendu au-dehors des paroles de village que tu me répètes, et tu as lu des livres obscènes que tu viens utiliser pour te moquer de moi. Me voilà devenue le divertissement de la gent masculine. » Tandis qu'elle pleurait, elle descendit du lit pour sortir. Baoyu ne sut que faire, le cœur battant à tout rompre, aussi se hâta-t-il de la rattraper : « Bonne Petite Sœur, je mérite la mort, ne me dénonce pas. Si j'ose encore prononcer de telles paroles, que me pousse dans la bouche un furoncle qui me pourrisse la langue. »³

¹ Littéralement « je te donne une noix à manger (*geini ge feizi chi* 給你個櫃子吃) ». L'expression est généralement accompagnée d'un claquement de doigt, et signifie que le personnage se moque de son interlocuteur ou se défend d'être trompé par lui.

² Citation quasi verbatim du *Xixiang ji* – dans l'œuvre originale, le personnage parle de la servante à la troisième personne (traduction de Rainier Lanselle ; *Id.*, p. 36.)

³ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 405-406.

En citant à son tour le *Xixiang ji*, de surcroît par des vers hautement suggestifs¹, comme en réponse au soupir de Daiyu, Baoyu tente d'entrer dans une connivence sentimentale avec sa cousine. Néanmoins, celle-ci est bien trop inquiète du qu'en-dira-t-on pour se laisser entraîner dans ce type de jeu, et réagit violemment, refusant d'être considérée comme une « fille facile » qui ferait une croix sur sa vertu. Cette scène appartient ainsi l'un des nombreux échanges entre les deux cousins, dans lesquels, n'arrivant pas à exprimer ce qu'ils ressentent l'un pour l'autre, et bridés par ailleurs par les conventions sociales, Daiyu finit par se mettre en colère contre Baoyu. Néanmoins, cette scène a la particularité d'en dire long, par le détour des citations suggestives du *Xixiang ji*. Elle montre que pour pouvoir exprimer ce qu'ils ne parviennent à dire – leur amour – les personnages de Baoyu et Daiyu ont recours à une œuvre de fiction. Ainsi, malgré la critique que certains passages du *Honglou meng* formulent au sujet des œuvres préexistantes de fiction, marquant par le discours accusateur une distanciation par rapport à elles, et souhaitant faire de l'histoire de la pierre une fiction plus authentique, la fiction de *Honglou meng* se bâtit elle-même sur d'autres fictions, et en fait usage de cette hypertextualité pour décrire ce que les personnages ne sont pas capables de formuler eux-mêmes, et qui est leur vérité.

Dans le *Honglou meng*, la fiction fait donc partie intégrante du quotidien des personnages, les aidant paradoxalement à se rapprocher de la vérité. Le rêve de Baoyu rêvant de son homonyme (HLM 56), un personnage du nom de Zhen Baoyu 甄寶玉 – dont le patronyme est homophone de *zhen* 真, « vrai » et s'oppose ainsi au *jia* 賈/假 du personnage principal, invite par exemple le rêveur à s'interroger sur son identité propre. Le rêve est construit comme un miroir de la réalité de Baoyu, et constitue ainsi une fiction dans la fiction : Jia Baoyu rêve d'un jeune homme qui lui ressemble en tous points, et qui raconte avoir fait le rêve que Jia Baoyu est précisément en train de faire. L'effet en est que réalité et illusion, comme en bien des endroits du roman, se confondent, et que le travail de discernement du vrai et du faux contribue à la réflexion sur la vérité – qui ne peut être que subjective.

Ce rêve n'est pas sans contexte : dans la journée, la famille Jia reçoit des représentants d'une autre grande famille mandarinale, les Zhen 甄. C'est ainsi que la grand-mère Jia apprend que son petit-fils a un parfait homologue : chez les Zhen, vit un jeune héritier du nom de Baoyu 寶玉 – qui porte donc les mêmes caractères que chez les Jia –, chéri également de sa grand-mère, détestant tout autant les études que Jia Baoyu et leur préférant, lui aussi, la compagnie des jeunes filles. La grand-mère Jia en est épatée, et la nouvelle fait le tour de la résidence, ce qui n'est pas sans agaçonner Jia Baoyu, qui ne veut pas croire à ce qu'il estime être des racontars (*huanghua* 謊話)² – il s'agit donc, pour lui,

¹ Car ils sous-entendent non seulement la relation avec la jeune fille, mais également avec sa servante – la relation subsidiaire avec cette dernière étant un motif très répandue des histoires de la belle et du lettré (*caizi jiaren* 才子佳人).

² *Id.*, p. 920.

d'une fiction, d'histoires fausses. Après s'être précisément chamaillé avec sa cousine à ce sujet, Baoyu retourne dans son pavillon du Daguanyuan, non sans s'être d'abord fait la réflexion suivante :

若說必無，也似必有；若說必有，又並無目觀。

Si l'on tient pour dit qu'il n'existe pas, il me semble qu'il doit exister ; et si l'on tient pour dit qu'il existe, je ne l'ai cependant pas vu de mes propres yeux.¹

Ainsi que le note Zhang Xinzhi dans son commentaire interlinéaire, la réflexion n'est pas sans rappeler les sentences parallèles qui ornent l'entrée du Taixu huanjing : « Lorsque le faux passe pour vrai, alors le vrai est également faux, Là où l'on fait du rien de l'il y a, l'il y a est encore rien (*jia zuo zhen shi zhen yi jia, wu wei you chu you hai wu* 假作真時真亦假，無為有處有還無) »².

Revenu chez lui, Baoyu s'endort. Il se retrouve alors, en rêve – bien que le caractère *meng* 夢 n'apparaisse pas – dans un jardin ressemblant au sien, ce dont il s'étonne – ce qui sous-entend qu'il croyait qu'un seul jardin tel que le sien existait. Apparaît alors un groupe de jeunes servantes, ce qui l'étonne plus encore : est-il possible qu'il existe d'autres servantes semblables à la sienne et à celles de ses grand-mère et cousine par alliance ? Le groupe de jeunes domestiques s'approche de lui ; elles le prennent tout d'abord pour Baoyu – entendre Zhen Baoyu –, mais se rendent compte de leur méprise (« Ce n'est pas le Baoyu de chez nous (*bushi zamen jia de Baoyu* 不是僮們家的寶玉) »). Comme Jia Baoyu tente d'en apprendre sur le lieu et leur maître dénommé Baoyu, les servantes tiennent un discours intéressant : si elles emploient les deux caractères de « Baoyu » pour nommer leur maître, c'est sur ordre de la grand-mère et de la mère de ce dernier, et afin de préserver sa longévité et écarter les malheurs (*baoyou ta yannian xiaozai* 保佑他延年消災). Tandis que Jia Baoyu a reçu son prénom à la naissance – et n'en possède d'ailleurs par d'autre, ce qui contrevient tout à fait aux usages de l'époque –, il semblerait que l'attribution du prénom Baoyu au fils Zhen ait quelque chose de factice, bien que les circonstances en demeurent obscures. Ainsi celui dont le nom signifie « le Vrai Baoyu » serait d'une quelconque façon lié à un artifice, une fiction. Or, lorsque plus tard, au chapitre 115, Jia Baoyu et Zhen Baoyu se rencontreront pour de bon – la réalité rattrapant le rêve –, le premier tiendra au second le discours selon lequel il ne mérite pas le nom de Baoyu, « Jade Précieux », n'étant lui-même qu'une « pierre stupide (*wanshi* 頑石) »³. Ainsi en apprenant que Zhen Baoyu se fait faussement appeler Baoyu, Jia Baoyu peut observer sa propre situation : il n'est lui-même qu'une pierre qui emprunte (*jia* 假/賈) l'apparence et le nom de jade précieux. En déclarant au

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 1881.

chapitre 115 qu'il ne mérite pas ce nom, Jia Baoyu s'approche de son éveil final, qui lui fera prendre conscience de sa nature première de minéral.

Dans le rêve du chapitre 56, les servantes s'empresstent de décamper, craignant d'être surprises par leur maître en compagnie d'un « petit vagabond (*chou xiaozhi* 臭小子) » tel que Baoyu, qui pourrait les « contaminer par sa puanteur (*ba zamen xunchou le* 把僮們薰臭了) ». Jia Baoyu, qui n'a jamais été traité autrement qu'avec respect, est choqué d'être rabroué comme un malpropre – l'opposition entre « propreté » et « saleté » rappelant l'article de Yu Ying-shih sur ce thème¹. Le jeune homme se déplace machinalement jusqu'à un pavillon qui s'avère être très semblable au sien. Stupéfait, il y entre, et voit un autre jeune homme allongé sur sa couche, accompagné de servantes occupées à des travaux d'aiguille ou riant entre elles. Le jeune homme que voit Baoyu se met à soupirer, ce qui lui vaut une remarque d'une de ses servantes : pourquoi donc se lamente-t-il ? Est-ce parce qu'il est inquiet pour sa sœur qui est malade ? Entendant cela, Jia Baoyu est extrêmement surpris. En effet, la crainte que la servante vient de mentionner est précisément sa crainte à lui – suggérée mais non explicitement traduite dans le roman – de savoir que sa jeune cousine Lin Daiyu est malade – elle souffre en effet de neurasthénie, ce qui la réduit à une faiblesse qui est constitutive de son charme.

Au lieu de rétorquer sur le sujet de sa cousine, le double de Baoyu répond à sa servante que sa grand-mère lui a appris qu'à la capitale vivait un autre jeune homme prénommé Baoyu, qui lui ressemblait en tous points – ce qui est exactement ce qui est arrivé à Jia Baoyu avant qu'il ne rêve. Le double poursuit : il a rêvé qu'il se retrouvait dans un grand jardin, et qu'une troupe de servantes l'avait rabroué en le traitant de petit vagabond malodorant – ce qui est le récit de ce que Jia Baoyu vient à l'instant de vivre. Le jeune homme ajoute qu'il a finalement trouvé son homologue chez lui, mais que ce dernier était en train de dormir : « Son enveloppe charnelle était là, vide, mais où lui-même [littéralement : « sa nature véritable (*zhenxing* 真性) »] était parti, allez le savoir ! (*kong you pinang, zhenxing buzhi wang nali qule* 空有皮囊，真性不知往那裏去了！) ». La description de Zhen Baoyu est donc un parfait miroir de ce que vit présentement Jia Baoyu, comme si les deux personnages, l'un rêvant du jardin de l'autre, s'étaient quasiment croisés. Jia Baoyu se manifeste alors :

“原來你就是寶玉！這可不是夢裏了？”寶玉道：“這如何是夢？真而又真的。”語未了，只見人來說：“老爺叫寶玉。”嚇得二人皆慌了。忙叫：“寶玉快回來！寶玉快回來！”

« Ainsi donc c'est toi Baoyu ! Ne sommes-nous donc pas dans un rêve ? » Baoyu répondit : « Comment cela pourrait-il être un rêve ? C'est vrai de vrai. » Il n'avait pas encore fini de parler que quelqu'un vint annoncer : « Le Maître demande à voir

¹ YU & YU (1974).

Baoyu. » Les deux jeunes hommes en furent effrayés. L'un des deux Baoyu s'écria :
« Baoyu, reviens ! Reviens, Baoyu ! »¹

Ce qui semblait être deux trajectoires symétriques se confond donc finalement : lorsqu'ils apprennent que le père de Baoyu – ici Zhen Baoyu – demande son fils, les deux personnages ont exactement la même réaction, ne formant plus qu'une entité. On ne sait même plus lequel des deux crie à l'autre de revenir. Ils s'interrogent eux-mêmes sur la vérité et l'illusion de ce qu'ils sont en train de vivre, et en viennent, en rêve, à affirmer que tout est bien vrai. L'opposition, récurrente dans le *Honglou meng*, entre vérité et illusion, est ainsi cristallisée dans cette scène onirique – tout y est artificiel, parce que copié en détails sur la réalité de Jia Baoyu, mais on y assure que tout est vrai.

Lorsque Jia Baoyu se réveille du songe, et demande où est Baoyu, sa servante lui fait remarquer qu'il s'est endormi face à un miroir, qui lui reflétait sa propre image. Ainsi ce motif du miroir vient-il en sus des ruminations de Baoyu sur son soi-disant homologue comme causes ayant pu provoquer le rêve du double.

Ce rêve du chapitre 56, de par l'aspect extrêmement troublant dû à la thématique du double parfait, pourrait n'être pour Jia Baoyu qu'une expérience métaphorique et identitaire. Ainsi que l'a décrit Anthony C. Yu, le songe est une quête de sa propre identité, dans lequel fiction et réalité se mêlent à des niveaux équivalents.

Repetition is difference, and with a technique worthy of the modern Borges or Philip Roth, the Chinese author proceeds to present the dazzling transfer or exchange or attributes between the Zhen and the Jia Bao-yu, so that their words and mutual discovery of the other become virtually a living embodiment of the truth inherent in a dream, a mirror image, or a fiction: that there the real in the false, and the false in the real (*jia zhong you zhen; zhen zhong you jia*).²

Dans ce « repetition is difference », Anthony C. Yu sous-entend que bien qu'extrêmement semblable, le double ouvre la voie à un cheminement identitaire différent. En effet, à natures d'origine identiques, l'identité est déterminée par l'expérience subjective, ce qui mène à des voies identitaires différentes. C'est ce que montre l'échange entre Jia Baoyu et Zhen Baoyu au chapitre 115 : le second explique qu'en raison des difficultés économiques de sa famille, il s'est sensibilisé aux « mœurs du monde » et « sentiments humains » (*shidao renqing* 世道人情) ; en d'autres termes, il a choisi la voie des concours mandarinaux et de la carrière, raison pour laquelle Jia Baoyu est déçu de leur rencontre qui a enfin lieu.

La divergence des chemins choisis par les deux Baoyu est particulièrement mise en valeur dans un discours tenu par Bao Yong 包勇, un personnage secondaire, anciennement domestique chez les

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 920-921.

² YU, *op. cit.* (1997), p. 148-149.

Zhen et qui se retrouve à travailler chez les Jia : au chapitre 93, il rapporte au père de Jia Baoyu que le fils de ses anciens maîtres, Zhen Baoyu, avait un jour fait un voyage extatique qui le mena en un lieu à l'entrée duquel se dressait une arche, et que le jeune homme avait feuilleté des registres des salles du palais qu'il visitait. Il aurait également rencontré de nombreuses jeunes filles, qui avaient pris l'apparence de monstres et de squelettes. Le lecteur comprend aisément que le voyage de Zhen Baoyu l'a mené au Taixu Huanjing, et qu'il y a vécu les mêmes choses que Jia Baoyu au chapitre 5 de l'œuvre. La différence semble résider en ce que les jeunes filles rencontrées avaient des apparences hideuses, ce qui n'était pas le cas du rêve de Jia Baoyu – la dualité des représentations, belles jeunes filles pour Jia Baoyu et monstres et squelettes pour Zhen Baoyu, n'est pas sans faire écho à l'épisode du miroir tenu par Jia Rui¹. A cet élément près, qui est sans doute la raison de la divergence des réactions des deux rêveurs, l'aventure de Zhen Baoyu est une copie de celle de Jia Baoyu. Or, rapporte Bao Yong, à l'issue de ce rêve, Zhen Baoyu décida d'abandonner la compagnie des femmes pour embrasser l'étude des textes ; aussi son attitude est-elle radicalement opposée à celle de son sosie².

Le rêve du chapitre 56 est ainsi pour Jia Baoyu une plongée dans une vision miroir³ de lui-même, l'occasion pour lui de faire face à son identité avant que d'emprunter, au sortir de sa vie d'adolescent, un chemin – qui, on le sait, sera à la manière bouddhiste celui du détachement ultime et du retrait du monde, par opposition au choix, plus confucéen, d'embrasser la carrière de fonctionnaire, qui est celui de Zhen Baoyu. Ainsi ce rêve, qui précède de quelques chapitres la prise de conscience identitaire finale, semble signifier qu'il faut pouvoir se voir soi-même comme un objet de fiction pour commencer à deviner sa nature illusoire, mais que cette considération de soi-même peut également mener à se considérer dans le vrai et choisir la voie opposée.

¹ Cf. 3 p. 462.

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1532-1533.

³ Le thème du miroir n'est absolument pas anodin dans le *Honglou meng*, dont l'un des multiples titres, nous indique le premier chapitre de l'œuvre, est *Fengyue baojian* 風月寶鑑, *Miroir précieux d'histoires galantes*. Parmi les épisodes les plus significatifs du roman par rapport à ce thème du miroir, figure le sort de Jia Rui 賈瑞 au chapitre 12. Jia Rui, rendu malade dans la tentative échouée de séduire Wang Xifeng 王熙鳳, reçoit la visite d'un taoïste guenilleux. Ce dernier lui prêle un miroir dont le lecteur comprend l'origine grâce aux dires du taoïste : il a été fabriqué par la Jinghuan xianzi 警幻仙子, « l'Immortelle qui avertit des illusions ». L'objet porte en outre une inscription lui conférant un nom qui n'est autre que cet autre titre du roman : *Fengyue baojian*. Ce qui était donc un titre d'œuvre littéraire se voit donc contracté en un objet métaphorique. Le taoïste recommande à Jia Rui de toujours s'y mirer dans l'envers, et non dans l'endroit, sous peine de ne jamais pouvoir guérir. Jia Rui se mire dans l'envers, mais prend peur : le miroir reflète l'image d'un squelette. Curieux, Jia Rui se mire alors dans l'endroit : il y voit Wang Xifeng, qui l'appelle à elle, et se retrouve *dans* le miroir, où il partage des moments intimes avec elle. Trop séduit par l'image sensuelle du miroir, il fait ainsi plusieurs allers-retours entre sa couche et le monde imaginaire de l'objet, jusqu'à ce que des gardes infernaux viennent le saisir : détenu, il ne peut plus sortir, et son entourage le retrouve mort sur sa couche, entouré d'une flaque de sperme. Jia Rui meurt ainsi de désir sexuel. Wu I-Hsien interprète cet épisode comme la description du danger à trop se complaire dans la fiction : tout comme Jia Rui ne résiste pas à l'illusion des charmes offerts par Wang Xifeng alors qu'il est conscient de sa transgression, le lecteur du roman – c'est-à-dire du *Fengyue baojian* en tant qu'œuvre littéraire, et non en tant que miroir – prend un risque à s'enfermer dans les aspects trop illusoire de sa lecture, lorsqu'il est pourtant conscient de ces artifices (WU, *op. cit.* (2017), p. 32.)

Ce thème du double, du vrai et du faux, qui est omniprésent dans le roman, apparaît également dans un élément *a priori* anodin de l'histoire, mais ô combien symbolique : la copie du jade de Baoyu. Il y en a plusieurs tout au long de l'histoire ; vers la fin du roman, lorsque Baoyu se retrouve longtemps sans son jade parce qu'il l'a perdu, on lui en ramène un, mais il s'agit d'un faux. De même, au chapitre 85, le Prince du Calme du Nord (Beijing junwang 北靜君王), qui tient Baoyu en amitié, offre à celui-ci une copie de son jade : c'est, explique-t-il, qu'il l'a trouvé si intéressant (*you qu'er* 有趣兒) qu'il en a fait fabriquer une copie par ses joalliers. La grand-mère de Baoyu craint que son petit-fils ne confonde les deux objets, mais Baoyu la rassure : le faux est bien moins beau que l'original ; il ajoute par ailleurs que quelques jours auparavant, son jade a brillé dans la nuit – ce que sa grand-mère et Wang Xifeng interprètent comme un présage de l'« heureuse » nouvelle : le mariage avec Baochai, qu'elles préparent derrière son dos (et qui ne correspond pas à ce qu'il désire). Ainsi si le jade de Baoyu est l'objet métaphorique de la pierre s'incarnant dans ce bas monde, les copies de cette métaphore apparaissent-elles comme autant de signifiants semblables mais différents – comme les signifiants d'une langue –, toutes porteuses de la vérité (par leur ressemblance) et de l'illusion (du fait qu'elles sont des contrefaçons). Baoyu se retrouve confronté à l'existence de ces copies à un moment où sa vie est sur le point de prendre une direction précise – son mariage, la mort de Daiyu... –, quand elle pourrait en prendre de multiples autres.

Dans la littérature de divertissement des Qing, le rêve est donc un thème puissant, parce qu'il peut servir de métaphore pour traiter des problématiques inhérentes à la fiction littéraire. Anthony C. Yu, qui s'interroge sur la différence éventuelle entre la fiction et le rêve, note que le second, lorsqu'il est considéré dans son usage philosophique bouddhiste de rêve illusoire, peut être synonyme de détachement ultime, tandis que la fiction littéraire résulte au contraire en la plus grande implication qui soit¹. Cette différenciation est valable tant qu'il est question du rêve illusoire, mais l'analyse de récits oniriques tels que celui de *Qitian dasheng* montre bien que l'implication dans la fiction littéraire peut au contraire donner lieu à des rêves qui cristallisent cette implication, et revêtent une importance qui vient rétribuer cette croyance dans le « faux ». Ainsi que l'exprime le *Honglou meng*, tout n'a d'importance ou de futilité que ce que le rêveur ou le lecteur de fiction veut bien y accorder. En d'autres termes, dans l'articulation entre rêve et veille, ou fiction et réalité, l'échelle de valeur est tributaire de la subjectivité.

∅

¹ YU, *op. cit.* (1989), p. 90.

Dans cette sous-partie sur le rêve et la création littéraire, c'est-à-dire sur les rapports entre le thème onirique et celui de l'écriture, mon entreprise a été de montrer que parmi les raisons pour lesquelles on constitue un récit onirique, figure la motivation de dire quelque chose à propos de la littérature même, notamment la littérature de fiction, et que cette métaphore entre récit de rêve et littérature fictionnelle peut elle-même dire quelque chose de la subjectivité.

J'ai tout d'abord donné un aperçu de l'ancienneté et de l'importance du thème de la création littéraire dans les récits de rêve, afin de montrer que le songe, dans la culture chinoise, a souvent été considéré comme un cadre privilégié favorisant l'écriture. Ainsi ai-je énuméré, en reprenant le chapitre concernant les rêves liés « au pinceau et à l'encre (*bimo* 筆墨) » du *Mengzhan yizhi* de Chen Shiyuan, quelques exemples célèbres de la littérature chinoise de rêves ayant été le théâtre de la création de certains poèmes – dont le réveil détruit parfois l'intégralité – ou ayant servi de cadres à la naissance de talents littéraires, permis par l'acquisition d'un objet symbolique : le plus souvent un pinceau magique conférant à son propriétaire de grands talents de poète ou de prosateur. Après avoir évoqué ces fameux rêves de la littérature chinoise, j'ai constaté que certains récits de mon corpus fonctionnaient sur les mêmes thématiques : certains rêves sont le cadre de l'écriture, d'autres sont faits de rencontres qui encouragent le rêveur à écrire... Le rêve est ainsi tant le lieu que la raison de prendre le pinceau. Parmi les récits oniriques de mon corpus, certains textes issus de songes sont particulièrement remarquables. Il peut s'agir d'une belle histoire au ton merveilleux, à laquelle le cadre onirique sied de par l'intemporalité et l'esthétique qu'il confère au récit qui y est conté. Il peut également s'agir d'un texte particulièrement érudit, dont la richesse est justifiée par le cadre spécifique du rêve, qui a permis à l'auteur de produire une prose aussi brillante.

Ayant ainsi considéré que le rêve offrait un cadre particulièrement favorable à la création littéraire, je me suis interrogée sur les textes mêmes qui, dans l'imaginaire, étaient issus de ces rêves : peuvent-ils avoir quelque chose de particulier parce qu'ils ont été composés dans le cadre d'un songe ? Gardant à l'esprit que la question précédente ne peut venir que de l'attente de ce qu'un rêve véritable puisse révéler quelque chose – tout texte, y compris ceux qui ne sont pas sensés avoir été composés en rêve, n'est pas moins signifiant qu'un texte issu d'un rêve, car celui-ci est tout autant produit d'un auteur –, et ayant ainsi conscience de la nature factice de la question, j'ai fait l'hypothèse de ce que les textes dont les histoires nous disent qu'ils ont été créés en songe peuvent avoir quelque chose de particulier, et qu'il s'agit de l'expression de la subjectivité du rêveur qui y est présente. C'est ainsi que j'en suis venue à observer de près un récit onirique qui présentait des vers composés en rêve, et qui dévoilaient indirectement une partie de la subjectivité du rêveur.

Dans un troisième et dernier temps, je me suis intéressée à l'emploi de la métaphore impliquant rêve et fiction littéraire, deux objets ayant en commun la futilité qu'on leur prête habituellement. J'ai observé que dans certains récits de fiction des Qing, le rapprochement entre songe et littérature de

divertissement pouvait naturellement servir à tenir un discours sur l'illusoire, mais aussi, paradoxalement mais non incompatiblement, à formuler ceci que ce qui à l'origine peut sembler anodin possède en réalité une grande importance. Par ailleurs, cette perception du rêve et de la fiction comme des choses qui *comptent* dépend, nous indiquent les récits de mon corpus, de chacun, c'est-à-dire de la subjectivité du rêveur ou du lecteur. Ainsi ai-je analysé un récit qui nous enseigne que rêve et fiction sont puissants, mais qu'ils ne le sont que lorsque le personnage s'ouvre à la possibilité qu'ils le soient – c'est-à-dire accepte comme éventuelle vérité que songe et littérature aient un pouvoir plus puissant que ce que l'on suppose initialement d'eux. J'ai également repris en profondeur les postulats de lecture qui font la trame de fond du grand roman qu'est celui de mon corpus : en annonçant, par le biais du narrateur, que le contenu du *Honglou meng* n'est que paroles mensongères, illusoires, puis en soutenant par le biais du narrateur fictif qu'est la pierre revenue de son incarnation que ce contenu reflète au contraire tout ce qu'il y a de plus authentique, de plus vrai, l'auteur véritable de l'œuvre, Cao Xueqin, confond chez son lecteur les valeurs de rêve et de veille, de fiction et de réalité, dans l'intention de mettre en garde contre les apparences. J'ai remarqué que le discours du roman sur l'authenticité de ce qu'il raconte et son originalité dans cette démarche de recherche de la vérité passe par une intéressante critique des œuvres de fiction préexistantes, que le *Honglou meng* blâme pour ses thématiques et ressorts narratifs stéréotypés, mais dont il s'inspire largement et auxquels il a même recours pour exprimer par un biais ce que ses personnages ne savent pas dire d'eux-mêmes. J'ai enfin constaté que lien métaphorique entre rêve et fiction permettait au personnage de Baoyu, dans un rêve où il rencontre son double, de s'observer lui-même en tant qu'objet de fiction ; cette rencontre des plus artificielles offre au personnage l'opportunité d'être sensibilisé à sa propre identité, expérience subjective qui advient alors que le personnage sort de l'adolescence et devra bientôt s'investir dans un chemin – celui de la carrière mandarinale, que son entourage espère de lui, ou celui du détachement et du retrait du monde, que ceux qui connaissent les enjeux de son incarnation dans le monde des hommes attendent de lui.

Dans cette sous-partie, j'ai donc étudié le rêve tant comme thème littéraire ou ressort narratif privilégié des récits qui ont pour objet la création littéraire, que comme métaphore de la fiction littéraire, permettant aux récits d'exprimer ce que la réception de la fiction, comme lorsqu'un rêveur considère son rêve, dépend du regard du lecteur et de la place qu'il accordera à ce qu'il lit dans son quotidien.



Cette partie qui s'achève concernait l'intention narrative de l'écriture du récit onirique, c'est-à-dire les raisons pour lesquelles peuvent apparaître des récits de rêve dans les récits cadres qui les

contiennent. Ma démarche a consisté en une tentative de démontrer une tendance : que l'immense majorité des récits de rêve chinois, du fait d'une tradition longue et profondément ancrée, concerne des songes ayant une fonction à remplir dans le reste du récit global (des « rêves-fonctions »), et que de plus en plus aux XVII^e et XVIII^e siècles apparaissent des récits oniriques n'ayant pas ce rôle à remplir (des « rêves-objets »), ce qui laisse dans leur contenu plus de place à un « autre chose » – qui peut être une expression subjective plus développée. En d'autres termes, j'ai tenté de décrire une transition de la systématique invitation à l'interprétation à une écriture, encore rare à la période qui m'intéresse mais du moins plus présente, du « rêve pour le rêve ». La grande particularité de ce troisième temps de mon étude a été, par l'observation des grandes caractéristiques thématiques et narratives de récits de rêve de l'Antiquité jusqu'à la période dite « prémoderne », de pouvoir déterminer par certains traits invariants la structure la plus « classique » des récits oniriques chinois. Que cette théorisation générale du récit de rêve n'éclipse cependant pas les particularités de chaque récit : une étude plus large, qui prendrait pour objets des récits oniriques plus anciens, permettrait sans doute de faire bien des distinctions selon les périodes, que je n'aurais pu dans cette étude prendre le temps de mieux développer. Néanmoins ce travail de dégrossissage m'aura permis de saisir ce qu'il y a de plus commun dans l'écriture du rêve de fiction chinois, et, plus encore, a ouvert la possibilité à une distinction de ce qu'il pouvait y avoir de novateur dans l'écriture du rêve aux XVII^e et XVIII^e siècles par rapport aux siècles antérieurs – et ainsi l'identification d'une certaine modernité. En effet, comment aborder des éléments d'écriture du rêve aussi audacieux que la réalisation littérale du songe ou la remise en question de l'interprétation onirique sans avoir au préalable déterminé comme « classiques » l'interprétation par le symbole et sa prépondérance ?

Ainsi le début de cette partie nécessitait-il de présenter les caractéristiques les plus essentielles des récits oniriques de mon corpus, lesquelles puisent dans des conventions thématiques et narratives anciennes. Aussi importait-il que je remonte à l'Antiquité et à quelques uns des récits de rêve qui furent alors composés, afin de montrer la persistance des motifs thématiques et narratifs du rêve de fiction chinois. J'ai donc mentionné des inscriptions oraculaires des Shang pour identifier, comme raison la plus ancienne d'écrire les rêves, le désir d'établir un pronostic sur des événements futurs, ou d'expliquer des événements singuliers. De cet intérêt pour la divination, apparaît en même temps que l'écriture du rêve l'interprétation de celui-ci. L'interprétation des rêves était si importante dans la vie politique des rois de l'Antiquité qu'elle était institutionnalisée, dans des modalités que nous ne connaissons aujourd'hui que très partiellement. Plusieurs catégorisations des rêves apparaissent, de mêmes que les *mengshu* 夢書, clefs des songes visant à offrir des interprétations symboliques à divers motifs oniriques, comme le *Zhougong jiemeng* 周公解夢, *Explications de rêves de Sieur Zhou* de l'auteur Zhou Xuan 周宣 [?-239 ?]. Les clefs des songes ont constitué le plus gros de la « littérature

onirique » chinoise, la preuve de leur succès étant qu'ils sont encore en vente dans les librairies aujourd'hui. Afin de me tourner vers les rêves de fiction anciens, je me suis intéressée à plusieurs anecdotes du *Zuozhuan*. L'un des éléments intéressants qui est ressorti de leur analyse est que la part narrative consacrée à l'interprétation du rêve est quantitativement plus importante que le récit du rêve en lui-même. J'ai par ailleurs observé que les récits du *Zuozhuan* posaient déjà la question de l'opposition entre d'une part la prédestination, défendue par la prédiction plus tard confirmée du rêve, et d'autre part le libre arbitre des hommes, dont les récits interrogent parfois le rôle – comme dans l'exemple de l'interprétation du rêve comme parole performative (c'est-à-dire lorsque l'oracle du rêve ne se réalise qu'au moment où le rêveur formule par des mots ce qu'il pense de son rêve).

Je me suis ensuite penchée sur certains motifs anciens et encore très présents dans les récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles, à commencer par la technique interprétative dite du *chai zi* 拆字 – ou « glyphomancie ». Cette technique, qui repose sur la lecture symbolique des images visuelles et graphiques perçues en rêve, et fonctionnant ainsi sur des liens métaphoriques, est très présente dans ce qui correspond dans notre classification européenne aux « récits policiers » : lorsqu'une affaire judiciaire est à résoudre, il n'est pas rare qu'un rêve vienne aider les personnages à retrouver le coupable.

J'ai également consacré une partie de cette étude de l'interprétation onirique à la pratique de la « prière pour le rêve (*qimeng* 祈夢) ». Le positionnement par rapport à l'interprétation onirique n'est alors pas le même que lorsqu'il s'agit d'un rêve advenu par hasard : dans le cas de la pratique incubatoire, le sujet espère obtenir un rêve pour trouver réponse à une question précise qu'il se pose – en d'autres termes, le futur rêveur a déjà cerné son désir. L'étude de la « prière pour le rêve » m'a amenée à évoquer des lieux géographiques particulièrement connus pour cette pratique, à savoir ceux entourant le Lac des Neuf Carpes (*Jiuli hu* 九鯉湖) au Fujian. Ces lieux de culte, très en vogue sous les Ming, sont décrits par Xu Xiake 徐霞客 [1587-1641] dans ses notes de voyages, ainsi que par Brigitte Baptandier, qui a mené une recherche de terrain sur ces montagnes qui attirent aujourd'hui encore des pèlerins espérant obtenir un rêve révélateur.

J'ai enfin consacré un temps de cette vue globale du rêve dans l'histoire chinoise aux récits oniriques, particulièrement nombreux, qui concernent les concours des lettrés fonctionnaires. Ces concours constituant un enjeu majeur dans la vie des lettrés des Song aux Qing, et qui forment donc un thème omniprésent dans les histoires de fiction, sont un motif extrêmement récurrent dans les récits oniriques. En effet, une multitude de récits de rêve s'amuse des prédictions avérées ou contredites des résultats aux concours, reflétant par leur nombre et leurs déclinaisons la pression sociale qui était exercée sur les milliers de candidats. Je me suis appuyée sur les travaux de Benjamin Elman, qui a étudié des récits de rêves « véritables » de lauréats (le *Ming zhuangyuan tukao* 明狀元

圖考, *Etude illustrée des premiers lauréats sous les Ming*) pour tenter de montrer à quel point les rêves d'examens importaient dans le quotidien plein d'espoir des candidats. Dans un exemple de rêve de fiction de mon corpus lié aux examens, j'ai montré que la prédiction du rêve ne s'avère juste qu'avec l'intervention des hommes réagissant à leur rêve – ce qui implique l'importance du libre arbitre humain. Dans un autre rêve lié au thème des examens, j'ai commencé à identifier la possibilité de ce que la prédiction onirique ne soit pas sans lien avec les préoccupations du rêveur.

Je me suis ensuite intéressée à cet élément spécifique qui confère aux rêves de fiction leur dimension surnaturelle, et qui est ce que j'ai nommé « preuve de la véracité du rêve ». Celle-ci consiste en une adéquation entre le discours oraculaire et sa réalisation effective dans la vie éveillée. J'ai porté une attention particulière aux récits qui présentaient une « preuve » concrète, un objet tangible qui apparaissait en rêve et se retrouvait aux côtés du rêveur après le sommeil. Ces objets, qui sont souvent des gages d'amour, ont une portée symbolique, qui diffère naturellement selon les histoires.

Après avoir ainsi brossé le portrait général des récits oniriques de la tradition chinoise, j'ai analysé les multiples façons dont les auteurs des Qing ont pu réinvestir ces caractéristiques générales, de façon à subvertir les thèmes et ressorts narratifs habituels.

Je suis revenue sur le thème du libre arbitre humain opposé à la prédestination qu'implique traditionnellement le rêve, avec des récits qui suggèrent clairement que la réaction du rêveur par rapport à son propre songe et la façon dont il a agi en conséquence sont elles-mêmes à l'origine de la réalisation de la prédiction onirique. L'observation de tels mécanismes mène au constat de paradoxes temporels, à la confusion des causes et conséquences – qui, dans l'oniologie européenne, a été soulevée au sujet du fameux rêve de la guillotine d'Alfred Maury –, le tout pouvant être illustré par le schéma de la bouteille de Klein.

Un motif qui n'est pas nouveau sous les Qing, mais semble revenir régulièrement, est ceci qu'au lieu d'être l'instrument habituel de transmission de la vérité par des entités de l'autre monde intervenant pour rétablir l'ordre cosmique ou venir en aide aux personnages, certains rêves peuvent être le véhicule de la manipulation d'entités malveillantes. Les motivations de ces apparitions manipulatrices peuvent être obscures comme elles peuvent être liées aux intérêts personnels de l'entité en question. Cette dernière est généralement une petite divinité sans importance, mais il arrive également que l'apparition manipulatrice soit une divinité connue ou un personnage dont on aurait pu attendre qu'elle soit protectrice : un membre de la famille du rêveur... L'effet en est alors une profonde déstabilisation du lecteur vis-à-vis des valeurs morales généralement défendues dans les histoires de fiction. Le fait que la raison de la manipulation demeure cachée crée une angoisse due à un quelque chose d'« innommable » – dans les termes de Roger Bozzetto –, parce que non expliqué

par les facteurs habituels – par exemple, un manipulateur dont on connaîtrait et accepterait par avance les motivations.

J'ai par ailleurs porté une attention particulière aux rêves dont la prédiction se réalise non selon son interprétation symbolique, mais dans sa littéralité. En d'autres termes, ces quelques rêves interprétés métaphoriquement par le rêveur, mais qui finissent par se réaliser au premier degré, ainsi qu'ils apparaissaient dans le songe. Cette prise au pied de la lettre du message onirique présente quelques résonances avec ce que la psychanalyse a décrit comme les manifestations de la psychose. C'est ainsi que j'ai analysé un récit présentant un rêve qui se réalise littéralement, et un personnage dont les réactions sont affines à celles d'un psychotique. L'étude de ce récit a été pour moi l'occasion de revenir sur l'« innommable » dû à une absence de symbolisme antérieur, qui est décrit dans les théories du Nom-du-père chez Lacan.

Enfin, je me suis penchée sur les récits aux allures tout à fait classiques, qui suggèrent qu'une interprétation est à tirer du contenu onirique, mais n'offrent pas l'intégralité des éléments permettant une clef de lecture. Sans possibilité de décrypter le songe, le récit de ce dernier demeure incomplet, et contribue à un inconfort de lecture, car la convention classique est habituellement d'offrir une possibilité d'interpréter et de comprendre le rêve.

Pièges et incertitudes dans l'interprétation du rêve sont donc autant de manières, pour les auteurs des Qing, de prendre le contre-pied d'une tradition onirique ancienne, et de faire valoir l'insuffisance de celle-ci.

Ayant montré toute l'importance de l'interprétation onirique, ainsi que la façon dont cette prépondérance pouvait être subvertie, je me suis intéressée à la raison pour laquelle l'interprétation du rêve est si importante dans les histoires comportant un rêve, lequel est traditionnellement surnaturel : c'est que cette interprétation doit identifier ce que le rêve permettra d'accomplir ou de comprendre dans les événements de la veille. En d'autres termes, le rêve présente une fonction.

Je me suis ainsi interrogée sur cette fonction par rapport à l'insertion du récit onirique dans l'économie du texte. J'ai ainsi distingué les « rêves anticipés », qui ont pour objet de présager de faits à venir, des « rêves conclusifs », qui visent à éclaircir des faits déjà advenus ou en cours de réalisation. Naturellement, la place des récits de rêve dans l'ensemble de l'histoire dépend de cette fonction : précédant les événements qu'ils prédisent pour le cas des « rêves anticipés », et consécutifs ou concomitants aux faits qu'ils expliquent pour les « rêves conclusifs ». J'ai également remarqué que ces deux fonctions n'étaient pas incompatibles au sein d'un même rêve, ce dernier pouvant tant conclure des faits passés que prédire les suivants.

Analysant toujours l'importance de l'interprétation du rêve, j'ai fait le constat de ce que, assez rapidement dans l'histoire de la littérature de fiction, la part narrative dédiée à cette interprétation a

disparu – là où, dans les récits de l'Antiquité, elle occupait une place plus large encore que celle du récit onirique en lui-même. A de rares occasions dans les récits de mon corpus, cependant, ce temps de la narration consacré à l'interprétation peut revenir ; dans ces cas-là, il peut notamment s'agir de mettre en valeur la multiplicité des interprétations possibles, et la sagesse qui consiste à n'en choisir aucune pour supérieure aux autres. Prendre note de cette disparition globale de la narration consacrée à l'interprétation, qui contribue à faire de cette dernière quelque chose d'implicite, était un premier pas vers l'étude des récits qui ne présentent rien à interpréter. Je me suis donc interrogée sur la possibilité que certains rêves n'aient pas cette fonction, et j'ai ainsi repéré l'existence de « rêves-objets » – c'est-à-dire des rêves dont la fonction première n'est pas d'avoir un impact dans les événements de la veille, mais de permettre d'adapter un autre discours. Ainsi ai-je exposé plusieurs récits oniriques où la présence du rêve n'est pas due à une fonction que celui-ci aurait à remplir, mais à un mode particulier de discours : considérations philosophiques ou esthétiques, autant de rêves qui s'apparentent davantage à une « promenade psychique » sans impact sur la veille. Le rêve est alors parfois employé comme un simple cadre thématique – confusion de la veille et du sommeil –, parfois il est extrêmement fragmentaire – ne répondant pas à la transmission classique d'un message –, perçu d'une focalisation externe au personnage rêvant – quelqu'un qui se tient à côté du rêveur –, et reflète, par de brèves phrases prononcées malgré lui par le rêveur, les préoccupations de ce dernier. De tels « fragments » oniriques apparaissent régulièrement dans le *Honglou meng*, et constituent des « rêves-objets » qui n'ont pas de rôle spécifique à remplir dans la diégèse.

Avec cette conscience de ce que le motif onirique pouvait être employé en littérature de fiction non pour la fonction habituelle que le rêve remplit dans l'histoire, mais pour un discours autre, je me suis penchée sur les relations entre le thème du rêve et celui de la création littéraire de fiction. En effet, du fait que le songe et la fiction partagent en commun ce trait de ce qui n'importe pas, ce lien métaphorique de la futilité, le rêve peut servir à tenir un discours sur la fiction littéraire.

Il m'importait donc de commencer par observer l'ensemble des liens entre rêve et littérature dans la culture chinoise, ce que j'ai fait en m'appuyant sur le chapitre sur les rêves liés « au pinceau et à l'encre (*bimo* 筆墨) », qui compile ces occurrences, dans le *Mengzhan yizhi* de Chen Shiyuan. J'ai ainsi décrit plusieurs histoires connues, dans lesquelles il est souvent question de l'acquisition, en rêve, d'un objet symbolique – souvent un pinceau magique – qui conféra à son nouveau propriétaire de grands talents de composition, et fit de lui un auteur de renom. Certains rêves, quant à eux, permettent au rêveur de composer un poème en songe, et souvent la production onirique est altérée par la perte de mémoire liée au réveil. Ce motif, ancien et répandu, est repris par Pu Songling dans son récit *Jiangfei* 絳妃, « La Déesse Jiang, 'Ecarlate' » (Lz 215), qui est l'occasion pour l'auteur du *Liaozhai* de produire un texte extrêmement érudit, dont la valeur est justifiée par ceci qu'il aurait été

partiellement composé en rêve. Le rêve apparaît ainsi comme un lieu privilégié de la composition littéraire.

En raison de cet emploi du rêve comme cadre favorable à la création littéraire, je me suis interrogée sur les textes dont les auteurs racontent qu'ils ont été composés en songe, me demandant s'ils pouvaient être particulièrement significatifs. Je me suis rendu compte de l'aspect artificiel de la question, puisqu'en littérature le récit onirique est tout autant inventé que le récit cadre. On ne s'attend à ce qu'un récit de rêve soit significatif que parce que les rêves véritables, eux, le sont. Imaginant alors que l'auteur pouvait tenter de rendre la particularité d'un texte qui serait issu d'un rêve, je me suis intéressée à des vers composés dans un récit onirique du *Zibuyu*, celui de *Chu Meifu fucheng shi Yunhui shizhe* 儲梅夫府丞是雲使者, « Le Vice-préfet Chu Meifu est l'Ambassadeur de la bannière de nuages » (ZBY 15:16), en m'interrogeant sur la possibilité que ce rêve, qui est un « rêve-objet » sans fonction à remplir dans la veille, puisse révéler quelque chose de la subjectivité du rêveur. J'en ai tiré la conclusion que c'est de manière voilée que ces quelques vers disaient quelque chose du personnage qui rêve, et que l'expression subjective qui en ressort est subtile et ne concerne qu'un aspect unique du psychisme du personnage : sa solitude.

Enfin, je suis revenue vers le postulat qui marquait le début de cette sous-partie sur le rêve et la création de fiction littéraire : que ces deux derniers entretiennent un lien métaphorique qui est celui de l'illusoire, et que par conséquent un discours sur le rêve peut être une façon de dire quelque chose de la fiction. Un récit du *Liaozhai*, *Qitian dasheng* 齊天大聖, Grand Saint égal au Ciel (Lz 416), soutient ainsi que la croyance en la fiction littéraire est aussi puissante qu'une religion, et que cette puissance dépend de la bonne volonté du croyant/lecteur. Ainsi est-ce lorsque les lecteurs accordent une certaine importance à la lecture de fiction que celle-ci *compte* – en d'autres termes, l'importance de la fiction est tributaire du désir de chacun d'y croire. De fait, la réception d'un rêve ou d'une fiction, qui sont des ensembles de signifiants, est tout à fait dépendante de la subjectivité de chacun, et fonctionnant sur le mode du langage, qui jamais ne peut se départir de sa fonction métaphorique, elle ne peut se retirer une fois qu'elle est exprimée. Pour traiter de la question des rapports entre rêve et fiction, illusion et réalité, je devais nécessairement passer par le *Honglou meng*, dans lequel ces problématiques sont au cœur de l'histoire – l'ensemble des événements étant présenté comme un grand rêve, ou une fiction (par la mise en abyme que permet la représentation romanesque). J'ai ainsi observé de près l'incipit du roman, dans lequel deux discours opposés sont tenus par des narrateurs différents : que tout ce qui fait le roman est faux, d'une part, et que tous les événements qui y sont relatés le sont de manière authentique. Le paradoxe de ces deux discours, dont Cao Xueqin est naturellement le seul auteur, vise à confondre l'échelle de valeur du lecteur. En effet, si tout est illusoire, mais véritable en même temps, la leçon principale est qu'il ne faut jamais se fier aux apparences. L'observation du discours du roman sur l'authenticité de ce qu'il relate a par ailleurs été

l'occasion de m'intéresser à la critique littéraire émise dans le même temps à l'encontre de la littérature de fiction préexistente, et que l'auteur critique pour son ressassement multiséculaire des mêmes thèmes et ressorts narratifs présents dans les récits dits « de la belle et du lettré (*caizi jiaren* 才子佳人) », dans lesquels le *Honglou meng* puise tout de même ses sources, et dont il se sert comme matière à référence pour exprimer une vérité que ses personnages peinent à exprimer. La vérité est ce que les personnages tout comme le discours du roman tentent d'approcher, par une articulation complexe entre rêve et sommeil – Baoyu rêvant de Zhen Baoyu (HLM 56) –, mensonge et réalité – discours qui s'opposent dans l'incipit du roman. L'enseignement du roman est enfin que la perception entre ces discours paradoxaux ne dépend que du sujet – la façon dont Baoyu se positionne par rapport à sa propre identité –, c'est-à-dire de la subjectivité de chacun.

A l'issue de la rédaction de cette troisième partie de mon étude, je ressens la nécessité de mettre à nouveau en garde contre l'impression, que mon travail aura pu donner, d'une opposition entre une tradition plus ou moins fixée du récit onirique et son réinvestissement par les auteurs des Qing dans une écriture plus subversive. En effet, mon analyse des nouveautés thématiques et surtout narratives des récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles donnera peut-être l'illusion de ce qu'elles sont massivement présentes dans mon corpus, et constituent ainsi une rupture nette avec les fictions antérieures. Or, c'est là une transformation de l'écriture des rêves qui est de fait assez subtile, ne concernant, quantitativement, qu'une minorité de récits oniriques. Par ailleurs, cela a pu être constaté à travers les divers exemples que j'ai analysés, chaque récit ne présente généralement qu'une seule forme novatrice d'écriture : il est rare qu'il combine plusieurs aspects de réinvestissement moderne.

Par ailleurs, si par nécessité pour le fil conducteur de cette partie, j'ai axé la modernisation du récit onirique sur la transition du rêve à interpréter au rêve-objet détaché de sa fonction traditionnelle de prédiction ou d'explication (« rêve anticipé » ou « rêve conclusif »), il est évident que les récits oniriques faisant intervenir une interprétation du rêve peuvent présenter des aspects extrêmement novateurs et subversifs par rapport à la tradition onirique, et symétriquement, les rêves-objets peuvent se présenter sous des formes très classiques. Ainsi ne puis-je trop rappeler que j'ai dans cette partie esquissé une *tendance* des schémas classiques aux plus originaux, mais que celle-ci ne saurait être tenue pour règle absolue d'une modernisation de l'écriture qui serait progressive et constante.

A travers quelques exemples, j'ai montré dans cette partie que lorsque le récit onirique est détaché de toute fonction par rapport au récit cadre, son contenu peut être tourné vers quelque chose de moins « fonctionnel », et notamment, en ai-je fait l'hypothèse, vers la subjectivité du rêveur. En effet, quelques récits que j'ai analysés, comme par exemple *Chu Meifu fucheng shi Yunhui shizhe* ou les récits oniriques très fragmentaires du *Honglou meng*, montrent que lorsque le contenu onirique n'a

pas pour but spécifique d'éclairer des événements de la veille passés ou à venir, place lui est faite pour évoquer le rêveur lui-même : souvent, le contenu du rêve a à voir avec les préoccupations de ce dernier. L'expression subjective trouve alors matière à se développer.

Dans la partie suivante, qui sera la quatrième et dernière de cette étude, je souhaiterais m'attacher à observer de plus près cette expression subjective, qui consiste souvent en une capacité du texte, produit du langage, à dire plus qu'il n'en dit – offrant à l'analyse le jeu qui consiste à retrouver derrière les signifiants du texte le sens caché de celui-ci.

Je viens d'indiquer que le contenu onirique de certains récits de « rêves-objets » était lié aux préoccupations des rêveurs. Mettons à présent un mot sur ce mécanisme de la psyché pour lequel les « préoccupations » ne sont qu'une synecdoque : celui de « désir ».

IV - Au-delà du contenu onirique : le désir comme racine du rêve

Dans ce quatrième et dernier temps de cette étude, je souhaiterais m'attacher à observer la façon dont le contenu des récits oniriques de mon corpus est lié à la question du désir. Si en effet j'ai jusque là analysé les caractéristiques majeures de l'imaginaire chinois du rêve, étudié les techniques narratives des récits oniriques et me suis interrogée sur la place et le rôle du rêve dans le récit plus large qui l'englobe, je ne me suis pas encore intéressée à un ressort qui est garant d'une certaine originalité dans les récits de rêve des Qing : l'écriture du désir comme vecteur du songe.

Ainsi que j'ai pu le montrer jusque là, une majeure partie des récits oniriques de mon corpus consiste en des anecdotes où le rêve, héritant d'une tradition ancienne, est le fait d'entités invisibles qui ont quelque chose à transmettre au rêveur. Mais j'ai également observé que certains rêves, beaucoup moins nombreux, apparaissent pour d'autres raisons, qui relèvent du rêveur lui-même, et j'ai pressenti à travers quelques exemples que la cause de certains rêves de ces récits de fiction était liée au désir des personnages.

Depuis l'apparition la psychanalyse au début du XX^e siècle, on ne peut plus ignorer la possibilité d'interpréter un rêve en recourant à la théorie de Freud selon laquelle tout rêve est la réalisation d'un désir. Il ne s'agit pas, cela s'entend, de la seule façon de parler du rêve, mais que celui-ci soit élaboré autour de la question du désir n'est pas un aspect que l'on puisse négliger. Par ailleurs, amener le désir par l'angle de la psychanalyse n'est évidemment pas la seule approche possible. Néanmoins, l'avantage que j'y vois est que, la question du désir dans le rêve n'étant pas, en psychanalyse, l'apanage de Freud, une approche telle que celle de Lacan permet un questionnement plus structurel quant à la question du désir dans les récits oniriques qui m'intéressent.

Quel peut en être le gain d'un point de vue épistémologique ? Lorsqu'il est question, en sinologie, de la question du désir, il est fréquemment souligné que les objets désirés, concrets ou abstraits, dépendent en grande partie du contexte culturel. C'est un fait évident : lorsque des personnages rêvent de quelque chose qu'ils désirent obtenir, cela ne peut être qu'un objet qui excite leur envie parce qu'en tel lieu à telle époque, cet objet leur assurait richesse, satisfaction amoureuse, etc. Quel Chinois du XVII^e siècle rêverait d'obtenir une belle perruque telle qu'on en portait à la même époque en France ? Il ne verrait aucun intérêt à désirer cet objet puisque dans sa culture, on ne porte pas de perruque. Cependant, ce que l'enseignement lacanien sur le désir peut nous amener à considérer est que quelque soit l'objet concret ou abstrait sur lequel quelqu'un peut porter son désir, les raisons et le fonctionnement de ce désir sont partout les mêmes.

Et c'est précisément dans ce mécanisme global du désir que je souhaite aborder la question de ce dernier comme cause du rêve dans certains récits de mon corpus. Je ne m'intéresserai donc pas tant aux objets désirés qu'aux raisons qui font naître le désir, et à la façon dont celui-ci opère.

Mon support théorique majeur, dans cette dernière partie de mon étude, sera donc l'approche psychanalytique du désir, notamment celle de Lacan, étant entendu qu'il s'agit là d'un parti pris qui, je le répète, devrait permettre de comprendre certains mécanismes universels du désir de l'être humain – mon intention étant de mettre en valeur l'intuition que les auteurs chinois des XVII^e et XVIII^e siècles avaient de cette part majeure de ce qui fait un sujet, et surtout de montrer que les personnages imaginés sous les Qing par les auteurs chinois ne relèvent pas d'une altérité fondamentale.

Afin d'aborder la façon dont le désir peut jouer un rôle essentiel dans un rêve, il me faudra tout d'abord établir la possibilité que le rêve concorde avec des pensées que le sujet a eu dans la veille. C'est que, jusqu'à présent, j'ai vu qu'un rêve pouvait être lié à des événements de la vie diurne, mais il s'agit là de montrer que ce que le rêveur a ressenti, pensé, désiré pendant que sa conscience était à l'état vigile peut se retrouver dans le rêve. Je partirai donc de la théorie freudienne des « résidus/restes diurnes (*die Tagereste*) » : j'observerai par là que certains récits, analogues aux exemples de Freud, font correspondre les pensées de la veille et le contenu onirique. Cette théorie de Freud étant loin d'être, cependant, la première de l'Histoire à considérer les pensées du jour comme source du rêve, il conviendra que j'expose les diverses théories onirologiques chinoises qui, dès les temps anciens, ont établi que les pensées diurnes du rêveur avaient un rôle à jouer dans le contenu du rêve. J'observerai ensuite plusieurs exemples de mon corpus qui recourent au fonctionnement de cette empreinte psychique dans les songes.

Ayant montré cette concordance entre les pensées du jour et les visions nocturnes, j'en viendrai au cœur du sujet de cette partie : la naissance du désir chez le sujet humain et son fonctionnement. Dans la mesure où c'est d'un point de vue théorique – celui de la psychanalyse lacanienne – que je souhaite présenter les mécanismes du désir, c'est une approche déductive que j'adopterai, en privilégiant l'exposition de la théorie avant d'aborder mes exemples. Je serai ainsi amenée à consacrer quelques paragraphes à la présentation exclusive de théories psychanalytiques, dont j'espère que mes lecteurs me pardonneront la lourdeur dans ce travail consacré à la littérature chinoise de fiction – mais dont je promets que la compréhension permettra d'envisager sous un angle épistémologique intéressant les exemples de la littérature qui fait l'objet de ce travail.

La façon dont je développerai les aspects du désir dans cette partie se fondera sur trois de ses caractéristiques majeures dans l'enseignement lacanien : que le désir – le désir primordial, celui qui régit tout, et non le désir pour les petites choses – est inaccessible à la conscience du sujet et impossible à connaître, que ce même désir oublié revient dans un mouvement « pulsationnel » dans la vie du

sujet sous une forme déguisée – rêves, jeux de mots, actes manqués, lapsus... –, c'est-à-dire qu'il se « mi-dit », et enfin que ce désir s'élabore nécessairement avec un regard extérieur sur le sujet lui-même, et ne se peut ainsi jamais concevoir que par rapport à l'autre.

Ce cheminement impliquera donc que j'en revienne à la question de la fusion œdipienne et expose ce qu'implique la perte de la mère comme objet primordial du désir, avant de montrer comment la dynamique du désir est motivée par la recherche, répétée tout au long de la vie d'un sujet, de cet objet perdu, remplacé tour à tour par des objets du désir secondaires.

L'idée que le désir soit une dynamique qui puisse revenir en force à la conscience du sujet, en une vérité qui se « mi-dit », m'amènera à considérer de près une notion chinoise qui n'est pas sans présenter de similitude avec cet aspect « débordant » du désir : le *qing* 情, concept central dans la littérature de fiction à partir des Ming, et dont on ne peut ignorer l'héritage dans l'étude de l'imaginaire des Qing.

Pour ensuite montrer comment le désir revient vers le sujet et fait irruption dans sa vie quotidienne – et, pour ce qui intéresse au premier chef cette étude, dans les rêves –, je me pencherai sur la question des déplacements métaphoriques dans le songe : il s'agira de constater dans quelle mesure le contenu d'un rêve peut se révéler être le déguisement du désir. C'est, dans cette sous-partie, essentiellement dans les apports freudiens sur le travail du rêve que je puiserai, afin d'observer, dans les exemples de mon corpus, quelles déformations oniriques peuvent s'opérer entre une pensée diurne et sa présence dans le contenu du rêve.

Dans un dernier temps, j'observerai la façon dont le désir – non pas le désir primordial, mais celui qui lui succède et le remplace tout au long de la vie du sujet – se construit à l'endroit de l'Autre, c'est-à-dire qu'un être humain fait nécessairement naître ses désirs par rapport à un regard extérieur d'un ou de plusieurs autres individus sur lui-même. J'irai naturellement chercher dans les exemples de mon corpus de quelle façon cette théorie peut se voir illustrée.

En somme, cette dernière partie de mon travail se distinguera quelque peu des trois précédentes en ce que je partirai systématiquement d'apports théoriques préexistants avant de vérifier dans la matière de mon corpus à quels endroits cette théorie est observable. C'est qu'il me semble en effet qu'il aurait été fastidieux de tenter de préalablement faire voir la théorie dans les exemples, dans la mesure où cette théorie spécifique peut ne pas être connue du lecteur ignorant de la psychanalyse. Par ailleurs, ces théories sur le désir font fréquemment usage d'un vocabulaire spécifique, sans lequel on pourrait se perdre en circonvolutions, et qui nécessite donc d'être introduit en amont de la description des exemples. J'espère ainsi que cette approche permettra aux lecteurs, une fois armés des

connaissances théoriques nécessaires, de saisir plus aisément ce que j'espère montrer dans les analyses de mes exemples.

1 - L'influence des résidus diurnes

Mon travail a jusqu'à présent montré, notamment dans mon analyse de la « fonction » éventuelle que le rêve doit remplir vis-à-vis des événements de la veille, que les songes de la littérature de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles présentent souvent un contenu onirique en lien avec les faits de la veille : c'est que le rêve advient précisément, antérieurement ou ultérieurement à ceux-ci, pour que le rêveur, fort du savoir qu'il aura acquis en songe, puisse y intervenir. Ainsi le contenu onirique entretient un lien de conjoncture avec les péripéties de l'histoire.

Ce que j'aimerais à présent démontrer est que, dans les récits oniriques prémodernes, il arrive plus fréquemment que ce contenu onirique ne soit pas simplement lié aux *événements* de la veille, mais plus précisément à ce que le personnage qui rêve a pu *ressentir* ou *penser* face à ces faits. En d'autres termes, que le contenu onirique soit tributaire du psychisme du rêveur – psychisme non véritable, bien entendu, mais tout aussi inventé et posé comme « vrai » que le reste de l'histoire de fiction. Le rêve est alors une manifestation de l'expérience subjective, et non un phénomène surnaturel suscité par une entité invisible toute puissante qui souhaite transmettre au rêveur une information qu'il n'aurait pu obtenir de lui-même.

Que des facteurs psychologiques – disons l'« intériorité » – d'un personnage donne lieu à un contenu onirique qui lui fasse spécifiquement écho est quelque chose de relativement tardif dans la littérature de fiction chinoise, bien que la chose, nous le verrons, ait commencé à être théorisée assez tôt.

Il m'importera ainsi tout d'abord de retracer l'histoire de ces théories chinoises relativement mineures sur les facteurs psychologiques comme causes du rêve, avant de m'intéresser à ce que les auteurs des Qing ont pu en dire. Je me pencherai par la suite sur plusieurs exemples de rêves issus des œuvres de mon corpus dans lesquels la cause de l'apparition du rêve consiste en une empreinte psychique laissée chez le personnage lors d'événements de la veille. Il sera dès lors intéressant de rapprocher cet emploi en littérature des théories du rêve impliquant des facteurs psychologiques des théories freudiennes sur le rêve : cette influence des traces mnésiques de la veille sur le contenu onirique ne correspond-t-elle pas précisément à ce que Freud nomma « résidus/restes diurnes (*die Tagereste*) » ?

A - Les pensées comme causes du rêve : une théorie onirologique multiséculaire

Les théories onirologiques chinoises qui présentent le rêve comme un produit purement psychique sont rares en comparaison de celles qui en font la manifestation des interactions d'agent corporels tangibles – cœur, organes... – comme impalpables – *hun* et *po*. De même, les théories de l'influence des facteurs physiologiques ont toujours été plus nombreuses que celles des raisons exclusivement psychiques, notamment en raison de l'abondance des ouvrages de médecine. On peut néanmoins distinguer quelques éléments théoriques avancés sporadiquement à travers les siècles par ceux qui perçurent que le rêve pouvait parfois ne pas être dû à des causes « extérieures » (saisons, forces invisibles...) ou physiologiques (maladies, sensations du corps pendant le sommeil...).

Le classique confucéen qu'est le *Zhouli* 周禮, *Les Rites de Zhou* [III^e siècle avant J.-C.] offre une typologie du rêve en dix catégories, que voici avec les définitions que Liu Wenying en donne :

- *zhengmeng* 正夢 : les rêves « normaux » – les plus ordinaires –, qui adviennent lorsque l'esprit ne connaît ni trouble ni pensées, ni souci ni joie.
- *emeng* 噩夢 : les cauchemars, dont le contenu effrayant provoque la peur du rêveur
- *simeng* 思夢 : les rêves dont le contenu est fait de pensées.
- *wumeng* 寤夢 : les rêves « éveillés », qui adviennent pendant le jour.
- *ximeng* 喜夢 : les rêves dont le contenu est heureux.
- *jumeng* 懼夢 : les rêves dont le contenu est effrayant.¹

Bien que ces définitions semblent tenir uniquement compte du contenu onirique, Liu reconnaît que la classification doit être fondée tant sur le contenu que sur les caractéristiques psychologiques qui mènent au rêve (*meng de neirong ji qi xinli tezheng* 夢的內容及其心理特征²). Il rejoint en cela les définitions plus explicitement axées sur les facteurs du rêve données par Roberto Ong quelques années plus tôt : ce dernier perçoit les *emeng* comme des rêves *causés* par la peur, les *simeng* comme des rêves *causés* par des pensées de la veille (Shuen-fu Lin le rejoindra sur cette interprétation³), les *wumeng* comme rêves *causés* par quelque chose dit durant la veille, les *ximeng* comme des rêves *causés* par la félicité, et enfin les *jumeng* comme des rêves *causés* par la peur. Fang Jingpei et Zhang Juwen semblent quant à eux proposer des définitions englobant tant le contenu du rêve que les facteurs de celui-ci⁴.

Que le *Zhouli* livre ces catégories sans offrir de définition crée donc, on le constate, une certaine confusion entre ceux qui ne voudront considérer que le contenu onirique, et ceux qui tendront à

¹ LIU, *op. cit.* (1989), p. 252.

² *Id.*, p. 252 et 253.

³ LIN, *op. cit.*, p. 86.

⁴ FANG et ZHANG, *op. cit.*, p. 22-23.

impliquer les causes possibles du rêve. Il semble toutefois que l’auteur de cette classification du *Zhouli* ait tenu à mobiliser les deux éléments : en effet, entre les *emeng* et les *jumeng*, il doit bien y avoir une différence, celle-ci étant probablement que les uns sont effrayants de par leur contenu – je fais la supposition qu’il s’agit des *emeng*, pour la proximité graphique et phonétique du caractère *e* 噩 avec le caractère *e* 惡, très employé dans la littérature de fiction pour décrire la peur suscitée par le rêve –, tandis que les autres sont le produit de choses qui effraient le sujet dans la veille.

Si tant est que les *simeng* désignent pour l’auteur de cette typologie des rêves causés par des pensées, il apparaîtrait que les facteurs psychiques du rêve aient été tôt perçus comme des causes possibles du rêve.

Sans encore parler de psychologie, il a de fait été établi assez tôt que les rêves découlaient des pensées. J’ai antérieurement évoqué ceci que durant le moyen-âge chinois, Yue Guang 樂廣 [252-304] avait identifié deux causes possibles du rêve : les *yin* 因 – processus mentaux générés par la perception permise par les stimuli externes – et les *xiang* 想 – pensées reflétant les désirs, espoirs et intentions du rêveur¹.

Peu auparavant, Wang Fu 王符 [80 ? – 167 ?] avait également intégré dans sa propre typologie des rêves des catégories impliquant pensées et données mentales comme facteurs du rêve. Au chapitre « Menglie 夢列 » (« Du rêve ») de son *Qianfu lun* 潛夫論, *Propos d’un ermite*, Wang propose une classification du rêve en dix catégories :

- *zhi* 直 : les rêves « directs » (dont il ne donne pas définition claire)
- *xiang* 象 : les rêves « symboliques » (qu’il ne définit pas non plus)
- *jing* 精 : les rêves produits par la concentration mentale du rêveur (*ningnian zhushen* 凝念注神, « concentrer ses idées dans son esprit »)
- *xiang* 想 : les rêves causés par les pensées du rêveur (*zhou yousuo si, ye meng qishi* 晝有所思, 夜夢其事, « ce à quoi l’on pense durant le jour, on en rêve durant la nuit »)
- *ren* 人 : les rêves qui dépendent du statut social du rêveur (*guijian xianyu, nannü zhangshao* 貴賤賢愚, 男女長少, « riche ou pauvre, sage ou sot, homme ou femme, vieux ou jeune »)
- *gan* 感 : les rêves causés par l’environnement climatique du rêve (*fengyu hanshu* 風雨寒暑, « vent ou pluie, hiver ou été »)
- *shi* 時 : rêves influencés par les saisons (*wuxing wangxiang* 五行王相, « cinq éléments et constellations »)

¹ LIU, *op. cit.* (2014), p. 78.

- *fan* 反 : rêves « antithétiques » ou « inversés » (*yinji ji ji, yangji ji xiong* 陰極即吉，陽極即凶, « lorsque le pôle *yin* est faste et que le pôle *yang* est néfaste »)
- *bing* 病 : les rêves provoqués par la maladie (*guan qisuo ji, cha qisuo meng* 觀其所疾，察其所夢, « lorsqu’une maladie apparaît et qu’elle se manifeste dans un rêve »)
- *xing* 性 : rêves qui dépendent du tempérament du rêveur (*xinqing hao’e, yu shi youyan* 心情好惡，於事有驗, « lorsque les dispositions du cœur sont bonnes ou mauvaises, et que cela a une répercussion dans les faits »)¹

En dehors d’un type de rêve défini par Wang Fu selon un certain déterminisme social (*ren*), la typologie présente trois catégories définies par le contenu onirique (*zhi, xiang* et *fan*), mais aussi et surtout pas moins de six catégories prenant pour critères non pas le propos du rêve, mais les éventuelles causes de celui-ci. Ainsi Wang distingue-t-il trois catégories délimitées par des facteurs physiologiques du rêve (*gan, shi* et *bing*) et trois catégories définies par le psychisme du rêveur (*jing, xiang* et *xing*).

Ce sont naturellement ces trois dernières qui nous intéressent ici le plus. Dimitri Drettas remarque que la catégorie *xiang* de Wang Fu recoupe les *simeng* 思夢 de la classification proposée par le *Zhouli*². Mais Wang ne s’en tient pas à cet unique facteur psychologique : en plus des *xiangmeng* qui concernent l’influence des pensées de la veille sur le rêve, il dédie une catégorie à part entière aux mouvements mentaux de façon générale (*jingmeng*) et une autre encore à ce qui relève davantage des émotions, du tempérament (*xingmeng*). La typologie de Wang Fu se veut donc non seulement beaucoup plus axée que celle du *Zhouli* sur ce qui peut *causer* le rêve plutôt que sur son contenu, mais de surcroît elle reflète une grande finesse d’analyse des causes psychiques possibles du rêve.

Le bouddhisme n’est pas sans proposer également des typologies, dont certaines prennent compte les causes psychiques possibles des rêves. Ainsi retrouve-t-on dans la classification des rêves en quatre catégories du *Shanjianlü piposha* 善見律毘婆沙, *Commentaire du Disciple qui voit le Bien*, traduit en chinois par le moine Xuanzang 玄奘 [602-664] un type de rêve défini par les pensées de la veille qui influencent le rêve (*xiangmeng* 想夢)³. On retrouve cette même catégorie dans le *Fayuan zhulin* 法苑珠林, *Forêt de perles dans le jardin du Dharma*, sous le nom de *xiangmeng* également⁴.

Plus exhaustive encore est la typologie du *Apidamo da pi po sha lun* 阿毘達磨大毘婆沙論, *Grand Traité d’Abhidharma*, qui se fonde exclusivement sur les causes du rêve :

¹ *Id.*, p. 254-255., ONG, *op. cit.*, p. 153-154. et LIN, *op. cit.*, p. 87.

² DRETTAS, *op. cit.* (2007), p. 202.

³ LIN, *op. cit.*, p. 88. et FANG et ZHANG, *op. cit.*, p. 21-22.

⁴ LIU, *op. cit.* (1989), p. 256.

- *you ta yin meng* 由他引夢 : rêves causés par d'autres facteurs (notamment les entités invisibles)
- *you ceng geng meng* 由曾更夢 : rêves causés par des expériences personnelles (*wei xian jianwen juezhi shishi, huo ceng chuanxi zhongzhong shiye, jin bian mengjian* 謂先見聞覺知是事，或曾串習種種事業，今便夢見, « cela correspond aux cas dans lesquels on voit en rêve ce que l'on voit et entend, ressent et sait, ou bien les choses auxquelles on est habitué)
- *you dang you meng* 由當有夢 : rêves prémonitoires (*wei ruo jiangyou ji yu buji shi, fa'er mengzhong xian jian qixiang* 謂若將有吉與不吉事，法爾夢中先見其相, « cela correspond au fait de voir naturellement en rêve, et de manière anticipée, ce qu'il y a de faste et de néfaste »)
- *you fenbie meng* 由分別夢 : rêves de séparation (*wei ruo siwei xiqiu 、 yili, ji bian mengjian* 謂若思維希求、疑慮，即便夢見, « cela correspond à voir en rêve ce que nos pensées recherchent ou ce pour quoi l'on s'inquiète »)
- *you zhubing meng* 由諸病夢 : rêves causés par la maladie¹

Les deuxième et quatrième catégories, rêves liés à des expériences personnelles et rêves dits « de séparation » – qui sont définis comme correspondant aux préoccupations du rêveur –, se fondent donc sur les causes psychiques provoquant le rêve. Par contraste, les rêves causés par les maladies appellent aux facteurs physiologiques, tandis que les rêves prémonitoires et ceux « causés par d'autres facteurs » concernent des rêves dont les causes se situeraient en dehors de la subjectivité du rêveur.

Au XI^e siècle, Su Shi 蘇軾 (Su Dongpo 蘇東坡) [1037-1101] écrit dans la préface qu'il compose pour le « Mengzhai ming 夢齋銘 » (« Inscription du Studio des rêves ») de son frère Su Zhe 蘇轍 [1039-1112] :

世人心，依塵而有，未嘗獨立也。塵之生滅，無一念住。夢覺之間，塵塵相授。數傳之後，失其本矣。則以為形神不接，豈非因乎？

Le cœur des hommes repose sur les poussières [de ce bas monde ; Shuen-fu Lin traduit par « sensation data »] ; il n'a jamais été indépendant. De l'apparition à la disparition des poussières, jamais une pensée n'est fixée. Entre le rêve et la veille, les poussières interagissent entre elles. Après s'être propagées à plusieurs reprises, elles perdent leur racine. Si nous tenons pour fait que la forme et l'esprit ne sont pas en connexion, n'est-ce pas en raison des « causes » ?²

¹ *Id.* et FANG et ZHANG, *op. cit.*, p. 22.

² SU (2000), p. 2032., SMITH (2000), p. 259. et LIN, *op. cit.*, p. 89.

Shuen-fu Lin identifie les poussières (*chen* 塵) qu'évoque Su Shi comme les *guna* du bouddhisme, qui sont au nombre de six – vue, ouïe, odorat, goût, toucher et pensée –, mais remarque que Su Shi semble ne considérer que la dernière, et l'emploie en ce sens au même titre que *xiang* 想, qu'il interchange avec *nian* 念¹. Su semble donc emprunter à Yue Guang les notions de pensées (*xiang* 想) et de causes (*yin* 因).

La préface de Su Shi se poursuit avec une petite anecdote relatant le rêve d'un berger qui s'était mis à songer alors qu'il gardait son troupeau :

因羊而念馬，因馬而念車，因車而念蓋，遂夢曲蓋鼓吹，身為王公。夫牡羊之與王公，亦遠矣，想之所因，豈足怪乎？

A cause de ses moutons, il pensa à des chevaux, à cause des chevaux, il pensa à une voiture, à cause de la voiture, il pensa à un dais, puis il rêva de dais recourbés², de tambours et de flûtes, et il était devenu un prince. Berger et prince sont particulièrement éloignés l'un de l'autre ; mais peut-on tenir pour étranges les causes qui naissent des pensées ?³

L'anecdote de Su Shi illustre bien l'influence des pensées ayant précédé le rêve sur le contenu de celui-ci. La construction syntagmatique de la phrase décrivant les pensées du berger avant qu'il ne rêve met en valeur l'enchaînement cyclique des causes (*yin* 因) et des pensées (*nian* 念), chaque pensée devenant la cause d'une nouvelle pensée. Bien que Su ne le formule pas ainsi, son exemple prouve son intuition de ce que les pensées de la veille sont le ferment du contenu onirique.

Ainsi que le remarque Shuen-fu Lin, Ye Ziqi 葉子奇 [dates inconnues] des Ming complète la théorie de Su Shi dans son *Caomu zi* 草木子, *Le Maître de l'herbe et du bois*, par un apport théorique sur la façon dont causes et pensées s'associent :

夢之大端二。想也。因也。想以目見。因以類感。諺云。南人不夢駝。北人不夢象。缺於所不見也。蓋寤則神舍於目。寐則神棲於心。蓋目之所見。則為心之所想。所以形於夢也。因馬而念車。因車而念蓋。因類二感也。

Les éléments essentiels du rêve sont au nombre de deux : les pensées et les causes. Les pensées reposent sur ce que les yeux ont vu. Les causes sont ressenties par effet de similitude. Selon l'adage, les gens du Sud ne rêvent pas de chameaux, tandis que les gens du Nord ne rêvent pas d'éléphants. Ce défaut est dû à ce qu'ils n'en ont jamais vu. En effet, dans la veille l'esprit se loge dans les yeux, dans le sommeil il repose dans le cœur. Et de fait ce que voient les yeux correspond aux pensées du cœur, et c'est ainsi que ces dernières donnent lieu à des formes dans le rêve. « A cause des chevaux, il pensa à une voiture, à cause de la voiture, il pensa à un dais ». Les similitudes des causes engendrent ici deux effets.⁴

¹ *Id.*, p. 90.

² Allusion à la biographie de Ma Long (« Ma Long zhuan 馬隆傳 ») dans le *Jinshu* 晉書, *Livre des Jin*.

³ SU, *op. cit.* (2000), p. 1032-1033.

⁴ YE (1959), p. 34.

Ye Ziqi reprend ainsi *verbatim* l'exemple du berger afin de se placer dans la continuité de la démonstration de Su Shi. Il met un mot sur la relation logique entre les causes (*yin*) et les pensées (*xiang*) : celui de « similitude [appartenance à une même catégorie] (*lei* 類) ». Ye explicite ainsi la logique des causes présentée par Su Shi : c'est parce que la voiture est conduite par des chevaux que la pensée de chevaux a mené à celle de la voiture, et c'est parce qu'une voiture est conduite par un dais que la pensée de la voiture a mené à celle du dais. Ainsi chevaux et voiture, voiture et dais forment deux « catégories (*lei*) » fondées sur un mécanisme de similitude. Ces similitudes président, pour Ye, au fonctionnement des causes (*yin*), lesquelles font naître les pensées (*xiang*). De plus, en prenant l'exemple des chameaux et des éléphants, Ye reprend l'idée de Yue Guang qu'on ne peut rêver de ce que l'on n'a jamais vu – Yue parlait de l'impossibilité de rêver de conduire un char pour entrer dans un trou à rat (*chengche ru shuxue* 乘车入鼠穴) ou de battre et broyer un pilon de fer avant de le manger (*daoji dan tiechu* 捣齏啖铁杵)¹.

L'apport principal de Ye Ziqi dans ces théories de l'origine psychique des rêves est ainsi le rapport de similitude qui mène d'une pensée à l'autre, qui n'est pas sans rappeler la logique de la chaîne signifiante – que tout signifiant se comprend parce qu'il se distingue d'une façon spécifique des autres signifiants –, laquelle permet l'aspect métaphorique du langage. Ainsi me semble-t-il qu'il y a chez Ye Ziqi une intuition des relations métaphoriques entre pensées du jour et rêves de la nuit qui est similaire à celle que Freud identifiera bien des siècles plus tard lorsqu'il ira chercher dans les traces mnésiques laissées par les choses diurnes les causes du contenu onirique, lien métaphorique entretenu par le travail de transformation du rêve.

L'apogée de la théorie onirologique chinoise classique tenant pour facteurs principaux du songe les pensées de la veille semble être atteinte par Wang Tingxiang 王廷相 [1474-1544], qui offre, aux yeux de Liu Wenying et Lin Shuen-fu, l'analyse la plus détaillée et la plus fine qui soit parmi tous les traités onirologiques de la Chine classique².

Wang distingue d'une part les rêves causés par la perception des sens (*poshi* 魄識, littéralement « le savoir du *po* [qui est l'âme corporelle] ») – c'est-à-dire procédant de causes physiologiques –, et d'autre part les rêves émanant de pensées (*sinian* 思念) – c'est-à-dire dus à causes psychologiques. Intéressons-nous à ce qu'il écrit au sujet de ces dernières :

何謂思念之感？道非至人，思擾莫能絕也，故首尾一事，在未寐之前則為思，既寐之後即為夢，是夢即思也，思即夢也。凡舊之所履，晝之所為，入夢也則

¹ LIU, *op. cit.* (2014), p. 78.

² LIU, *op. cit.* (1989), p. 242. et LIN, *op. cit.*, p. 91.

為緣習之感；凡未嘗所見、未嘗所聞，入夢也則為因衍之感。談怪變而鬼神罔象作，見臺榭而天闕王宮至，殲蟾蜍也以踏茄之誤，過女子也以瘞骼之思。反覆變化，忽魚忽人，寐覺兩忘，夢中說夢。推此類也，人心思念之感著矣。夫夢中之事，即世中之事，緣象此類，豈無偶合？要之漫渙無據，靡兆我者多矣。

Qu'appelle-t-on « effet des pensées » ? Lorsque nous ne sommes pas homme accompli¹, les pensées nous troublent sans que nous puissions y mettre un terme ; c'est pourquoi une chose devient pensée lorsque nous ne dormons pas encore, et qu'elle devient rêve lorsque nous sommes entrés dans le sommeil. Ainsi le rêve est pensée, et la pensée se fait rêve. Tout ce que nous avons expérimenté par le passé, ou vécu durant le jour, entre dans nos rêves et devient effet de ce à quoi nous sommes habitués. Tout ce que nous n'avons jamais vu ni entendu qui entre dans nos rêves est effet de la propagation des causes : parler de l'étrange donne lieu à des images trompeuses de démons et de dieux, voir terrasses et pavillons nous fait parvenir en des palais célestes, exterminer un crapaud est dû à avoir marché sur une aubergine par erreur, rencontrer une femme est lié à la pensée d'avoir enterré des ossements. Tout se transforme constamment, là un poisson, là un homme ; on en oublie que l'on rêve ou que l'on veille, et l'on parle de rêve dans le rêve. De ces exemples, on voit comment se mettent en action les effets des pensées du cœur des hommes. Ainsi les faits oniriques sont-ils les faits de notre monde ; les images se formant en catégories par similitude, comme ne pourrait-il y avoir de conformité [entre les faits de la veille et les faits oniriques] ? En somme [les faits oniriques sont] si épars qu'ils ne présentent aucune preuve ; nombreux en effet sont ceux qui ne présentent aucun présage.²

Dans cette catégorie de rêves issus de causes psychologiques, Wang Tingxiang dresse deux sous-catégories : d'une part, les songes qui sont liés aux pensées de la veille, c'est-à-dire à l'expérience subjective – ce que le rêveur a vu, entendu, vécu durant le jour –, et d'autre part les rêves qui émanent de pensées que le rêveur a eu sans toutefois vivre l'expérience – simplement en entendre parler. Les seconds sont pour Wang les « effets de la propagation des causes (*yinyan zhi gan* 因衍之感) », ce que l'on peut comprendre comme une abondance, une propagation (*yan* 衍) des enchaînements de « causes (*yin* 因) » devenant « pensées (*xiang* 想) » décrits par Ye Ziqi. Shuen-fu Lin les rapproche des associations d'idées décrites par Freud et des activations mnésiques diffuses de Foulkes³. Pour cette sous-catégorie de rêves, induits par des pensées diffuses qui ne correspondent pas nécessairement à l'expérience subjective du rêveur durant le jour, Wang avance des exemples de telles associations de pensées (étrange et démons, pavillons et palais), et qualifie la nature de ces dernières par la reprise de la notion déjà présente chez Ye Ziqi de « catégorie/similitude (*lei* 類) », qui décrit comment causes et pensées s'enchaînent cognitivement par lien métonymique.

Par ailleurs, Wang évoque ceci que l'on peut en venir à ne plus savoir que l'on rêve. Shuen-fu Lin analyse cela comme l'intuition de Wang d'une absence de l'entité psychique dominante chez le sujet endormi : le « maître (*zhu* 主) » pour Zhu Xi 朱熹 [1130-1200]⁴, le « active-I » pour Foulkes⁵.

¹ C'est-à-dire le saint, dont le *Zhuangzi* dit qu'il ne rêve pas (*zhiren wu meng* 至人無夢) (DIENY, *op. cit.*)

² WANG & HOU (1965), p. 114-115.

³ LIN, *op. cit.*, p. 92-93.

⁴ Cf. note 2 p. 404.

⁵ *Id.*, p. 93.

La dernière assertion de Wang arrive de manière quelque peu abrupte, et semble répondre à la masse de récits oniriques de la littérature chinoise, dans laquelle chaque rêve ou presque est porteur d'un présage. Que Wang déclare que la majorité des rêves ne véhiculent aucun de ces messages, pourtant omniprésents dans la tradition écrite du rêve, est une manière de reconnaître que l'imaginaire chinois du rêve ne correspond pas à la réalité du phénomène psychique.

Au début des Qing, les auteurs de fiction semblent avoir connaissance de ces théories onirologiques sur les causes psychologiques du rêve, du moins en avoir l'intuition. Li Yu 李漁 [1611-1680] nous en offre une riche démonstration dans l'incipit du neuvième récit de son recueil *Wushengxi yiji* 無聲戲一集, *Premier recueil du Théâtre du silence* (ca. 1656), « Biannü wei er pusa qiao (變女為兒菩薩巧) » (« L'Habileté du bodhisattva qui changea la fille en fils ») :

詩云：

夢兆從來貴反詳，夢凶得吉理之常。
卻更有時明說與，不須寤後攪思腸。

話說世上人做夢一事，其理甚不可解，為什麼好好地睡了去，就會見張見李，與他說起話、做起事來？那做張做李的人，若說不是鬼神，渺渺茫茫之中，那裡生出這許多形象？若說果是鬼神，那夢卻盡有不驗的，為什麼鬼神這等沒正經，等人睡去就來纏擾？或是醉人以酒，或是迷人以色，或是誘人以財，或是動人以氣，不但睡時攪人的精神，還到醒時費人的思索，究竟一些效驗也沒有，這是什麼緣故？要曉得鬼神原不騙人，是人自己騙自己。夢中的人，也有是鬼神變來的，也有是自己魂魄變來的。若是鬼神變來的，善則報之以吉，惡則報之以凶。或者凶反報之以吉，要轉他為惡之心；吉反報之以凶，要勵他為善之志。這樣的夢，後來自然會應了。若是自己魂魄變來的，他就不論你事之邪正，理之是非，一味只要阿其所好。你若所好在酒，他就變做劉伶、杜康，攜酒來與你吃；你若所好在色，他就變做西施、毛嬙，獻色來與你淫；你若所重在財，他就變做陶朱、猗頓，送銀子來與你用；你若所重在氣，他就變做孟賁、烏獲，拿力氣來與你爭。這叫做日之所思，夜之所夢，自己騙自己的，後來哪裡會應？

Un poème dit :

*Présages oniriques ont toujours privilégié les prédictions inversées,
Et il est fréquent qu'un rêve de mauvais augure fasse obtenir le bonheur.
Mais parfois aussi le rêve est clair et va de lui-même,
Il n'est point besoin après le réveil de se troubler les méninges.*

On dit que lorsque les hommes de ce monde font un rêve, il est impossible d'en expliquer le principe. Pourquoi, lorsqu'on s'est profondément endormi, a-t-on des chances de voir Pierre, Paul, Jacques, de leur parler et de faire des choses avec eux ? Ces Pierre, Paul, Jacques, s'ils ne sont pas des démons et des dieux, flous et indistincts, comment se fait-il qu'ils fassent apparaître autant d'images ? Si l'on tient qu'ils sont en effet des démons et des dieux, il reste qu'une grande partie des rêves reste infondée, alors pourquoi ces démons et dieux ne sont-ils pas francs, et attendent-ils que les gens dorment pour aller les embêter ? Qu'il soit question de les enivrer par l'alcool, les égarer par la luxure, les tenter par les richesses, ou encore de les exciter par des démonstrations de force, au final, on ne voit jamais les effets de la vigueur que [dieux et démons] mettent à importuner les gens, ni des pensées consumatrices de la veille [qu'ils instillent chez les gens]. Quelles en sont les raisons ? Il faut savoir qu'au fond, ce ne sont pas les démons et les dieux qui trompent les gens, mais ces derniers qui se trompent eux-mêmes. Les personnages que l'on rencontre en rêve sont pour certains

des transformations des démons et dieux, et pour d'autres des transformations de nos propres *hun* et *po*. Lorsqu'il s'agit de transformations de démons et dieux, le bon et un heureux présage, tandis que le mal est de mauvais augure. Il est possible qu'un mauvais présage soit exprimé par un signe favorable, pour encourager le rêveur à des intentions mauvaises ; si un bon présage est exprimé par un signe néfaste, c'est pour l'exhorter à avoir des intentions louables. Ces rêves-là se réaliseront naturellement par la suite. Lorsqu'il s'agit de transformations de nos propres *hun* et *po*, [le rêve] ne se soucie pas du vice ou de la vertu de vos affaires, ni du bien ou mal fondé de vos principes, il a pour unique objet d'encourager nos passions. Si vous aimez le vin, il fera apparaître Liu Ling¹ et Du Kang² venant, pichet d'alcool à la main, pour boire avec vous. Si vous aimez la luxure, il fera apparaître Xi Shi³ et Mao Qiang⁴ exhibant leurs charmes pour s'offrir à vous. Si vous accordez de l'importance aux richesses, il fera en sorte que le Sieur Taozhu⁵ et Yi Dun⁶ vous envoient de l'argent. Si vous valoriser la force, il fera apparaître Meng Ben⁷ et Wu Huo⁸ pour qu'ils viennent se battre avec vous. C'est ce dont on peut dire « pensées du jour, rêves de la nuit », ou encore « se tromper soi-même ». Comment cela pourra-t-il jamais se réaliser ?⁹

Li Yu ne reprend pas les théories de ceux qui s'interrogèrent sur la façon dont les pensées et leurs causes s'enchaînaient, mais il établit pour fait commun que ce qui occupe l'esprit de celui qui veille – et plus précisément ce qu'il aime (*hao* 好) – s'insinuera dans ses rêves. Par ailleurs, les exemples qu'il avance – de l'alcool pour celui qui a soif de vin, de belles femmes pour celui qui est tenté par la chair, de l'argent pour celui qui convoite le bien matériel, et enfin des compétiteurs hors normes pour celui qui aime mesurer sa force physique – illustrent ce que Freud décrira plus tard comme la satisfaction d'un désir – il écrit d'ailleurs explicitement que les rêves qui sont influencés par nos

¹ Liu Ling 劉伶 [221-300] : poète connu pour son amour de la boisson alcoolisée, il est l'un des Sept Sages de la Forêt de Bambous (Zhulin qixian 竹林七賢). Taoïste excentrique, il vécut retiré à la campagne pour profiter d'une vie spontanée. La sixième anecdote du chapitre 23 du Shishuo xinyu 世說新語, *Nouveaux propos sur les paroles mondaines* raconte que Liu Ling se promenait régulièrement nu chez lui, et que si des gens venaient à le surprendre dans son plus simple appareil et se moquaient de lui, il déclarait : « Je tiens le ciel et la terre pour ma demeure, et ma maison pour mes vêtements ; que faites-vous tous dans mon pantalon ? (*wo yi tiandi wei dongyu, wushi wei kunyi, zhujun hewei ru wo kunzhong* ? 我以天地为栋宇，屋室为袷衣，诸君何为人我袷中 ?) » (LIU & ZHU et SHEN, *op. cit.*, p. 334.)

² Du Kang 杜康, aussi appelé Shao Kang 少康 : personnage légendaire de la dynastie Xia qui découvrit le processus de fermentation et inventa ainsi l'alcool. Il en devint la divinité, son nom servant, depuis que Cao Cao 曹操 (*cf.* note 1 p. 318) en fit ainsi usage, de métaphore à la boisson en elle-même.

³ *Cf.* note 5 p. 418.

⁴ Mao Qiang 毛嬙 au V^e siècle avant J.-C., elle était une concubine du roi de Yue 越, célèbre pour sa beauté. Contemporaine de Xi Shi (*cf.* note 5 p. 418) son nom est souvent associé à celui de cette dernière.

⁵ Taozhu gong 陶朱公, de son nom Fan Li 范蠡 [- 536 à -448] : initialement ministre de premier rang à la cour du roi Goujian 勾踐 de Yue 越, il se retira lorsque celui-ci réussit à vaincre le roi de Wu (*cf.* note 5 p. 418 concernant Xi Shi – avec qui la légende raconte que Fan Li aurait passé quelques années). Il développa grâce au commerce une fortune qui fit de lui un Crésus chinois, au point qu'il fut l'une des figures historiques assimilées à la divinité de la richesse (*caishen* 財神). Il fut notamment l'auteur du *Jingshang baodian* 經商寶典, *Précieux livre du commerce*.

⁶ Yi Dun 猗頓 [dates inconnues] : marchand très fortuné de la période des Printemps et Automnes [VIII^e au V^e siècle avant J.-C.]. Originaire du pays de Lu 魯, il aurait appris l'art du commerce auprès du Sieur Taozhu (*cf.* note ci-dessus), lequel lui aurait fait don d'un élevage.

⁷ Meng Ben 孟賁 [dates inconnues] : soldat particulièrement féroce de la période des Royaumes combattants (Zhanguo 戰國) [-403 à -221], originaire du royaume de Wei 衛. Le *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋, *Printemps et Automnes de Sieur Lu* rapporte qu'il aurait un jour jeté un regard si terrible au batelier qui s'indignait de le voir monter sur son embarcation sans faire la queue que des passagers en seraient tombés à l'eau.

⁸ Wu Huo 烏獲 [dates inconnues] : soldat à la force incommensurable, qui servit le roi Wu 武 de Qin 秦 [règne de -310 à -307].

⁹ LI & DU et DING (1989), p. 148-149.

penchants ont précisément pour but d'encourager ceux-ci (*a qi suohao* 阿其所好) sans souci de la morale, ce qui fait étrangement écho à la levée onirique de la censure qu'avancera Freud. Li présente la chose sous cet angle humoristique de dire que ce sont les hommes qui se trompent eux-mêmes, comme en réaction à l'imaginaire onirique traditionnel qui fait plutôt la part belle aux rêves suscités par des démons et dieux qui instrumentalisent les rêveurs. Ces rêves-là existent bien, et Li Yu en fait une première catégorie ; mais son propos est d'insister sur la prééminence des seconds, qui ne sont que des reflets de nos passions diurnes.

Il est intéressant de noter que si cette introduction du récit met l'accent sur les rêves qui ne sont dus qu'à nos penchants, les rêves de l'histoire ne correspondent pas à tel cas de figure : ils sont la manifestation d'entités invisibles qui transmettent une information dans des « rêves anticipés », et la preuve de la véracité du rêve témoigne de ce que les forces suscitant le rêve sont extérieures au rêveur et toute-puissantes. Les songes des deux contes d'introduction (*ruhua* 入話) correspondent à ces rêves décrits par Li Yu comme des présages qui seraient *a priori* néfastes, mais prédisent en réalité un bonheur à venir. Le songe du récit principal pourrait être dû à des causes psychologiques – un vieil avare qui veut absolument avoir un enfant rêve du bodhisattva qu'il prie quotidiennement, qui lui annonce qu'il aura un héritier s'il procède à des actions charitables –, mais le récit onirique s'avère très classique – preuve de la véracité du rêve avec la naissance d'un enfant – et ne correspond en rien à ces rêves liés à nos désirs, dont Li Yu note bien qu'ils ne se réalisent pas (*houlai nali hui ying* 後來哪裡會應?). Ainsi les propos d'introduction semblent-ils plutôt être l'occasion pour Li Yu de s'adonner à quelques considérations sur sa vision du rêve, sans nécessairement devoir fournir dans les histoires qui suivent un exemple l'illustrant.

En ce qui concerne les œuvres de mon corpus, de multiples exemples montrent comment les auteurs des Qing ont intégré cette notion des pensées comme ferment du rêve dans leurs histoires, et j'y viendrai dans la sous-partie suivante. Mais avant de m'y intéresser, je compléterai ce panorama des écrits théoriques sur les causes psychologiques des rêves avec deux anecdotes issues du *Yuewei caotang biji*, dans lesquelles Ji Yun développe un discours théorique sur l'oniologie.

Ji Yun place tout d'abord dans la bouche d'un renard un discours sensiblement moral sur l'origine des rêves, dans son anecdote *Huyou shuomeng* 狐友說夢, « Le Discours oniologique de l'ami renard » (Yw 3:42). L'histoire en elle-même est davantage un prétexte à la production du discours théorique : un certain Wang Banxian 王半仙, « Wang le demi-immortel » se rend chez son ami goupil, lequel l'interroge : s'est-il bien amusé, la veille, à aller rendre en rêve visite à une courtisane ? Surpris, Wang demande au renard comment il se peut qu'il soit au courant. Le renard répond alors :

人秉陽氣以生，陽親上，氣恆發越於頂。睡則神聚於心，靈光與陽氣相映，如鏡取影。夢生於心，其影皆現於陽氣中，往來生滅，悠忽變形一二寸小人，如畫圖，如戲劇，如蟲之蠕動。即不可告人之事，亦百態畢露，鬼神皆得而見之，狐之通靈者亦得見之，但不聞其語耳。昨偶過君家，是以見君之夢 [。 。 。] 心之善惡，亦現於陽氣中。生一善念，則氣中一線如烈焰；生一惡心，則氣中一線如濃煙。濃煙霧首，尚有一線之光，是畜生道中人。並一線之光而無之，是泥犁獄中人矣 [。 。 。] 人心本善，惡念蔽之。睡時一念不生，則此心還其本體，陽氣仍自光明。即其初醒時，念尚未起，光明亦尚在。念漸起，則漸昏。念全起，則全昏矣 [。 。 。] 孟子所謂夜氣，即此是也。

Les hommes naissent grâce au souffle *yang*, et lorsque le *yang* s'élève, le souffle monte jusqu'à la tête. Durant le sommeil, l'esprit se concentre dans le cœur, la lumière de l'âme se reflète dans le souffle *yang*, comme un reflet dans un miroir. Les rêves naissent du cœur, et leurs reflets se manifestent tous dans le souffle *yang* ; ils vont et viennent, naissent et meurent, se transforment soudain de temps à autres en de petits personnages d'un ou deux pouces, comme s'il s'agissait d'une peinture, d'une pièce de théâtre, ou de la reptation d'insectes. Ce dont on ne peut faire part aux autres, se révèle de cent façons ; les démons et les dieux peuvent le voir, et les renards à l'esprit pénétrant peuvent également le voir, mais ne peuvent en entendre les paroles. Hier, je suis passé par hasard par chez vous, et c'est ainsi que j'ai vu votre rêve [...] Le bien et le mal qui résident dans le cœur se manifestent également dans le souffle *yang*. Lorsque naît une bonne pensée, apparaît dans le souffle une ligne de flammes ardentes ; lorsque naît une mauvaise pensée du cœur, se forme dans le souffle une traînée de fumée épaisse. Celle-ci couvre la tête. S'il y a encore une ligne de lumière, c'est qu'il s'agit d'une personne vouée à la réincarnation dans le corps d'un animal. Mais s'il n'y a plus aucune ligne de lumière, c'est qu'il s'agit d'un homme voué à l'enfer *niraya*. Le cœur des hommes est à l'origine bon, mais de mauvaises pensées le recouvrent. Comme dans le sommeil, pas une pensée ne naît, ce cœur recouvre sa forme originelle, et le souffle *yang* émet de lui-même une lumière. Lorsque s'amorce le réveil, les pensées ne sont pas encore ébranlées, et la lumière est encore présente. Plus les pensées s'ébranlent, plus l'obscurité se fait. Lorsque toutes les pensées sont en activation, tout est obscur [...] C'est cela que Mengzi appelle « souffles nocturnes ».¹

Causes physiologiques et psychologiques des rêves sont évoquées dans ce discours oniologique. Les premières la description des mécanismes du souffle *yang* (*yangqi* 陽氣) et de la lumière de l'âme (*lingguang* 靈光), et éléments constitutifs du corps humain qui ne sont pourtant pas sans lien avec la conduite morale – et partant, les pensées, donc des facteurs psychologiques – : de bonnes pensées (*shannian* 善念) font apparaître dans le souffle *yang* des flammes ardentes, tandis qu'un cœur mauvais (*e'xin* 惡心) suscite une fumée épaisse. Par ailleurs, la présence ou non d'une ligne de lumière subsistant à travers cette fumée détermine le sort qui attend l'individu, selon sa conduite – réincarnation ou enfer. On ne peut ainsi pas affirmer que ce discours oniologique de Ji Yun soit particulièrement axé sur l'importance des facteurs psychologiques, puisque la morale semble tenir un rôle plus important dans la cause des rêves.

Ce qui peut davantage nous intéresser, et qui n'est toutefois pas dénué de lien avec le thème de la morale, est ce qu'explique le renard au sujet des pensées (*nian* 念) : durant le sommeil, l'homme n'en a pas, et cela permet au cœur de recouvrer sa forme d'origine. Par ailleurs, la lumière se fait là

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 242.

où il n'y a pas de pensées, durant le sommeil. Il faut ainsi entendre que les pensées « polluent » le cœur de l'homme, et que le sommeil permet de retrouver la pureté initiale des dispositions humaines, qui est en effet le fer de lance de la pensée de Mengzi 孟子 [-380 à -289]. Le discours est donc là en opposition avec les théories auxquelles je me suis précédemment intéressée, qui au contraire lient le rêve aux pensées de la veille. Néanmoins, ce que l'on peut retenir de ce discours est l'idée que le sommeil prive de quelque chose, ce qui fait écho à l'absence de l'entité psychique dominante durant la nuit – absence du « maître (*zhu* 主) » chez Zhu Xi.

La morale est également présente dans l'assertion qui marque sans doute la plus grande intuition de ce discours : que « ce dont on ne peut faire part aux autres, se révèle de cent façons (*ji buke gaoren zhi shi, yi baitai bilu* 即不可告人之事，亦百態畢露) ». Cela semble rejoindre le propos de Li Yu sur l'apparition, en rêve, de ce qui satisferait tous les penchants inavouables du rêveur. Néanmoins, en écrivant que démons et dieux peuvent voir ces rêves-là, Ji Yun jette un doute : les créatures de l'invisible peuvent-elles voir ces rêves parce qu'ils ne sont pas strictement internes au rêveur, ou parce qu'elles sont capables de voir l'intériorité d'un individu ? En raison des arguments mobilisant les pensées, mais aussi des manifestations physiologiques (traînées de fumée, de lumière...), il semblerait que la réponse à cette question se situe à mi-chemin entre les deux possibilités.

L'anecdote *Mengjing yu zhanmeng* 夢境與占夢, « Rêves et divination onirique » (Yw 21:21), dont j'ai déjà eu l'occasion d'observer la seconde partie, qui porte sur la critique de l'usage des récits oniriques classiques dans la littérature de fiction, propose un discours onirologique plus détaillé que dans *Huyou shuomeng*.

Comme parfois, ce n'est pas le discours théorique qui introduit l'anecdote, mais cette dernière qui sert d'introduction à un discours plus théorique : Ji Yun raconte que lorsque Wang Shouhe 汪守和 [1764-1836] n'était qu'un bachelier, il rêva que son grand-père maternel qui lui présentait quelqu'un comme son futur maître (*shi* 師) : Ji Yun lui-même. Plus tard, lors d'un examen, c'est effectivement ce dernier qui corrige la copie de Wang. Celui-ci raconte alors au correcteur son rêve, dont il estime qu'il s'est bien réalisé. Le narrateur conclut alors : « il est difficile d'expliquer pourquoi les hommes rêvent (*ren zhi youmeng, qi gu nanming* 人之有夢，其故難明) ».

Ji reprend l'anecdote relatée dans le *Shishuo xinyu* de Yue Guang 樂廣 expliquant à Zai Weijie 載衛玠 que les rêves sont des pensées (*xiang* 想) et que ces pensées sont dues à des causes (*yin* 因)¹, avant d'ajouter : « cependant on n'en explique pas encore clairement le fonctionnement (*er wei shenming qi suoyi ran* 而未深明其所以然) ». Ji Yun n'avait-il pas connaissance ou rejetait-il

¹ Cf. p. 37.

comme insuffisantes les propositions de Ye Ziqi et Wang Tingxiang ? Son assertion semble en tout cas signifier qu'à ses yeux, peu de progrès théorique a été fait depuis le III^e siècle.

Ji rapporte ensuite un discours théorique qu'il présente comme le fruit d'une conversation qu'il eut avec Yizimoqing 伊子墨卿 (Yi Bingshou 伊秉綬) [1754-1816] :

有念所專注，凝神生象，是為意識所造之夢，孔子夢周公是也。有禍福將至，朕兆先萌，與見乎蓍龜，動乎四體相同，是為氣機所感之夢，孔子夢奠兩楹是也。其或心緒暫亂，精神恍惚，心無定主，遂現種種幻形，如病者之見鬼，眩者之生花，此意想之歧出者也。或吉凶未著，鬼神前知，以象顯示，以言微寓，此氣機之旁召者也。雖變化杳冥，千態萬狀，其大端似不外此。至占夢之說，見於“周禮”事近祈禳，禮參巫覡，頗為攻“周禮”者所疑。然其文亦見於“小雅”“大人占之”，固鑿然古經載籍所傳，雖不免多所附會，要亦實有此術也。惟是男女之愛，骨肉之情，有凝思結念，終不一夢者，則意識有時不能造。倉卒之患，意外之福，有忽至而不知者，則氣機有時不必感。

Ceux qui relèvent d'une concentration des pensées et d'une concentration de l'esprit faisant naître des images sont des rêves fabriqués par la conscience ; ceux de Confucius rêvant du duc de Zhou¹ en sont. Ceux qui sont liés à un malheur ou un bonheur à venir, qui sont porteurs de présages et autres signes précurseurs, que l'on peut connaître par l'achillée ou les carapaces de tortue, et qui sont activés lorsque les quatre membres sont en harmonie, sont des rêves résultant du mécanisme des souffles ; celui de Confucius rêvant des deux piliers² en est un. Il en est qui sont liés à un trouble du cœur, à l'hébétéude de l'esprit, au cœur incapable de se fixer, et qui manifestent toutes sortes d'illusions, comme lorsque le malade voit des démons ou que celui qui a la vue troublée voit des fleurs ; ces rêves-là sont des écarts de la pensée. Il en est dont le caractère faste ou néfaste n'est pas encore déterminé ; ils sont connus par avance des démons et des dieux, ils se manifestent par des images et font des allusions par la parole ; ces rêves-là sont extérieurs au mécanisme des souffles. Bien que les rêves se transforment dans l'obscurité, qu'ils revêtent mille aspects et dix mille formes, il semble que leurs grands principes ne les placent pas en dehors de ces catégories-là. Quant aux propos de l'interprétation des rêves, ils s'apparentent dans le *Zhouli* à des prières, des cérémonies de sorciers, et constituent ce dont doutent les détracteurs du *Zhouli*. Néanmoins ces écrits apparaissent également dans les « Odes mineures »³ : « Le grand devin en donne une interprétation⁴ », cela est ciselé de la façon qui est celle colportée par les classiques, et bien que l'on n'échappe pas à bien des interprétations forcées, pour l'essentiel ça révèle vraiment cet art [de l'interprétation onirique]. Il n'y a guère que pour l'amour entre un homme et une femme, l'affection de parents, cas dans lesquels on concentre sa pensée, qu'il arrive que l'on n'obtienne en définitive pas de rêve : c'est que la conscience, parfois, ne peut en créer. Il y a des malheurs

¹ Ji Yun fait référence au cinquième paragraphe du septième livre (« Shu er 述而 ») du *Lunyu* 論語, *Entretiens de Confucius*, dans lequel le Maître déclare un jour : « Je suis donc si vieux ! Voilà bien longtemps que je n'ai vu en rêve le duc de Zhou ! (shen yi wu shuai ye. Jiu yi wu bu fu mengjian Zhougong 甚矣吾衰也。久矣吾不復夢見周公。) » (traduction de Anne Cheng) Le duc de Zhou était pour Confucius le modèle de la sagesse antique ; que Confucius, qui espérait bâtir une société sur le mode de gouvernement du duc de Zhou, déclare ne plus rêver de lui signifie qu'il « sent maintenant que son rêve ne s'accomplira pas » (KONG & CHENG, *op. cit.*, p. 61.)

² Il est rapporté au chapitre « Tan gong yi 檀弓一 » du *Liji* 禮記, *Le Livre des Rites* qu'un disciple de Confucius retrouva un jour le Maître psalmodiant des chants funèbres. Comme le disciple interroge le Maître sur la raison de sa conduite, celui-ci explique que les Zhou (la dynastie régnante, dont Confucius tente de retrouver l'âge d'or alors qu'elle est, à son époque, sur le déclin) ont pour tradition de placer la dépouille d'un mort à la place d'honneur dans la grande salle, tandis que dans sa famille à lui, le mort est placé entre les deux piliers de l'entrée de la salle. Or, quelques nuits auparavant, révèle Confucius, il a rêvé qu'il se trouvait précisément entre les deux piliers de l'entrée, voyant devant lui toutes les offrandes funéraires. Il en conclut qu'il doit être proche de la mort, ce qui s'avère exact : il mourra sept jours plus tard (BULKELEY (2008), p. 62.)

³ Partie du *Shijing* 詩經, *Classique des poèmes*.

⁴ Vers issu du poème « Sigan 斯干 », « Qi Fu zhi shi 祈父之什 » (« Décade de Qi Fu »), de la partie « Odes mineures » (*xiaoya* 小雅) du *Shijing*. Le terme *daren* 大人 est sans doute à rapproche de celui de *taibu* 太卜 (cf. p. 290).

précipités et bonheurs inattendus qui arrivent soudain sans qu'on ne le sache ; c'est qu'il arrive que le mécanisme des souffles ne fasse pas nécessairement effet.¹

En résumé, Ji Yun propose quatre catégories de rêve : deux liées à des causes corporelles – psychologiques d'une part, et physiologiques d'autre part, et deux autres qu'il distingue selon qu'elles sont liées ou non au mécanisme des souffles (*qiji* 氣機).

Pour ce qui est tout d'abord de ces deux dernières, on peut supposer que les rêves que Ji Yun dit être liés au mécanisme des souffles doivent en quelque sorte être liés à l'individu, puisque le mécanisme des souffles s'exerce à l'intérieur du corps, et que par ailleurs, l'auteur ajoute que ces rêves-là adviennent lorsque les quatre membres sont en harmonie (*siti xiangtong* 四體相同). Ainsi, bien qu'ils soient, selon la définition de Ji, porteurs de présages, il convient de ne pas les considérer comme des manifestations émanant d'entités extérieures au rêveur. En revanche, il semble que la catégorie que Ji définit comme indépendante du mécanisme des souffles, de rêves faits d'images et de paroles allusives, et dont le contenu, non encore déterminé comme faste ou néfaste, est connu des démons et des dieux, concerne des songes produits par des causes extérieures au rêveur.

Les rêves dus à des causes physiologiques sont sans doute les plus aisés à distinguer, puisque leur caractéristique principale est de résulter de maladies ou de déséquilibres organiques. Ainsi la catégorie de Ji Yun est-elle très proche de celle des *bing* 病 chez Wang Fu ou des *you zhubing meng* 由諸病夢 dans le *Apidamo da pi po sha lun*.

En ce qui concerne les rêves émanant d'une concentration des pensées et de l'esprit décrits par Ji Yun, il s'agit naturellement de rêves liés à des causes psychologiques. Ainsi que le remarque Rania Huntington, que Ji les ait placés en tête de sa typologie témoigne peut-être de ce qu'il les tenait pour les plus importants². Il y revient d'ailleurs vers la fin de l'extrait que j'ai produit, afin de préciser que les effets de la concentration de la pensée ne sont pas automatiques et qu'une part de hasard résiste à l'apparition de rêves influencés par les pensées de rêveur. Cette remarque révèle la finesse de compréhension de Ji Yun, dont la plus grande sagesse est sans doute, comme il le note au début de l'anecdote, de considérer que toutes les causes du rêve ne s'expliquent pas. Ces rêves créés par la concentration de la pensée que définit Ji Yun sont à rapprocher des *simeng* 思夢 énoncés par le *Zhouli*, de la catégorie des *jing* 精 de Wang Fu, qui lui parle de « concentration de la pensée dans l'esprit (*ningnian zhushi* 凝念注思) ». Néanmoins, on ne retrouve pas dans la définition de Ji Yun d'éléments permettant de rapprocher cette catégorie qu'il propose des *xiang* 想 de Wang Fu – pensées de la vie diurne qui se retrouvent dans les rêves – et des rêves décrits par Ye Ziqi, Wang Tingxiang et Li Yu. On peut se douter qu'elle recoupe quelque peu ces trois catégories, puisque les pensées que Ji Yun

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 2023-2024.

² HUNTINGTON & DURAND-DASTÈS, *op. cit.*, p. 173.

dit se concentrer doivent nécessairement naître de l'expérience individuelle et diurne, mais Ji ne formule pas la définition de cette catégorie par un lien entre les pensées de la veille et celles du sommeil.

On le constate, les typologies oniologiques du XVIII^e siècle ne diffèrent pas énormément de celles des premiers temps : ces dernières révélaient déjà la perception de ce que certains rêves étaient liés à des pensées, des causes psychologiques. Ce qui diffère, néanmoins, est le développement du discours au sujet de ces rêves, qui est naturellement plus détaillé et riche chez des auteurs plus tardifs.

Il est notable que même chez un penseur tel que Ji Yun, les rêves indépendants de la subjectivité de l'individu et causés par des entités surnaturelles constituent une catégorie à part entière. Ceci corrobore l'imaginaire du rêve qui prévaut encore à la période prémoderne : celui de songes qui sont majoritairement le fruit d'êtres invisibles souhaitant communiquer avec les hommes.

Néanmoins, que des penseurs du rêve tels que Ye Ziqi, Wang Tingxiang et Li Yu aient fourni des discours théoriques qui s'intéressaient plus particulièrement aux rêves causés par les pensées devaient donner lieu, en littérature d'imagination, à quelques histoires illustrant, avec la supériorité didactique que possède parfois l'exemple face à la théorie, ce savoir général de l'effet que la cognition peut avoir sur les rêves.

B - Empreintes psychiques dans les rêves de la littérature de fiction des Qing

Les exemples tirés des récits de mon corpus que j'ai jusque là eu l'occasion d'aborder pour d'autres aspects ont déjà montré quelques occurrences de rêves dont le contenu – objet ou décor – présentait des similitudes avec ce qui avait pu occuper l'esprit du rêveur avant le sommeil : imprégnation de l'esprit par le lieu visité avant de dormir, ou, plus intéressant, préoccupations du rêveur ayant précédé le sommeil.

Ainsi pour ce qui concerne les histoires dans lesquelles un rêveur se retrouve en songe en un lieu semblable à celui qu'il a parcouru avant de dormir, on peut rappeler les exemples de *Mou shilang yimeng* 某侍郎異夢, « L'étrange rêve d'un vice-ministre » (ZBY 5:21) et de *Jiangfei* 絳妃, « La Déesse Jiang, "Ecarlate" » (Lz 215).

Dans le premier, le personnage se promène à cheval dans une lande morne et désolée, au bord d'un fleuve hivernal bordé d'herbes jaunes (*huangmao* 黃茅) et de roseaux blanchis (*baiwei* 白葦). Or, dans son rêve, il se retrouve au même endroit (*qianjing* 前境), bien que ce dernier soit légèrement changé : à perte de vue s'étend du sable jaune (*huangsha* 黃沙), caractéristique commune du monde des morts. L'altération du paysage familier crée une impression de « familière étrangeté ». Par ailleurs, comme dans la veille le personnage rencontrait un adjoint du magistrat du district logeant dans une

tente, dans le songe il frappe à la porte d'une chaumière où se trouve sa défunte mère. La similitude de structure entre la promenade le long du fleuve puis la rencontre avec un autre personnage dresse un parallèle entre l'expérience diurne et le contenu onirique. On peut aussi remarquer l'analogie thématique entre la désolation du paysage parcouru dans la veille et le sombre propos du rêve – il annonce la mort du personnage.

Jiangfei ne présente pas, quant à lui, de conformité entre la structure narrative concernant la veille, et celle concernant le rêve, car Pu Songling ne précise pas le détail de sa promenade diurne, nous privant d'éléments de comparaison avec le contenu onirique. Néanmoins, le rapprochement thématique est évident : lors de sa promenade, Pu profite du jardin et de sa profusion de fleurs, et dans le rêve, il rencontre des personnifications de ces fleurs qu'il a admirées durant la veille – et qui possèdent naturellement tout le charme qui chez les végétaux a ravi ses yeux.

Pour ce qui est des rêves marqués par les préoccupations antérieures du personnage, on a déjà vu que le *Honglou meng* ne manquait pas d'exemples : les songes de Lin Xiaohong 林小紅 rêvant que Jia Yun 賈芸 lui rapporte son mouchoir (HLM 24-25) et ceux de Xiangling 香菱 et Xiangyun 湘雲 composant des vers en rêve (HLM 48 et 62) témoignent de l'intuition de Cao Xueqin de ce que ce qui a pu accaparer l'esprit de quelqu'un avant le sommeil peut se manifester en rêve.

J'ai constaté dans la sous-partie ci-dessus que cette intuition du lien psychique qui peut façonner les rêves selon les pensées de la veille était quelque chose qui fut théorisé assez tôt dans l'histoire de la littérature chinoise, et qui fut davantage développé à partir des Song. Il semble ainsi difficile d'affirmer que l'influence d'empreintes psychiques sur le rêve soit une idée fondamentalement nouvelle au XVIII^e siècle. Cependant, mon propos est que la restitution de cette idée dans la littérature d'imagination est relativement tardive, et n'a véritablement connu sa pleine expansion qu'avec la littérature des Qing. En d'autres termes, si la théorie n'est pas novatrice, son application dans la littérature et l'écriture qui en rend compte, elles, sont quelque chose de moderne aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Dans l'introduction de cette étude, j'ai évoqué l'habitude sinologique de désigner la période qui est celle de mon étude par le terme de « prémoderne », et j'ai défini la « modernité » dont il pouvait être question par deux aspects : que les caractéristiques des textes étudiés pouvaient être nouvelles par rapport aux siècles antérieurs – c'est ici ce que j'entends quand j'écris que l'écriture des rêves de fiction ayant des causes psychologiques est extrêmement rare avant cette période –, et que ces caractéristiques pouvaient présenter des analogies avec des théories postérieures, notamment la psychanalyse du XX^e siècle.

Dans mon présent propos sur les causes psychiques des rêves, il me semble que recourir à la théorie psychanalytique de Freud sur les rêves, et notamment à ce qu'il a nommé « résidus

diurnes (*die Tagereste*) », permettrait de venir corroborer la justesse des intuitions d’auteurs tels que Cao Xueqin. Contrairement à l’apport freudien, faisant aujourd’hui encore débat, qui concerne la lecture symbolique du contenu onirique par traduction « automatisée » ayant peu à envier aux correspondances systématiques des clefs des songes – tout objet possédant une forme quelque peu phallique devant nécessairement faire référence à la chose sexuelle –, la théorie freudienne des « résidus » ou « restes » diurnes répond à une tentative de décrire le mécanisme psychique de la formation des rêves, en d’autres termes au fonctionnement structurel de celle-ci. Elle est d’ailleurs, dans la littérature secondaire concernant les récits oniriques de fiction chinois, l’apport psychanalytique le plus fréquemment invoqué dans les analyses.

Le résidu diurne est, dans la théorie freudienne, un élément mnésique de la vie éveillée qui se retrouve dans le rêve. Si Freud n’en donne pas dans la *Traumdeutung* de définition explicite, il en établit les propriétés dans la première partie de son ouvrage. La définition qu’en donnent Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis est la suivante :

Dans la théorie psychanalytique du rêve, éléments de l’état vigile du jour précédent qu’on retrouve dans le récit du rêve et les associations libres du rêveur ; ils sont en connexion plus ou moins lointaine avec le désir inconscient qui s’accomplit dans le rêve. On peut trouver tous les intermédiaires entre deux cas extrêmes : celui où la présence de tel reste diurne paraît motivée, du moins en première analyse, par une préoccupation ou un désir de la veille ; et le cas où ce sont des éléments diurnes d’apparence insignifiante qui sont choisis en fonction de leur liaison associative avec le désir du rêve.¹

L’importance du lien, direct ou transformé par le travail du rêve, des résidus diurnes au désir s’inscrit dans la théorie freudienne majeure du rêve qui est qu’un songe est l’expression d’un désir inconscient. Dans ce mécanisme, le résidu diurne a donc un lien situé quelque part entre l’évidence et la subtilité avec le désir, qui s’identifie avec aisance ou difficulté. Les résidus diurnes sont ainsi les éléments thématiques qui sont présents dans la vie éveillée comme dans le rêve, et à partir desquels peut s’élaborer l’analyse du rêve permettant de retrouver la nature du désir inassouvi.

Parmi les récits oniriques de mon corpus, il est parfois possible de relever ce que l’auteur a établi – sans, naturellement, les nommer ainsi – comme résidus diurnes, présents dans le récit de l’activité éveillée du personnage ainsi que dans le récit de son rêve. De cette identification peut se déduire, par logique ou par analyse du contenu onirique imaginaire, le désir, évident ou caché, que l’auteur invente à son personnage. En dehors de la richesse subjective que l’existence d’un désir peut conférer à un personnage de fiction, il est intéressant d’analyser la façon dont l’auteur a pu écrire l’expression de ce désir, qui est souvent contraint – dans la théorie lacanienne, nous le verrons, il est même impossible

¹ LAPLANCHE et PONTALIS (1967), p. 423.

de satisfaire à son désir. La théorie freudienne indique que le désir est contraint par la censure, qui est une barrière psychique de l'état de veille ; mais dans le sommeil, cette censure est levée, permettant l'accomplissement du désir. En d'autres termes, notre conscience vigile fait que nos désirs sont réprimés, refoulés, et qu'ils sont ainsi dans la veille passés sous silence. Néanmoins, leur présence peut se manifester à travers des phénomènes du langage ; celui-ci fonctionnant sur un mécanisme métaphorique, des glissements peuvent se faire inconsciemment, faisant surgir le désir par des jeux de mots ou des lapsus. De même, le désir peut se dire de façon plus ou moins voilée dans le rêve, à travers les transformations qui donnent lieu au contenu onirique.

L'intérêt de la présente partie de mon étude est de montrer par quels moyens d'imagination et d'écriture les auteurs chinois de la période prémoderne ont rendu compte de leur intuition de la répression du désir, et de la façon dont le rêve peut être le lieu où s'exprime cette part désirante de nous-même qui est tue durant le jour – l'inconscient. Il n'est évidemment pas question pour moi de soutenir que les auteurs des Qing avaient conscience de l'inconscient tel que défini par Freud. Néanmoins, là est mon hypothèse que certains de leurs écrits peuvent révéler qu'ils en avaient l'intuition, du moins qu'ils avaient le sentiment qu'une part de nous-même nous échappe, bien qu'elle soit ce qui préside à nos comportements.

Laosheng shuo fa 老僧說法, « La parole bouddhique du vieux bonze » (Yw 3:14) nous montre que le rêve peut avoir pour uniques causes celles suscitées par le cœur – c'est-à-dire des causes propres à la subjectivité du rêveur. L'histoire relate qu'un lettré entretenait une relation amoureuse avec un jeune garçon, et que tous deux s'aimaient autant qu'un mari et son épouse. Or, le giton en vint à mourir de maladie. Dès lors, le lettré rêve de son jeune amant, le voit à la lueur de sa chandelle, puis en plein jour – l'anecdote concerne donc le phénomène onirique, mais aussi des visions diurnes. Le lettré tente d'échanger avec l'apparition, mais celle-ci demeure muette et fuyante. Inquiet du sort de son fils, le père du lettré envoie celui-ci dans un monastère bouddhique, en espérant que les apparitions n'enfreindraient pas la sacralité du lieu ; naturellement, il n'en est rien, et les visions persistent. Un vieux moine explique alors au lettré que tous les obstacles provenant d'un démon (*mozhang* 魔障) proviennent du cœur (*qi yu xin* 起於心), et que c'est ce dernier qui invoque les apparitions. Il faut donc que le lettré fasse le vide (*kong* 空) dans son cœur pour que tout s'évanouisse.

Un autre moine, hiérarchiquement inférieur au premier, critique la méthode dispensée par le vieux bonze : le lettré n'est qu'un homme ordinaire (*xiadeng ren* 下等人), comment pourrait-il faire le vide dans son cœur ? Lui applique une autre méthode auprès du lettré : il lui dit que si le garçon avait survécu, il serait sans doute devenu physiquement repoussant, ou facilement irritable. Par ailleurs, si le lettré était lui-même mort avant le giton, ce dernier lui aurait-il été aussi fidèle que lui-même l'est à son encontre ?

Le lettré médite sur ces propos, et les apparitions s'espacent de plus en plus, jusqu'à disparaître complètement. Par ailleurs, alors que le lettré a quitté le monastère et souhaite un jour y retourner, il ne retrouve aucune trace des deux moines. Comme il interroge les gens alentours, certains lui répondent qu'il devait s'agir d'une manifestation de bouddha (*gufo xianhua* 古佛現化), d'autres déclarent que les moines sont ainsi, à aller et venir, et disparaître soudainement¹.

Le diagnostic des deux moines est semblable : les rêves et visions du lettré ont pour cause les activités de son cœur. Ils n'émanent pas d'entités invisibles, mais de l'attachement que le lettré éprouve pour le disparu. Néanmoins, la méthode pour lutter contre ce désir est différente pour chaque moine. Le premier prescrit ce qui est un exercice quotidien pour les moines – parvenir, par la concentration de l'esprit, à annihiler l'attachement –, ce qui peut constituer un grand défi pour qui n'est pas rompu à ce genre d'exercice spirituel. En effet, la concentration visant à faire disparaître le désir fait partie du travail quotidien des moines, puisque

[...] le désir est, avec la haine et l'erreur, à la racine des passions et des illusions ; il est ferment d'ignorance, contraire à l'Éveil. Il est donc exigé des moines et des nonnes, non seulement de ne pas avoir des relations sexuelles, mais aussi d'agir avec prudence et vigilance pour ne pas être sujet ou objet de tentation pour soi ou pour autrui.²

La méthode qu'applique le second moine est plus prosaïque : plutôt que d'encourager le lettré à faire disparaître son désir, il joue sur ce dernier. En effet, si le lettré aime les beaux et jeunes garçons, son désir n'aurait pu être satisfait dans ce qui aurait probablement été la version de la réalité si le giton n'était pas mort : ce dernier aurait vieilli – et naturellement perdu sa beauté – et son caractère se serait affirmé, au point qu'il serait devenu plus difficile à vivre. Le désir du lettré pour les mignons au caractère tendre aurait ainsi été insatisfait ; pour que ce désir persiste, mieux vaut-il aller le nourrir ailleurs. C'est donc en détournant le désir du lettré sur un objet semblable – la possibilité de rencontrer un autre amant, sans que cela soit toutefois explicité – que le second moine parvient à faire disparaître les illusions suscitées par le désir attaché au premier objet – le giton qui est mort. Ainsi le désir du lettré, comme si le moine savait qu'il serait impossible de le faire disparaître, se trouve transformé et abandonne les manifestations de sa forme antérieure.

Ainsi l'anecdote présente-t-elle le rêve – et subsidiairement les visions – comme un produit du désir du lettré, c'est-à-dire de sa subjectivité. Il s'agit de manifestations qui lui sont intérieures, et non des apparitions suscitées par des entités surnaturelles. La fin de l'anecdote, cependant, laisse ouverte la question des manifestations subjectives ou suscitées par des forces extérieures : la disparition des deux moines pose la question de leur réalité. Étaient-ils de véritables entités apparaissant d'elles-mêmes au lettré et disparaissant lorsqu'elles le souhaitaient, ou peut-on penser qu'il s'agissait d'une

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 186-187.

² MAGNIN, *op. cit.*, p. 103.

autre vision du lettré ? Supposons un instant qu'il s'agît de manifestations de l'intériorité du lettré, que lui seul les vît ; les méthodes qu'ils dispensent au lettré émaneraient ainsi de lui-même, à destination de lui-même, et c'est avec succès qu'il aurait lui-même maîtrisé son désir. On pourrait alors estimer qu'il serait parvenu à appliquer les conseils du premier moine, à faire disparaître les illusions par la concentration de son esprit. Mais on a vu que le second moine réussissait à guérir le lettré de ses visions par un aiguillage de son désir, et non par l'éradication de ce dernier. Si les moines étaient des apparitions provenant du lettré lui-même, ce dernier n'aurait pas réussi à faire totalement disparaître son désir ainsi que le suggèrait le premier bonze, mais du moins serait-il parvenu à maîtriser de lui-même son désir, ce qui constitue déjà un premier pas dans les exercices spirituels suggérés par le premier moine.

Wutai seng 五臺僧, « Le Bonze des Cinq Terrasses » (Yw 4:48) évoque un contenu onirique qui révèle la crainte d'un bonze – ou, symétriquement, son désir de repentance –, liée à des faits qui sont anciens et que l'auteur ne clarifie même pas dans l'anecdote. Celle-ci raconte qu'aux Cinq Terrasses (*wutai* 五臺) – haut lieu du bouddhisme au nord-est du Shanxi –, un bonze rêve constamment (*hengmeng* 恆夢) qu'il se retrouve aux enfers et y assiste à d'horribles spectacles de torture. Un vieux bonze lui conseille de réciter quotidiennement des soutras, mais les cauchemars ne font qu'empirer. Un autre vieux bonze lui explique que c'est sans doute qu'avant d'entrer dans les ordres, il a commis de mauvaises actions (*e'ye* 惡業), et qu'une fois devenu bonze, commençant à comprendre la logique des causes et des conséquences (*yinguo* 因果), et à supputer qu'étant donné ses fautes passées il était probablement voué à la torture infernale, il s'est mis à avoir un cœur emplis de peur (*sheng kongbu xin* 生恐怖心), lequel fabrique des images illusoires (*zhuxiang* 諸相). Mais comme le bouddha permet à tous de se repentir, tous les actes peuvent être effacés. Le bonze qui rêve fait alors le vœu de mettre toute sa bonne volonté à progresser (*jingjin* 精進), et dès lors, ses rêves cessent¹.

Bien que l'histoire ne le clarifie pas, elle suggère que les rêves du moine ont pour cause des événements antérieurs à son entrée dans les ordres. Ainsi le contenu onirique serait lié à des faits diurnes éloignés du présent – ce qui est une possibilité décrite dans la théorie freudienne². Par ailleurs, ces résidus diurnes sont liés à un désir de repentance : le bonze éprouve de la crainte vis-à-vis des châtements que l'imaginaire bouddhique lui promet, et donc du regret. En rêvant de tortures infernales, il se projette sur ce qu'il devrait subir, et ainsi sur le moment où ses actes auront été rétribués. Lorsque

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 332.

² Freud avance notamment que « l'une des sources dans lesquelles le rêve va puiser du matériau à reproduire [...] est l'enfance » (FREUD & LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 49.)

l'autre bonze lui indique que le bouddha pardonne tout, le rêveur sent que le décompte de ses actes bons et mauvais peut repartir à zéro, et son désir de repentance disparaît alors, tout comme les rêves.

La morale et le remord apparaissent exactement de la même façon dans *Xiaohua quan* 小花犬, « Le petit chien tâcheté » (Yw 1:29). Cette brève anecdote raconte que la grand-mère de Ji Yun possédait jadis un petit chien tâcheté. Comme celui-ci volait de la viande, il en vint à s'attirer la haine des servantes, qui le capturèrent et le tuèrent en secret. Or, parmi les servantes, il y en avait une qui se mit à rêver constamment (*hengmeng* 橫夢) du petit chien qui venait en songe la mordre. Comme elle parlait dans son sommeil, toute l'affaire en vint à se faire savoir. Apprenant la chose, la grand-mère de Ji Yun se demanda pour quelle raison seule cette servante rêvait du chien alors qu'elles avaient été plusieurs à le tuer ; elle conclut de ses réflexions que cette servante devait également voler de la viande, ce qui s'avéra, après interrogatoire de l'intéressée, tout à fait exact¹.

Le rêve est intéressant en ce qu'il peut être interprété de deux manières. Dans une optique plus classique, en s'appuyant sur l'imaginaire onirique chinois traditionnel, on peut postuler que le chien est devenu une entité de l'invisible, qui apparaît de lui-même à la servante pour la faire condamner elle aussi. C'est ce qu'insinuent les paroles de la grand-mère qui se demande pour quelle raison le chien « en tient rigueur (*xianyuan* 銜冤) » uniquement à cette servante. Mais, connaissant les autres récits oniriques dans lesquels Ji Yun a introduit des rêves issus de causes psychologiques, on peut également faire l'hypothèse de ce que l'auteur a voulu suggérer que le rêve était né de la crainte de la servante d'être découverte – ou de son désir de faire table rase de ses méfaits.

Les trois exemples que j'ai exposés ci-dessus présentent donc ceci de particulier que le contenu onirique est en lien avec l'intériorité des personnages, et que ce lien peut s'observer par la cohérence entre les faits du rêve et ceux de l'activité vigile. Mais il y a également parmi les rêves de mon corpus des récits qui correspondent davantage encore au mécanisme des résidus diurnes de par la présence d'objets concrets, qui viennent jouer un rôle supplémentaire dans ce mécanisme en réactivant des traces mnésiques préexistantes. Ainsi n'est-il pas simplement question des pensées habituelles du personnage et de son désir général, mais également de motifs habilement placés dans le récit pour jouer le rôle déclencheur des résidus diurnes.

Le récit *Qiji suo gan, yaomei ying zhi* 氣機所感，妖魅應之, « Ce que ressent le mécanisme des souffles, esprits maléfiques et démons y répondent » (Yw 14:16) offre une intéressante illustration de mon propos, non seulement parce qu'il met en jeu une histoire de désir, régulièrement ravivé par des éléments enclenchant le mécanisme psychique des résidus diurnes, mais également parce qu'il met

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 54.

en valeur l'opposition entre les rêves provoqués par la psyché du personnage et les causes surnaturelles qu'on leur imputerait traditionnellement.

Ji Yun raconte qu'à côté d'une résidence appartenant à sa famille se trouvait un bâtiment annexe dans lequel logeait un hôte. Chaque nuit, ce dernier rêvait de filles et de garçons batifolant nus au milieu de fard et de poudre, et adoptant des positions lascives. Au début, le rêveur prend plaisir à ces scènes, mais comme celles-ci se répètent chaque nuit, il craint d'avoir attrapé une maladie mentale (*xinbing* 心病). Il déménage dans une autre pièce, et ne fait plus de rêve (*bumeng* 不夢). Redoutant alors d'avoir affaire à un esprit maléfique (*yao* 妖), il tient chaque nuit auprès de lui une chandelle, mais ne voit ni n'entend rien. L'hôte se rend ensuite compte que dans la pièce où il rêvait chaque nuit, se trouve une dizaine de figurines en ivoire sculpté, représentant des personnages adoptant des positions érotiques, ainsi qu'une dizaine de cahiers remplis de dessins pornographiques. Il en déduit que là était la cause de ses rêves, et, en informant le propriétaire, les brûle.

Ceux qui entendent parler de l'affaire reprochent à l'hôte d'avoir brûlé les objets ; selon eux, le propriétaire est un habitué des courtisanes, ce que ressent le mécanisme des souffles (*qiji* 氣機), et ainsi esprits maléfiques et démons y répondent. En d'autres termes, les gens attribuent la cause des apparitions oniriques tant au mécanisme des souffles – c'est-à-dire l'ensemble physiologique et psychologique de l'individu – qu'à des entités surnaturelles. L'interprétation des causes du rêve se veut donc à mi-chemin entre la théorie de la provocation du rêve par des êtres invisibles et celle des pensées du rêveur. Ces gens ajoutent que l'hôte, de même que le propriétaire, est un habitué des pavillons bleu-vert – c'est-à-dire les maisons de prostitution –, et que ce sur quoi l'esprit se fixe, les esprits maléfiques l'empruntent comme canal dans le rêve (*jingshen suo zhu, er yao meng tong zhi* 精神所注，而妖夢通之). Ce n'est que lorsque l'eau est croupie qu'y naissent les moustiques, ce n'est que lorsque le vin a tourné au vinaigre qu'il attire les moucheron. Ainsi l'hôte rêverait-il de ce contenu onirique uniquement parce que ses pensées sont d'avance tournées vers la lubricité. Par ailleurs, ajoutent les gens, ce client n'est pas le seul à avoir dormi dans cette pièce, comment se fait-il qu'il soit le seul à avoir fait de pareils rêves ? Ils en concluent que l'hôte a brûlé les objets pour rien, et que le propriétaire va à sa perte – ce qui se vérifie, puisque l'établissement change de propriétaire moins de dix ans plus tard¹.

L'histoire présente ainsi un subtil mélange entre théorie onirologique très traditionnelle – rêves causés par des esprits malfaisants – et conception du songe impliquant l'état psychique du rêveur, l'argument permettant de combiner les deux étant de dire que les démons réagissent aux penchants des individus.

¹ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1332-1333.

Pour qui connaît la théorie freudienne des rêves, et son apport concernant les résidus diurnes, ce récit est particulièrement intéressant du fait de la présence des objets dans la pièce à coucher. Tenons pour faits les dires de ceux qui commentent l'affaire : l'hôte est habitué à fréquenter des courtisanes, ce qui révèle son penchant pour l'érotisme. La chose sexuelle est donc présente dans sa mémoire. Elle peut naturellement réapparaître dans le contenu onirique, mais ce qui est notable ici est qu'elle se retrouve en rêve probablement parce que les objets présents dans la pièce ont aidé à la rendre vivace dans l'esprit du personnage : figurines et cahiers ont réactivé cet élément de la mémoire de l'individu. Ils ont stimulé ces traces mnésiques, l'ensemble constituant alors des résidus diurnes se retrouvant dans le rêve. Il est à noter que le personnage ne se rend compte de la présence des objets érotiques qu'après coup, comme s'il ne les avait pas remarqués auparavant. Or, cela fait écho avec la remarque de Freud selon laquelle les éléments activateurs peuvent être des choses de la vie diurne qui ont été sans importance. On peut imaginer que le personnage a en quelque sorte vu les objets sans les considérer attentivement, et que ce n'est qu'après avoir rêvé qu'il fait le lien entre eux et ses visions nocturnes. Que le personnage ne rêve plus lorsqu'il change de pièce corrobore la théorie : dans une salle où ne se trouvent pas les objets érotiques, rien n'est là pour réactiver la mémoire de l'individu avant son sommeil, et le lien entre ses activités dans les maisons closes et le contenu onirique est dès lors plus distandu.

Ainsi, en dépit des explications ayant recours à l'intervention des démons, cette anecdote de Ji Yun semble poser comme prééminente l'explication psychologique des rêves – ajoutons que l'intuition première du personnage (sa crainte d'avoir attrapé une maladie mentale) contribue également au propos d'ensemble de l'histoire : que les rêves naissent de notre intériorité. La plus grande originalité de l'anecdote est sans aucun doute la présence des objets excitant la psyché préexistante de l'individu.

Pour ce qui est, enfin, du désir refoulé que le rêve permettrait au sujet de réaliser, il semble assez évident qu'il s'agit dans cette anecdote d'un désir sexuel. Bien que la description du personnage soit limitée, que les gens disent de lui qu'il est un habitué des maisons closes nous révèle qu'il a un penchant pour l'acte sexuel. Or, le fait qu'il accuse les objets de provoquer ses rêves, au point d'en parler au propriétaire et de brûler figurines et cahiers laisse à penser qu'il réprime par ailleurs la tentation de la chair. Ces éléments ne sont que des indices et ne sont pas suffisants pour établir une psychologie du personnage – si tant est que cela puisse exister –, mais du moins permettent-ils de comprendre que le personnage ne veut pas assumer son appétance pour l'érotisme, tandis que le rêve satisfait justement à ce penchant – il est même précisé qu'avant de paniquer devant la régularité des rêves, le personnage y prend justement plaisir.

Cao Xueqin utilise lui aussi, dans le *Honglou meng*, le motif de ces objets ravivant des traces mnésiques, notamment dans le cas du rêve de Lin Daiyu au chapitre 82, qui est un parfait exemple de ce que Freud désignait lorsqu'il écrivait qu'« il y a dans chaque rêve un rattachement aux événements vécus *au cours de la dernière journée écoulée*¹ ».

Ce rêve est extrêmement riche et complexe ; j'ai déjà eu l'occasion de brièvement le mentionner, et y reviendrai plusieurs fois et sous divers angles dans cette dernière partie de mon étude, consacrée au désir dans les rêves. Ce qui m'intéressera ici sera exclusivement la façon dont le contenu onirique se trouve lié aux événements de la veille, c'est-à-dire le mécanisme des résidus diurnes – comment des éléments de la veille activent chez l'individu des traces mnésiques et font que celles-ci se retrouvent dans le rêve.

Pour analyser les liens qui rattachent le contenu du rêve de Lin Daiyu aux éléments diurnes que l'auteur a insérés dans le récit et qui apparaissent comme les stimuli psychiques donnant lieu au rêve, il me faut remonter plus haut dans le chapitre 82, et même rappeler le contexte d'ensemble des relations entre certains personnages.

Le chapitre 82 se situe à un moment du roman où la jeunesse dorée et insouciante des jeunes gens qui habitent le Daguan Yuan tombe en déliquescence : alors qu'approche la fin de leur adolescence, le souci de leurs responsabilités à chacun dans la société met un terme à la vie utopique qu'ils menaient. Yingchun quitte le parc car elle est mariée à un homme qui la bat, Baochai décide d'elle-même de quitter le jardin pour retourner vivre avec sa mère, Daiyu est de plus en plus affaiblie par la maladie, et Baoyu doit retourner prendre des leçons quotidiennes en vue de préparer le concours mandarinal. Comme les jeunes gens approchent de l'âge du mariage, il est de plus en plus question, dans les bruits de couloir, de l'union du jeune maître de la résidence, Baoyu. Tous spéculent sur l'identité de l'épouse que sa grand-mère et sa mère lui choisiront, et il est naturellement souvent fait mention de Lin Daiyu, jeune fille brillante à bien des égards, et recueillie par les Jia depuis son enfance. De son côté, Daiyu espère secrètement être l'heureuse élue, mais n'en laisse rien paraître, et développe même une certaine anxiété à l'idée que l'on sache d'elle qu'elle désire ce mariage.

Les éléments de l'histoire qui mènent au rêve débutent avec un autre personnage : Xiren 襲人, la principale domestique de Baoyu, qui aime tant son maître qu'elle nourrit le secret de lui rester attachée, non en tant qu'épouse principale, car son statut social ne le permettrait jamais, mais en tant qu'épouse secondaire. Au chapitre 82, alors que Baoyu passe depuis peu ses journées en cours, Xiren et les autres servantes rattachées au jeune homme se retrouvent quelque peu désœuvrées. Un jour que Xiren est occupée à broder, elle songe précisément à son projet secret de se faire choisir comme concubine de Baoyu. Elle se figure alors que la position d'épouse secondaire peut être très difficile à

¹ FREUD, *op. cit.* (2010), p. 204.

vivre lorsque l'épouse principale est jalouse ou colérique, comme c'est le cas dans la maisonnée de Xue Pan 薛蟠 : la petite épouse Xiangling 香菱 est psychologiquement et physiquement maltraitée par l'épouse en titre, Jingui 金桂. Par ailleurs, Xiren se rappelle plusieurs allusions entendues çà et là, suggérant que Daiyu pourrait devenir l'épouse principale de Baoyu. Or, Daiyu est précisément, se dit Xiren, le genre de personne qui fait d'un rien une montagne – elle a, littéralement, « trop de cœur (*duoxin* 多心) » –, et peut rendre la vie difficile à son entourage. A cette pensée, Xiren se trouve prise dans des sentiments complexes, que la description narrative n'explique pas, mais traduit en indiquant que « le visage rouge et le cœur battant, elle tenait son aiguille sans savoir où la piquer (*lianhong xinre, nazhe zhen buzhi chuo dao nali qu le* 臉紅心熱，拿着針不知戳到那裏去了) ». Elle abandonne alors son ouvrage dans le but de se rendre chez Daiyu et sonder ses intentions (*tantan ta de kouqi* 探探他的口氣). Prenant le thé chez Daiyu, en compagnie de Zijuan 紫娟, la suivante de celle-ci, Xiren parvient à rapidement orienter la conversation sur Xiangling, et rouspète contre les épouses principales qui mènent la vie dure aux épouses secondaires. Daiyu remarque que c'est bien la première fois qu'elle entend Xiren dire du mal de quelqu'un.

A ce point de la conversation, une vieille domestique demande à être introduite auprès de Lin Daiyu, car elle se trouve être envoyée par Xue Baochai, qui fait envoyer par son biais un pot de litchis confits dans du miel. Rappelons que Baochai est l'autre cousine de Baoyu, qui représente aux yeux de Daiyu une concurrente dans l'affaire du mariage de Baoyu – et non sans tort puisque c'est de fait Baochai qui sera finalement choisie. Que la vieille domestique soit précisément envoyée par Baochai et survienne dans cette scène n'est pas anodin, puisqu'elle introduit par métonymie la présence du personnage qui représente, pour Daiyu, une menace sur son espoir de mariage avec son cousin¹.

Or, la vieille bonne femme ne se contente pas de la légère gêne que suscite sa présence – elle est une domestique de bas rang assignée à de viles tâches, n'étant pas, comme Xiren et Zijuan, au contact des membres de la famille Jia, et parée des vêtements et bijoux que ces dernières portent – : peu habituée à côtoyer d'aussi près une personne de la famille Jia, elle se met à fixer Daiyu, au point d'embarrasser celle-ci. Brisant alors les règles de la bienséance, elle déclare à haute voix, s'adressant à Xiren, qu'il n'est pas étonnant que sa maîtresse, la mère de Baochai, ne cesse de répéter que Daiyu et Baoyu sont « nés pour faire la paire (*shengcheng de yidui'er* 生成的一對兒) », tant la demoiselle ressemble à une immortelle. Voyant que la vieille femme s'égare, Xiren tente de la faire taire, et la domestique prend ainsi congé. Daiyu est contrariée par les manières grossières de la domestique, mais n'ose rien dire car celle-ci est envoyée par Baochai. Elle lui lance simplement, alors que la vieille femme est déjà à moitié sortie, de remercier sa maîtresse pour le présent ; la domestique se met alors

¹ La figure de Baochai est en réalité, aux yeux de Daiyu, plus complexe : elle est tant une rivale qu'une amie, ayant été introduite dans la résidence des Jia dès son enfance, à l'instar de Daiyu. Elle est donc pleine d'ambivalence.

à marmonner, demandant à voix haute qui pourrait convenir à une telle jeune fille en dehors de Baoyu. Daiyu ne peut que faire mine de n'avoir rien entendu (*zhi zhuang mei tingjian* 只裝沒聽見). Xiren tente d'alléger l'atmosphère en se moquant de la bonne femme. Quant à Daiyu, elle prétexte le manque d'appétit et demande qu'on mette de côté le pot de litchis.

Le récit opère ensuite une légère ellipse temporelle, reprenant au moment du crépuscule, alors que Daiyu se trouve seule dans sa chambre.

一時晚妝將卸，黛玉進了套間，猛抬頭看見了荔枝瓶，不禁想起日間老婆子的一番混話，甚是刺心。當此黃昏人靜，千愁萬緒，堆上心來。想起自己身子不牢，年紀又大了，看寶玉的光景，心裏雖沒別人，但是老太太、勇母又不見有半點意思，深恨父母在時，何不早定了這頭婚姻。又轉念一想道：“倘若父母在別處定了婚姻，怎能似寶玉這般人才心地？不如此時尚有可圖。”心內一上一下，輾轉纏綿，竟像轆轤一般。歎了一回氣，弔了幾點淚，無情無緒，和衣倒下。

Alors qu'au soir elle allait ôter ses parures, Daiyu entra dans sa chambre et, levant subitement la tête, elle avisa le pot de litchis. Elle ne put s'empêcher de repenser aux propos insensés que la vieille bonne femme avait prononcés durant la journée. Elle en ressentit un profond pincement au cœur. A cette heure du crépuscule, tout était calme, et des milliers de soucis et d'ennuis vinrent lui peser sur le cœur. Elle repensa à sa faible constitution, et à son âge à présent adulte. Pensant à Baoyu, elle se dit que bien qu'il ne portât en son cœur personne d'autre [qu'elle], sa grand-mère et sa tante ne semblaient pas manifester la moitié de l'intention [de les marier]. Elle maudissait profondément le fait que ses parents n'aient pas fixé son mariage lorsqu'ils étaient encore là. Mais elle changea d'avis, se disant : « Si mes parents avaient convenu d'un mariage dans une autre famille, comment m'aurait-il été donné de connaître quelqu'un de talentueux et doté de cœur comme l'est Baoyu ? Il vaut mieux, comme à présent, que la possibilité de ce projet existe encore. » Son cœur bondissait en tous sens, chavirant de tourment, comme accompagné d'un bruit de roulement. Elle poussa un soupir, laissa tomber quelques larmes et, sans plus de goût ni d'humeur, se renversa [sur sa couche] tout habillée.¹

Le songe de Daiyu, qui est un rêve à effet de lecture rétrospective puisque rien d'explicite n'indique l'entrée dans le monde onirique, débute alors.

Dans la mesure où je m'intéresserai ici plus spécifiquement aux résidus diurnes, je n'entrerai pour l'instant pas dans les menus détails du rêve, que j'exploiterai plus loin dans cette partie. Je m'en tiendrai simplement à relater ceci du rêve de Daiyu qu'il est davantage un cauchemar, puisque la jeune fille rêve qu'elle apprend que son père – qui est en réalité mort depuis longtemps – s'est remarié, et que sa nouvelle épouse a organisé pour Daiyu un mariage avec un veuf. J'entrerai plus amplement dans les méandres de ce rêve extrêmement riche de transformations oniriques, mais retenons ceci : Daiyu rêve d'un mariage qui lui est imposé – cela n'a néanmoins rien d'exceptionnel –, mais surtout un mariage qui correspond à l'extrême opposé de celui qu'elle espère : au lieu de la marier à un beau jeune homme comme Baoyu, on l'unit à un veuf – c'est-à-dire un homme probablement beaucoup

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1360.

plus âgé qu'elle, qui a peut-être déjà des enfants... En bref on la fait entrer dans une famille où elle a peu de chances d'acquérir le statut qu'elle obtiendrait si elle était une première épouse.

Revenons aux liens qui rattachent la veille au contenu onirique. Le thème du rêve est donc l'union maritale, heureuse ou malheureuse. Or, c'est précisément ce thème qui apparaît dans plusieurs éléments de la journée précédant le songe.

Il y a tout d'abord la conversation amenée par Xiren : que celle-ci mentionne le sort des épouses secondaires malmenée par les épouses principales, et plus largement le mariage, ne peut que résonner intensément chez Daiyu, pour qui l'union maritale est un sujet particulièrement sensible. Par ailleurs, le fait que Daiyu note n'avoir jamais entendu Xiren dire du mal de quelqu'un, mais qu'elle le fasse précisément au sujet de la composition des ménages, ne peut que marquer la jeune fille.

Il y a ensuite un élément plus déterminant encore : les propos de la vieille bonne femme. Si Daiyu se trouve aussi bouleversée par ces paroles, c'est non seulement parce qu'elles contreviennent aux règles de la bienséance, qui veulent que chacun, à commencer par les domestiques, restent discrets sur des questions aussi fondamentales que le choix des associations maritales, mais également parce que la vieille femme formule sans pudeur ce que précisément Daiyu souhaite le plus au monde. Or, tandis que la jeune fille fait tout son possible pour le garder secret, la servante offre à la vue de tous – à commencer à Xiren, la servante même de Baoyu – la description du désir de Daiyu. Cela ne peut évidemment qu'embarrasser la jeune fille, et la marquer profondément, puisqu'elle-même n'est jamais décrite comme formulant clairement son vœu d'être mariée à Baoyu.

La conversation de Xiren et les propos peu délicats de la vieille domestique constituent donc la base thématique du rêve, le ferment du contenu onirique. Sans doute pourrait-on imaginer que Cao Xueqin aurait pu s'en tenir à ces éléments déjà riches pour faire s'ensuivre le rêve. Or, ce qui est particulièrement fin de la part de l'auteur est qu'il a encore ajouté un motif supplémentaire, un signifiant qui sert d'élément déclencheur, d'activateur des traces mnésiques : le pot de litchis confits au miel.

Cet objet en lui-même n'est pas particulièrement significatif, mais il se présente en même temps que la domestique balourde ; par effet de glissement, Daiyu associe le pot de litchis à sa rencontre avec la vieille femme. L'impression laissée par cette dernière étant fort désagréable pour Daiyu, l'objet ne peut qu'être associé à cette antipathie. Par ailleurs, rappelons que l'objet est un cadeau de la part de Baochai, rivale potentielle de Daiyu dans l'affaire du mariage de Baoyu, et que cette provenance combinée à la nature des propos de la vieille commère ne peut que troubler la jeune fille. C'est pour ces multiples raisons que lorsqu'au soir elle aperçoit l'objet, toute la problématique de son mariage lui revient à l'esprit. Le pot de litchis opère donc comme un moteur ravivant le souvenir des événements de la journée – conversation avec Xiren suivie des impairs de la domestique – ; il apparaît comme un signifiant qui serait un point d'activation de certaines données psychiques. En effet, quand

elle voit ce pot de litchis, Daiyu se met à penser à son mariage avec Baoyu, et au fait que ses parents ont disparu avant que de formuler une décision concernant, selon les termes employés en chinois moderne, la « grande affaire de sa vie (*zhongshen dashi* 終身大事) ». Or, son mariage, Baoyu, et même son père, réapparaissent dans le contenu onirique. Ils sont ainsi autant de résidus diurnes qui se trouvaient ancrés dans sa mémoire et se sont trouvés « activés » par la vie du pot de litchis, juste avant le sommeil.

Il y a encore beaucoup à dire du rêve de Daiyu, mais cela concernera davantage le travail du rêve – c'est-à-dire les transformations de diverses natures que les pensées subissent pour donner lieu au contenu onirique – et les mécanismes du désir. Ce que j'aurai alors l'occasion d'évoquer reprendra ce que je viens d'exposer sur le résidu diurne, ce « mouvement de pensée, ou [cette] motion affective activée la veille et restée en suspens pour diverses raisons [...] »¹.

Figure dans le *Honglou meng* un épisode particulièrement significatif vis-à-vis de la problématique en cours – l'influence des événements de la veille et du désir du sujet sur le contenu onirique –, que je n'ai pas classé comme un rêve à proprement parler pour des raisons que je vais exposer, mais qui présente de grandes similitudes avec l'expérience onirique : il s'agit des visions et du délire de la moniale Miaoyu 妙玉, au chapitre 87 du roman. Je n'ai pas compté cet épisode parmi les rêves du *Honglou meng*, bien qu'il s'y apparente, parce que le personnage est victime de ces illusions non durant le sommeil mais durant un moment de méditation, et parce que ces mirages se poursuivent alors que le personnage est réveillé – les visions de Miaoyu s'apparentent ainsi davantage à des hallucinations. Par ailleurs, le diagnostic subséquent que propose le médecin qui tente d'expliquer les raisons du délire de la nonne achève de différencier cet épisode d'un rêve, et le rapproche davantage des délires plus ou moins inexplicables qui sont plus nombreux dans la littérature de fiction que les rêves.

Pour relier le contenu des visions de Miaoyu à son expérience subjective vigile, et identifier ainsi ce qui peut tenir lieu de résidus diurnes, il faut reprendre les caractéristiques principales attribuées au personnage. Miaoyu, « Jade subtil », partage avec Baoyu et Daiyu le caractère *yu* 玉, « jade », qui figure par métaphore le désir. De fait, Miaoyu est, ainsi que le présente Jinsheng Yi, « besides Baoyu and Daiyu, [...] a third passionate character in the novel² » : comme le couple « Baodai », sa vie est dictée par l'attachement, ce qui n'est pas sans aller à l'encontre de son statut de femme de religion. Miaoyu est une jeune femme très raffinée, versée dans la composition poétique, mais ayant, à l'instar de Lin Daiyu, une haute opinion d'elle-même et une froideur naturelle à l'égard de son entourage.

¹ SIROIS (2004), p. 113.

² YI, *op. cit.*, p. 126.

Fait particulier, elle ne consent pas, ainsi que le voudrait son statut, à se raser la tête, préférant garder ses cheveux longs – ce qui en dit beaucoup sur attachement au bas monde. Entrée dans la résidence des Jia parce qu'on craignait qu'elle ne tombât malade, comme le prédit un jour un moine, elle éprouve un désir certain pour Baoyu, à qui elle envoie, lors de ses anniversaires, comme au chapitre 63, de petits présents – billets et fleurs.

Or, cet attachement pour Baoyu est précisément au cœur des événements diurnes qui précèdent ses hallucinations oniriques, puisque ces dernières seront déclenchées par le souvenir remémoré chez Miaoyu de leur rencontre dans la journée.

Au chapitre 87, Baoyu apprend sur le chemin de l'école que son enseignant est absent, et se retrouve donc oisif. Il souhaite tout d'abord retrouver Lin Daiyu, dont il apprend qu'elle dort, et se rend donc par défaut chez Jia Xichun 賈昔春, sa cousine. Il surprend celle-ci en train de disputer une partie d'échecs avec Miaoyu. Dans la conversation qui s'ensuit, Baoyu se met à taquiner la moniale : il lui demande pour quelle relation prédestinée (*yuan* 緣) elle, qui ne quitte jamais sa cellule, est aujourd'hui descendue dans le monde vulgaire (*xiafan* 下凡). A ces mots, Miaoyu rougit instantanément, baisse la tête et n'ose répondre : c'est qu'en lui posant cette question, Baoyu a pointé du doigt sa faiblesse, son attachement à une vie de plaisir. Et si c'est par plaisanterie qu'il a employé le terme de « relation prédestinée (*yuan*) », il embarasse la jeune femme en ceci qu'elle éprouve bien une affection spécifique pour lui, alors que son statut devrait normalement le lui interdire. Le reste de la scène ne fait qu'accentuer la gêne de Miaoyu : Baoyu, qui se rend compte qu'il a commis un impair, tente de dissiper l'embarras, mais il n'obtient rien de mieux que le regard fuyant de la religieuse.

La rencontre de Miaoyu et Baoyu ne s'arrête pas là, mais il me semble inutile, vis-à-vis des visions de Miaoyu, d'entrer dans les détails des événements qui s'ensuivent, car ceux-là sont davantage tournés vers les personnages de Baoyu et Daiyu, bien que cela soit abordé par le regard de Miaoyu. Posons simplement les grandes lignes de ce passage : Baoyu et Miaoyu, passant à côté du pavillon de Daiyu, entendent celle-ci jouer de la cithare (*qin* 琴), et Miaoyu est si bouleversée par les accents de tristesse qu'elle apporte la façon dont Daiyu insiste sur les dernières notes de la gamme qu'elle s'éclipse brusquement¹.

La moniale rejoint alors sa cellule, où elle commence à méditer. Elle entend soudain du bruit sur son toit et, craignant la venue de voleurs, elle sort sous l'avant-toit. Elle avise alors la lune brillante

¹ Plus précisément, Miaoyu est touchée par la mélancolie (*yousi* 憂思) de l'air composé et chanté par Daiyu, et choquée par l'emploi soudain d'une note inhabituelle (*bianzhi* 變徵, note ajoutée au XII^e siècle à la gamme primitive de cinq notes). Miaoyu s'exclame que l'harmonie a là de quoi briser l'or et la pierre (*yinyun ke lie jin shi yi* 音韻可裂金石矣!) – entendre par là une métaphore : la tristesse de Daiyu aurait de quoi diviser Baochai et Baoyu –, et comme Baoyu lui demande ce qu'il y a d'excessif (*taiguo* 太過) là-dedans, Miaoyu répond qu'elle craint que Daiyu ne tienne pas longtemps la note (*buneng chijiu* 不能持久) – ce qui est évidemment une métaphore prédisant la mort prématurée de la jeune fille (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1446.)

au milieu des nuages, spectacle qui ne peut qu'inviter à soupirer d'amour. Par ailleurs, les perturbateurs sur le toit ne sont autres que deux chats, qui font allusion aux amours charnelles¹.

C'est alors que Miaoyu se remémore les propos que Baoyu lui a tenus dans la journée, ce qui fait insensiblement tressaillir son cœur (*bujue yizhen xin tiao er ran* 不覺一陣心跳耳然). Elle tente de se ressaisir et reprend sa position de méditation.

怎奈神不守舍，一時如萬馬奔馳，覺得禪牀便恍蕩起來，身子已不在庵中。便有許多王孫公子，要來娶他；又有些媒婆，扯扯拽拽，扶他上車。自己不肯去。一會兒又有盜賊劫他，持刀執棍的逼勒，只得哭喊求救。早驚醒了庵中女尼、道婆等眾，都拿火來照看，只見妙玉兩首撒開，口中流沫。急叫醒時，只見眼睛直豎，兩顴鮮紅，罵道：“我是有菩薩保佑，你們這些強徒，敢要怎麼樣？”眾人都唬的沒了主意，都說道：“我們在這裏呢，快醒轉來罷。”妙玉道：“我要回家去，你們有什麼好人，送我回去罷！”道婆道：“這裏就是你住的房子。”

Mais que peut-on contre un esprit qui ne tient pas en place ? En un instant ce fut comme si dix mille chevaux galopaient à toute vitesse ; il lui sembla que son lit de méditation s'ébranlait soudainement vers le haut, et que son corps n'était déjà plus dans le petit monastère. Puis un grand nombre de fils de nobles familles vinrent pour la prendre pour épouse ; il y avait également quelques entremetteuses, au bavardage assommant, qui la soutenaient pour la faire monter en voiture. Elle ne consentait pas à partir. L'instant d'après, il y eut encore des bandits qui venaient l'enlever ; ils la menaçaient, tenant en main lames ou bâtons, et elle ne pouvait que pleurer et crier de détresse. Elle eut tôt fait de réveiller les nonnes du monastère et toute la troupe des servantes qui vinrent voir, torches à la main. Elles virent alors Miaoyu, les deux mains écartées, l'écume aux lèvres. Alors qu'elles l'appelaient précipitamment pour la réveiller, elles la virent, le regard fixe et les pommettes d'un rouge vif, se mettre à les réprimander : « Je suis sous la protection du bodhisattva, qu'oseriez-vous faire, espèces de bandits ? » La troupe se défendit confusément dans de grands cris, lui disant : « Nous sommes là, réveillez-vous vite ! » Miaoyu répondit : « Je veux rentrer chez moi, y a-t-il parmi vous une personne dévouée qui puisse me raccompagner ? » Les servantes lui dirent : « Mais c'est ici, dans cette chambre, que vous habitez. »²

Miaoyu demeure pendant un temps comme prise de folie, ne reconnaissant pas ses compagnes et en confondant même une avec sa mère. Les nonnes questionnent le sort au recours de fiches de bambou (*qian* 籤), et obtiennent la réponse selon laquelle Miaoyu aurait rencontré une entité invisible (*yinren* 陰人) à un angle situé au sud-ouest. Elles attribuent ainsi le délire de la nonne à une mauvaise rencontre, un « souffle de l'ombre (*yinqi* 陰氣) » qui aurait eu lieu dans le jardin. De fait, cela se rattache à ceci que Miaoyu, non habituée à l'immensité du Daguanyuan, avait quelques pages plus haut à Baoyu qu'elle craignait de se perdre (*mi* 迷) sur les chemins sinueux du jardin – métaphoriquement, de s'égarer dans les méandres du monde vulgaire.

¹ On trouvait déjà ce motif juste avant et après le rêve de Baoyu (HLM 5) : alors que ce dernier s'étend pour une sieste dans la chambre de Qin Keqing, celle-ci ordonne à ses domestiques de veiller à ce que les chats ne se « disputent » pas – en d'autres termes qu'ils ne dérangent pas le sommeil du garçon par leurs miaulements amoureux et autres parades. Or, le rêve de Baoyu s'achèvera précisément sur la découverte de l'expérience sexuelle, comme en une ironie vis-à-vis des recommandations de Keqing (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 74 et 86.)

² *Id.*, p. 1446-1447.

Un médecin vient ensuite, qui déclare que Miaoyu a été possédée par un démon durant sa méditation (*zouhuo rumo* 走火入魔), et qu'il est heureux que celle-ci n'ait pas duré trop longtemps, ne permettant pas au démon de s'infiltrer trop profondément. Il impute ainsi l'état de la moniale à des causes physiologiques et/ou psychologiques, le diagnostic mobilisant un concept chinois décrivant la façon dont une grande concentration peut mal se dérouler et donner lieu à un déséquilibre interne.

Miaoyu mettra quelques jours à se remettre de cet incident, mais cela ne peut pas effacer le mal que ce dernier semble avoir déclenché : la rumeur du délire de la moniale se répand en ville, ce qui fait dire à de jeunes gens débauchés qu'étant donné son âge et son caractère excentrique (*guaijue* 乖覺) enclin aux histoires galantes (*fengliu* 風流), elle ne tiendra pas longtemps – entendre, « sa chasteté » – et finira probablement entre de mauvaises mains. Or, c'est précisément là ce qui se passera à la fin du roman : Miaoyu sera victime d'un rapt durant une incursion de bandits dans la résidence des Jia. Par ailleurs, au chapitre 117, une rumeur viendra faire savoir qu'une nonne a été enlevée, et qu'en résistant à ses ravisseurs, elle s'est fait trancher la gorge. On estime qu'il peut s'agir de Miaoyu, dont une ancienne consœur a rêvé qu'elle se faisait égorger ; mais on écarte en riant ce dernier élément : « Ce que disent les rêves ne comptent pas (*menghua suan bude* 夢話算不得)¹ » – assertion ô combien ironique pour le *Honglou meng*. C'est par ces faits que se réalisent les vers prédictifs lus par Baoyu dans le premier rêve qui le mène au Taixu huanjing :

欲潔何曾潔？
云空未必空！
可憐金玉質，
終掉陷泥中。

*Elle voulait être pure, mais est-il jamais arrivé que pure elle soit ?
Elle parlait de vacuité, mais tout n'était pas nécessairement vide !
Pauvre gage précieux d'or et de jade,
Tombé finalement dans la fange.²*

L'épisode hallucinatoire de Miaoyu est ainsi doublement lié aux événements de la veille : il est tout d'abord, dans la problématique qui m'intéresse présentement, profondément influencé par le désir du personnage et les événements diurnes qui ravivent ce désir. Il est ensuite surnaturel et prémonitoire, de par la preuve de sa véracité à venir – l'enlèvement de Miaoyu par des bandits, présent dans les visions, dans les ragots qui se répandent en ville et finalement dans les faits.

Retraçons de façon explicite le mécanisme des résidus diurnes qui ont pu donner lieu au contenu des visions. Au début du chapitre 87, le lecteur sait déjà que Miaoyu est une femme de religion excentrique, plus attachée aux choses du monde, et éprouvant pour un personnage masculin – Baoyu

¹ *Ibid.*, p. 1921.

² *Ibid.*, p. 78.

– plus de sentiments que son statut ne devrait l’y autoriser. Cela serait déjà suffisant pour justifier des visions dans lesquelles Miaoyu se verrait comme n’importe quelle autre femme, objet du désir des hommes. Mais les événements qui précèdent son délire dans la journée tiennent également un rôle fondamental, en ce qu’ils viennent réactiver cette tendance naturelle de la jeune femme au désir. Il y a tout d’abord la taquinerie de Baoyu, qui sous-entend par plaisanterie que Miaoyu aurait des attaches prédestinées (*yuan* 緣), comme dans une relation amoureuse, taquinerie qui bouleverse Miaoyu car elle provient précisément du personnage pour lequel elle ressent cette attache interdite. Le jeu de regards entre Miaoyu et Baoyu, ainsi que la façon dont son visage s’empourpre, sont des indicateurs du désir et de l’embarras de la jeune femme. Avant que Miaoyu n’adopte la position de méditation dans laquelle elle aura ses hallucinations, il est clairement indiqué qu’elle repense aux paroles de Baoyu¹, ce qui fait de ces dernières des réactivateurs mnésiques, éléments qui se retrouveront dans les visions. Autre élément qui apparaît comme un écho anticipé aux hallucinations : que Miaoyu entende Daiyu jouer de la musique en poussant à l’excès sur certaines notes. Le débordement excessif du désir – du *qing* 情, concept sur lequel je reviendrai amplement –, est quelque chose que fuient ceux qui tentent d’atteindre l’Eveil bouddhique, car il est le comble de l’attachement terrestre. Derniers éléments figurant au nombre des activateurs mnésiques, la lune et le couple de chats sur le toit, deux images évoquant la galanterie – « le vent et la lune (*fengyue* 風月) » étant la métaphore des histoires d’amour, les chats faisant référence aux relations charnelles.

Dans ses visions, Miaoyu se voit tout d’abord comme objet convoité par des fils de nobles familles, ce qui répond à son désir, interdit par son statut, d’être l’objet du désir d’autres. Comme si cette transgression de son vœu de chasteté lui venait en mémoire, la scène se transforme : elle refuse tout d’abord de monter dans la voiture nuptiale, puis se retrouve victime de bandits menaçants. On passe ainsi d’une sorte de réminiscence qu’elle aurait de son vœu bouddhique à une scène cauchemardesque dans laquelle elle est punie de son désir transgressif, comme en un retour de la part morale de son psychisme – le surmoi².

Il apparaît ainsi clairement que le contenu des visions délirantes de Miaoyu ne surgit pas *ex nihilo*, et que l’auteur a tenté par divers moyens de le rattacher de façon globale au désir qui sous-tend le personnage, et plus spécifiquement à des événements de sa vie diurne qui précèdent de peu l’épisode hallucinatoire. Bien que, pour les raisons mentionnées ci-dessus, il ne s’agisse pas à proprement parler d’un rêve, ce que vit Miaoyu présente donc ce mécanisme des restes diurnes propre à l’expérience onirique, et il me semblait ainsi important de sortir un peu des limites de mon corpus pour montrer

¹ *Ibid.*, p. 1446.

² Dans *Le moi et le ça* [*Das Ich und das Es*] (1923), Freud perçoit le surmoi ou « idéal du moi » comme une part du « moi » qui entretient avec ce dernier une relation d’autorité héritée de la figure paternelle dans l’*Œdipe* : il manifeste dans la personnalité l’assimilation des interdits parentaux (FREUD & BALITEAU, BLOCH et RONDEAU (2011), p. 18-28. et LAPLANCHE et PONTALIS, *op. cit.*, p. 471-474.)

l'intuition et la précision avec laquelle les auteurs du *Honglou meng* avaient, en de multiples endroits, recouru à ce qu'ils pensaient être le fonctionnement des pensées entre la veille et les états comme le sommeil ou proches de la transe.



Dans cette première sous-partie sur le désir comme racine du rêve, il me fallait démontrer qu'à côté de la grande tradition des rêves entendus comme manifestations d'entités invisibles désireuses de communiquer avec les hommes, il y eut, tout d'abord dans la théorie puis plus tardivement dans la fiction, l'idée chinoise que les rêves pouvaient avoir pour causes les pensées du rêveur – en des termes anachroniques, sa psychologie.

Si mon but a été d'apporter à ce phénomène un éclairage recourant à la psychanalyse du XX^e siècle, afin de démontrer ce qu'il pouvait y avoir de structurel et de moderne dans les récits oniriques qui font cas de ces causes psychologiques, j'ai néanmoins retracé la chronologie intellectuelle qui se rapportait à l'idée chinoise de l'intériorité comme cause possible du rêve. Il est apparu de ce rappel contextuel sur la théorie onirologique chinoise que les Chinois ont tôt fait d'identifier la psyché comme le ferment des visions nocturnes. Mais il n'en demeure pas moins que la littérature de fiction a longtemps préféré à ces théories « psychologiques » une conception onirologique basée sur l'idée d'une manifestation extérieure au sujet rêvant, et que les histoires présentant des causes du rêve propres aux pensées du rêveur ont été bien plus tardives, n'apparaissant en nombre qu'à partir des Ming et des Qing.

C'est par cette recontextualisation que j'ai pu mettre en valeur l'originalité de certains récits oniriques de mon corpus : même à l'époque de leur composition, ils sont encore relativement rares et donc précieux pour l'analyse, d'autant plus que les détails de leur narration font parfois étonnamment écho aux théories psychanalytiques.

Sur ce dernier point, c'est tout d'abord en me concentrant sur la simple question des résidus diurnes que j'ai souhaité travailler. J'ai commencé, de manière large, par aborder des histoires dans lesquelles le contenu du rêve est intimement lié à l'état psychologique du personnage : un amour contrarié, la crainte d'être puni pour ses mauvaises actions, sont des formes de désir qui, tourmentant les personnages, peuvent les mener à faire les rêves dont il est question. J'ai ainsi vu de quelles manières le contenu onirique était lié à ce que le personnage pouvait ressentir durant la veille, et, de façon encore superficielle, comment il pouvait refléter ses désirs – la crainte étant le désir de l'objet inverse de ce que l'on ne désire pas. Je me suis ensuite plus particulièrement attachée à analyser des récits dans lesquelles les résidus diurnes, c'est-à-dire ces éléments de la vie vigile qui entrent en résonnance avec le désir du personnage, se trouvent « réactivés » dans la psyché de celui-ci, souvent

dans la journée qui précède le sommeil, par des objets spécifiques, qui apparaissent alors comme les déclencheurs des traces mnésiques qui façonnent le rêve. Objets impudiques dans le cas de rêves érotiques, cadeau devenant signifiant d'un sujet particulier parce que ce dernier a été abordé lors du don du présent...

Cette analyse des liens entre veille et rêve par le mécanisme des restes diurnes a été un premier pas dans ce que j'espère être une étude plus approfondie du fonctionnement du désir : la façon dont celui-ci se retrouve tant dans les événements du jour que dans les songes, les transformations qu'il subit par le travail du rêve, et surtout la manière dont le rêve révèle ce désir plus que lui-même ne s'exprime en journée.

2 - Méconnaissance et inaccessibilité du désir

A présent que j'ai abordé ceci que le désir pouvait être profondément lié au contenu onirique, il me faut aller plus avant dans l'analyse de ses mécanismes, afin de confronter ces derniers à l'écriture des récits de rêve de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles, et de mettre ainsi en valeur l'intuition que les auteurs des Qing avaient du désir, intuition qu'ils valorisèrent par un imaginaire et une écriture reflétant toute la subjectivité liée à ce dernier.

Dans cette entreprise de décrire les mécanismes du désir, mon outil méthodologique de fond est toujours un recours aux apports des théories psychanalytiques, parce que celles-ci tentent de décrire les mouvements structurels de la psyché, indépendamment des spécificités culturelles. Lorsque les écrits des chinois des Qing semblent illustrer ces théories de la subjectivité, nous obtenons la preuve de certaines conceptions communes des hommes, quelque que soit leur culture d'appartenance, quant à l'intériorité de l'être humain.

Cela ne signifie naturellement pas que le désir soit complètement indépendant de la culture ; bien au contraire, celle-ci détermine souvent les objets du désir, de par les valeurs qu'elle transmet à ceux qui la partagent : telle aire culturelle pourra davantage valoriser un désir lié à des objets collectifs – répondre à l'imaginaire national du culte des aînés, exemple chinois qui revient le plus souvent¹ –, tandis que telle autre invitera plutôt à tenter de satisfaire un objet de désir plus individuel – objet sexuel, pouvoir... Néanmoins, nous verrons plus loin que l'objet du désir n'appartient jamais uniquement au sujet désirant, mais se trouve toujours être un enjeu entre le sujet et un autre. Ainsi lorsque je parle de désir « individuel », j'entends simplement qu'il n'implique pas autant d'individus

¹ C'est ainsi que le culte des aînés fait par exemple l'objet de l'étude de l'anthropologue Paul Steven Sangren, qui reconnaît la piété filiale comme « an unassimilable kernel of Chinese difference or, as one might say these days, "otherness" », mais se propose d'étudier ce phénomène en recourant à des éléments de théories psychanalytiques et marxistes. Il tente ainsi de démontrer que cette piété filiale est tant le produit de la culture que d'invariants humains (SANGREN (2017), p. 57-80.)

qu'un désir « collectif », mais qu'il rattache au minimum deux sujets ; je reviendrai sur ce mécanisme. La culture, donc, joue effectivement un rôle dans la nature des objets désirés. Cependant, ce que mon travail tente de montrer est que quelque soit la nature de ces objets désirés, la façon dont fonctionne le désir, ses structures, sont communes à tous. Et que par extension, dans le cas précis de mon étude, une littérature étrangère qui à nous, « Occidentaux » du XXI^e siècle, peut nous sembler exotique parce que vieille et d'une provenance géographique éloignée, peut en réalité révéler et nous enseigner beaucoup sur nous-mêmes et la nature humaine en général.

L'un des enseignements fondamentaux des théories psychanalytiques quant au désir est que celui-ci découle d'une absence primordiale et que, cette dernière ayant été oubliée, le désir est devenu un mouvement méconnu de la conscience – c'est-à-dire inconscient. Relégué là où le sujet n'a plus de regard conscient sur lui, le désir revient néanmoins en force, mais de manière déguisée, c'est-à-dire transformé par des jeux de mots, des lapsus, et, pour ce qui nous intéresse, des rêves. Il est comme une force refoulée qui, tapis dans l'ombre, préside aux pensées et aux actions du sujet sans que celui-ci ne puisse comprendre d'où lui vient ce ressort – car il ne peut connaître son inconscient. Par ailleurs, toutes les tentatives, initiées par le désir, de se voir satisfait, sont condamnées à l'échec : en effet, fonctionnant au niveau du fantasme et non celui du réel, la demande du désir s'opère par imitation du désir primordial, mais ne peut jamais satisfaire celui-ci ; le trou initial de cette absence liminaire subsiste toujours, condamnant le désir à une insatisfaction perpétuelle.

A - Le trou primordial

Le *Honglou meng* s'ouvre sur le motif d'une faille – celle de la voûte céleste, qu'entreprend de réparer la déesse Nüwa – et d'un manque – pour la dernière des trente-six mille cinq cent une pierres –, celui de venir combler cette brèche. L'histoire commence donc par la présence d'un trou primordial, et d'objets – les pierres employées par Nüwa – devant venir le combler ; mais la dernière pierre se voit rejetée, pas désirée. Elle est abandonnée (*qi* 棄) au Qinggeng feng 青埂峯, « Mont des Sentiers verdoyants » lieu dont le nom sonne avec *qinggen* 情根, « racine du désir¹ »². Or, nous raconte l'histoire, la pierre, objet par excellence mutique car non pouvu d'orifice, après avoir été raffinée (*duanlian* 煅煉) – probablement dans le but initial de l'employer à combler la voûte céleste –, se voit parcourue (*tong* 通, « passer à traver », ce qui sous-entend un passage dans la matière, un « trou »)

¹ Je me permets de traduire ici *qing* par « désir » afin de servir plus naturellement mon propos, mais il va de soi que la définition du *qing*, dans toute sa complexité, ne recoupe peut-être pas exactement la définition occidentale du désir, ainsi que je le montrerai plus avant.

² YU, *op. cit.* (1997), p. 54.

par une nature transcendente (*lingxing* 靈性). C'est à la suite de cette « ouverture » et de ce rejet que le roman raconte l'amertume de la pierre :

因見眾石俱得補天，獨自己無才，不得入選，遂自怨自艾，日夜悲哀。

Voyant que toutes les pierres avaient obtenu de combler le ciel, et qu'elle seule était sans talent et n'avait pas été choisie, elle fut emplie de tristesse et de ressentiment, et passa alors jours et nuits à s'affliger.¹

En somme, la pierre expérimente le sentiment de rejet, d'absence de désir envers elle, et c'est par ce manque qu'elle commence à désirer – rétrospectivement, combler la voûte du ciel, et présentement être utile à quelque chose. Commencer à désirer marque pour la pierre le début de l'expérience subjective, celle où elle se conçoit comme un sujet (*ziji* 自己, « soi-même »). Qiancheng Li rapproche cet épisode de l'enseignement bouddhique : « according to Buddhism, one does not become aware of the self or ego until one feels the pain it causes² ».

Anthony C. Yu a remarqué ce discours liminaire du *Honglou meng* qui fait du désir l'un des plus grands enjeux du roman :

[...] desire is introduced in the narrative by an awareness of imperfection (a cosmos that requires repair, a stone that has been rejected) and a lack –of need, dissatisfaction, and longing suffused by Stone as the mythic protagonist. From this perspective, it may be contended that from the very beginning, one principal problem that the novel addresses has to do not merely with the legitimacy of desire but also with its understanding.³

Non désirée mais pénétrée (*tong*) d'une intelligence (*lingxing*), la pierre sait qu'il lui manque quelque chose – qui aurait fait qu'elle soit choisie –, un trou qui lui est douloureux parce qu'il est insatisfait, et que c'est tout ce mécanisme qui initie sa subjectivité, son entendement d'elle-même comme sujet.

Par la suite, c'est l'oisiveté et l'inutilité auxquelles la pierre se trouve réduite qui la pousseront à prêter attention aux propos du moine et du taoïste sur la vie dans le monde des poussières, et à demander – demande du désir déjà décalée par rapport à son désir primitif de combler le ciel – à s'y incarner.

Ce motif liminaire du manque, du trou, est à la base des théories psychanalytiques du désir. Selon celles-ci, la perte primordiale qui initie cette brèche, facteur premier du désir, est la perte de la mère pour un nourrisson.

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 4.

² LI, *op. cit.* (2004), p. 113.

³ YU, *op. cit.* (1997), p. 110.

Lorsqu'il naît et dans les premiers moments de sa vie, l'enfant connaît un état de fusion avec sa mère : elle seule lui apparaît, et l'enfant croit être l'unique objet du désir de la mère.

Cette image maternelle, si prégnante, qui subjugué et fascine le regard de l'enfant tout entier hors de lui-même, cette image par quel désir est-elle animée ? Elle vient, elle s'en va : qu'est-ce qui explique cette alternance de présence et d'absence ? Ne suis-je pas *tout* pour elle, puisqu'elle revient ? Ne suis-je pas rien pour elle, puisqu'elle s'absente ?¹

Or, le nourrisson se rend vite compte de la présence d'un autre, le père², qui soumet la mère à sa loi, parce qu'il est l'objet de son désir à elle (il possède le « phallus », c'est-à-dire l'objet qu'elle n'a pas, ce qui en fait l'objet de son désir à elle) ; elle respecte le père en tant qu'autorité lui interdisant l'inceste avec son propre enfant. Là se trouvent les premiers jalons de la description de l'Œdipe³, que j'ai déjà eu l'occasion d'exposer dans mon interprétation du récit *Shi Qingxu* (Lz 450).

Sans continuer sur la description des relations de l'enfant avec le père qui caractérisent l'Œdipe, notons que cette perte primordiale de la mère donnera lieu par la suite et durant toute la vie du sujet à de multiples tentatives de retrouver cette fusion du premier temps, cet objet que Lacan nomme *das Ding*, « la Chose » :

En réalité, le désir, à travers les objets dont il paraît en quête, ne cherche jamais que *das Ding*, dont il n'a ni n'aura jamais aucune représentation, qui n'est pas un but, puisqu'il ne sera jamais atteint, mais autour duquel tout ne cesse de tourner [...] l'originalité de la psychanalyse de Lacan sur ce point est d'identifier *das Ding* à la mère, qui fut l'objet, à jamais perdu, de désirs incestueux et dont l'inatteignabilité de la Chose équivaut à l'interdit qui les frappe.⁴

Ces tentatives de retrouver « la Chose » seront de l'ordre du fantasme, c'est-à-dire qu'elles équivaudront à un « scénario imaginaire », le plus souvent inconscient, qui vise à satisfaire – sans jamais y parvenir – le trou du désir.

L'absence de l'autre primordial, la mère ou son substitut, sera vécue par le sujet comme une perte, perte de l'autre et perte d'une satisfaction liée à cet autre. Cette dynamique de présence/absence est à l'origine d'une tendance psychique : la tendance à retrouver [...] Tendance à retrouver une première satisfaction liée à un objet perdu, tendance à s'orienter vers l'objet comme s'il était encore présent. Ainsi se fait jour une autre trace, trace de l'absence, qui introduit le sujet à une dynamique du désir. Mais ce qui permettra au sujet d'entériner la perte de l'objet est la formation d'un fantasme, une représentation imaginaire de l'objet. Le fantasme est l'effet de ce désir archaïque de retrouver l'objet, c'est une première fiction inconsciente, qui permet au

¹ JULIEN, *op. cit.*, p. 58.

² Lorsque l'on parle de père, il ne s'agit pas tant d'un individu que d'une fonction paternelle. Ainsi que je l'ai déjà vu plus haut dans cette étude, Lacan le nommait Nom-du-Père. Le père, en psychanalyse, désigne donc une entité. Elle peut par exemple être la société en général, dont les lois interdisent l'inceste entre une mère et son enfant.

³ *Id.*, p. 58-61.

⁴ CLERO (2012), p. 23-25.

sujet de supporter l'absence tout en construisant une dimension parallèle, une « autre scène » dit Freud.¹

Le terme de « fiction inconsciente » employé par Luz Zapata-Reinert fait curieusement écho à l'ensemble du *Honglou meng* : à défaut de venir combler la voûte céleste ébréchée, la pierre va s'incarner dans le monde des hommes, et y mener une vie dont l'enjeu du roman sera d'exposer qu'elle n'est qu'une illusion, une fiction parfois assimilée à une pièce de théâtre (une « autre scène » !) dont tous les comédiens ignorent eux-mêmes le simulacre.

Car en effet, de même que le nourrisson finit par oublier la phase où il se sentait en fusion avec sa mère, et relègue au-delà de sa mémoire le sentiment primaire de perte, faisant de l'absence de l'objet quelque chose d'inconscient, le personnage de la pierre oublie complètement son identité, et sa vie de pierre lui devient inconsciente. Baoyu ne se souvient pas de son désir initial.

B - Après l'oubli de « la Chose »

L'exemple du *Honglou meng* le montre, il y a à rapprocher l'oubli du désir primordial et la formation de l'inconscient des histoires de réincarnation dans la littérature de fiction chinoise.

La réincarnation est un concept hérité du bouddhisme. Le terme est normalement « l'apanage des seuls *bodhisattva*² », et l'on devrait lui préférer, pour le commun des mortels, celui de « renaissance » ; néanmoins je me permets de l'employer en raison de son acceptation en France, certes erronée mais la plus diffusée, et aussi parce que les fictions chinoises de la littérature de divertissement ne respectaient de toute façon pas le concept de renaissance tel qu'il était exposé dans les textes bouddhiques.

En effet, la réincarnation (*samsara*), dans les textes bouddhiques, correspond à une projection, dans une autre vie, d'une part de l'individu. Mais cette part ne correspond à aucune unité subjective, aucun « moi », et se trouve simplement influencé par la balance des actes bons ou mauvais commis durant la vie (*karma*) :

Le bouddhisme se distingue de l'hindouisme qui reconnaît le principe unificateur de l'*ātman*, et du jaïnisme qui propose un principe vital (*jīva*). Il nie l'un et l'autre et refuse l'idée d'un élément substantiel transmigrant, un soi absolu et permanent, indépendant des cinq agrégats (*skandha*) qui constituent la nature de l'homme ; la série porte en elle-même son principe de durée ; par ses actes et des désirs, elle perdure et se projette dans le devenir. En outre, la valeur morale des actes (*karma*) accomplis dans l'existence antérieure détermine les conditions de la renaissance, ainsi que le bonheur ou le malheur éprouvé dans la nouvelle vie.³

¹ ZAPATA-REINERT (2017), p. 295.

² MAGNIN, *op. cit.*, p. 554.

³ *Id.*, p. 168.

Cependant, ainsi que le précise Paul Magnin, il ne s'agit pas d'une prédétermination :

A lire trop partiellement certains textes ou en les sortant de leur contexte, on pourrait conclure hâtivement à un déterminisme prôné par le Buddha : la vie est prédéterminée par les *karma* antérieures. Le Buddha a clairement rejeté une telle affirmation. On ne peut pas davantage dire que tout ce qui arrive est dû aux anciens *karma*.¹

Or, les histoires de fiction chinoises sont loin de respecter une telle distinction. Dans un court mémoire de première année de master, je me suis intéressée à la réincarnation dans le *Liaozhai zhiyi*, et j'ai eu l'occasion de montrer à quel point l'intérêt des histoires de renaissance, pour les Chinois des derniers siècles de la période impériale, était précisément de faire voir aux lecteurs une correspondance quasi parfaite entre un individu et son avatar dans une vie ultérieure. Ce qui est piquant, dans ces histoires, est bien entendu en premier lieu l'application de la rétribution que permet le système des réincarnations – la rétribution et le mérite étant des concepts chinois très anciens, antérieurs à l'arrivée du bouddhisme² – ; on remarque à ce sujet que là où Paul Magnin indique que le bouddhisme évoquait le *karma* sans qu'il y ait déterminisme, l'usage populaire chinois est allé jusqu'à tenter d'anticiper la rétribution future – et donc l'éventuelle nature de la renaissance future – par le calcul pur et simple de la valeur morale des actes³. Par ailleurs, pour ce qui m'intéresse dans la problématique présente, ce qui faisait l'intérêt des fictions impliquant une ou plusieurs réincarnations était pour l'auteur de faire correspondre un trait de caractère, un trait physique ou encore un désir – notamment de vengeance – du personnage décédé avec le nouveau personnage qu'il devenait. Lorsqu'il s'agit d'un désir, il peut, selon les histoires, n'avoir jamais été oublié par le personnage – une jeune fille qui n'a pas oublié l'amant de celle qu'elle était dans sa vie antérieure, et qui tente de le retrouver, par exemple –, ou au contraire avoir été relégué au-delà de la mémoire du personnage réincarné. Ce dernier cas de figure m'apparaît comme une belle allégorie de ce que serait l'inconscient : une part du sujet qui lui appartient tout en lui échappant, dictée par un désir qui aiguillerait les actes du personnage réincarné sans se laisser connaître de lui.

Parmi les récits de mon corpus figure une histoire de réincarnation qui met en valeur ce désir qui sous-tend un personnage réincarné sans que lui-même ne le sache. *Yao shifu* 藥師父, « L'Empoisonneur du maître » (ZBY 13:11) raconte qu'un certain Xu Guanqing 徐冠卿, fils du ministre de la justice (*da sikou* 大司寇), avait reçu dans sa jeunesse le sobriquet d'« Empoisonneur du maître » pour avoir assassiné son propre maître, en lui faisant ingurgiter du poison. Le maître, Zhou Yunhe 周雲核 avait rêvé, à la veille de sa rencontre avec Xu Guanqing, qu'un énorme serpent

¹ *Ibid.*, p. 170.

² CHEUNG (1995), p. 56-57.

³ Avec l'existence, par exemple, des « registres des mérites et démérites » (*gongguo ge* 功過格) (cf. p. 68)

crachait une pilule rouge¹ et la lui faisait avaler ; il s'en réveilla avec des maux de ventre. Son nouvel élève se révéla très indiscipliné et peu enclin à l'étude, et finit par faire placer du poison dans la nourriture de son maître. Plus tard, Xu devint membre de l'Académie Hanlin 翰林² ; personnage amer et frustré, il n'hésitait pas à faire usage de la moindre occasion pour faire connaître son mécontentement. Un jour, victime d'une machination, il se fut mis en examen au ministère de la justice (*xingbu* 刑部). Voyant un juge du nom de Yang Jingzhen 楊景震, il prit grand peur, car il reconnut immédiatement en lui feu son maître. Or, de tous les juges, seul Yang l'interrogea avec sévérité, les autres se montrant plutôt conciliants du fait que Xu était le fils du ministre de la justice. Yang se montra même particulièrement virulent : assénant plusieurs gifles au prévenu, il lui cassa plusieurs dents, et finit par le condamner à la décapitation. La sentence fut appliquée sur-le-champ, sous la surveillance de Yang. La famille Xu mena son enquête, et découvrit que le jour de la naissance de Yang correspondait au jour de la mort de maître Zhou. Bien que le récit ne l'explique pas, cette coïncidence indique naturellement que Yang soit la réincarnation de Zhou. Ce qui m'intéresse le plus dans ce récit est la chute de l'histoire : quand on rapporte à Yang ce que les gens racontent – qu'il a été si sévère avec Xu parce qu'il est la réincarnation de Zhou, désireux de se venger de son assassin –, Yang en rit :

豈有是哉！使吾早知此語，轉當屈法以救之矣。

Comment cela se pourrait-il ?! Si j'avais eu plus tôt connaissance de ces histoires, j'aurais appliqué plus souplement la loi pour le sauver !³

Yuan Mei conclut son anecdote en indiquant sa ressemblance avec une histoire du *Taiping Guangji*⁴.

Cette assertion finale du personnage de Yang est intéressante à plus d'un titre, et notamment la tournure conditionnelle indiquant que « s'[il] l'avai[t] su plus tôt », il se serait montré plus clément. Le fait est précisément qu'il ne le savait pas, que ça ne lui était pas conscient, et que c'est bien pour cela qu'il a agi de la manière qu'il a adoptée. Il n'aurait de toute façon pas eu connaissance de ce motif de vengeance, puisqu'il a été relégué au-delà de sa mémoire consciente lors de la réincarnation. Ce que Yang soutient sur la tolérance dont il aurait fait preuve s'il s'était représenté être en train de

¹ Le motif de la pilule rouge (*hongwan* 紅丸) se trouve au cœur de l'affaire qui entoura la mort de l'empereur Guangzong 光宗 [1582-1620] des Ming : celui-ci trouva la mort après avoir consommé une pilule rouge, ce qui donna lieu à des rivalités entre factions de la cour – dont l'une menée par le puissant eunuque Wei Zhongxian 魏忠賢 [1568-1627].

² Cf. note 1 p. 317.

³ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 170.

⁴ Le récit *Lisheng* 李生, « L'Étudiant Li » (LI, *op. cit.* (1961), p. 883-885.), qui relate comment un homme rencontre l'assassin de son avatar antérieur. « Saisi d'un accès de fureur incoercible, dont il ne comprend pas lui-même la raison » [mon emphase en italique], il fait exécuter l'individu (YUAN & CHANG, CHANG et DIENY, *op. cit.*, p. 176.)

se venger demeure de l'ordre de l'imaginaire, une fiction qu'il (se) raconte pour rendre acceptable aux yeux de la société son comportement virulent.

N'oublions pas que toutes les anecdotes du *Zibuyu* ont ceci de commun d'impliquer une part de surnaturel, et que celle de *Yao shifu* est indubitablement celle de la réincarnation de Zhou en Yang, changement d'avatar permettant au personnage d'accomplir son désir de sa vengeance. En d'autres termes, il ne fait pas de doute que le « Comment cela se pourrait-il ?! (*qiyou shi zai* 豈有是哉!) » de Yang est une indignation éronnée, une ironie de la part de Yuan Mei, puisque l'intérêt de l'histoire est précisément de montrer que cela se peut. Savoir si Yang aurait, tel qu'il le suppose, été plus indulgent avec Xu s'il avait envisagé comme possible – ou du moins s'il avait su que les gens considéraient comme possible – que son comportement soit dicté malgré lui par un désir de vengeance qu'il aurait oublié, cette question, dis-je, n'a finalement que peu de pertinence étant donné que l'histoire racontée, elle, pose comme fait qu'il n'avait pas accès à cette connaissance.

L'histoire de *Yao shifu* illustre ainsi par le motif de la réincarnation ce que je tente d'exposer sur le désir inconscient de certains personnages de la fiction des Qing : ce désir est pour eux un traumatisme originel, une fracture ancienne qu'ils tentent de réparer alors même qu'ils l'ont oubliée.

La réincarnation, on le sait déjà, est aussi le motif qui dans le *Honglou meng* provoque l'oubli, pour Baoyu, nouvel avatar de la pierre, de sa vie antérieure de minéral. Et elle est à cet égard l'élément qui initie tout l'enjeu du roman, car en effet celui-ci est principalement construit sur ceci que Baoyu ne se souvenant pas de sa vie de pierre, passe son temps à ne pas comprendre les allusions à sa nature d'origine. Aussi la reconnaissance de sa propre vérité est-elle l'un des principaux thèmes qui soutiennent le *Honglou meng*.

Or, de même que notre inconscient laisse des indices de lui-même dans notre vie quotidienne et notamment dans notre emploi du langage – lapsus, rêves... – sans que nous n'arrivions à les connaître comme tels, de multiples indices sont donnés à voir à Baoyu, sans que jamais le jeune homme n'en pénètre le sens caché et comprenne qu'ils sont liés à une vie antérieure. J'ai par exemple déjà évoqué plusieurs fois le premier rêve qui mène le personnage au Taixu huanjing, là où, quand bien même il lit les registres dans lesquels sont consignées les destinées de ses compagnes, il ne comprend pas que la dimension dans laquelle il se trouve est l'endroit de la vérité, et que son existence terrestre n'est qu'une illusion.

Par ailleurs, et c'est là s'avancer quelque peu sur le développement ultérieur de mon analyse du désir, Baoyu garde des symptômes de cette vie antérieure au Taixu huanjing, c'est-à-dire des traits de comportements insolites qui révèlent cette vie oubliée mais demeurent incompréhensibles pour les habitants du monde des poussières, à commencer par Baoyu. L'un des symptômes de Baoyu est par exemple sa tendance naturelle à raffoler de la compagnie des membres du sexe féminin, *a fortiori*

lorsqu'il s'agit de jeunes filles non encore mariées, tandis qu'il abhorre de manière générale celle des hommes. La comparaison qu'il fait des jeunes filles avec de l'eau, et des hommes avec de la boue est la plus connue :

女兒是水做的骨肉，男人是泥做的骨肉，我見了女兒便清爽，見了男子便覺臭濁逼人。

Les os et la chair des filles sont faits d'eau, tandis que ceux des garçons sont fait de boue. Quand je vois une fille, je suis frais et dispos, mais quand je vois un garçon, je me sens nauséabond et impur.¹

Dans plusieurs passages du roman, en effet, il exprime sa conception de la pureté des jeunes filles et tente par tous moyens d'empêcher que ces dernières voient leur pureté salie, comme par exemple lorsque – épisode relaté par You Sanjie 尤三姐 –, lors d'une cérémonie funéraire, il vient se placer entre les sœurs You et les « crasseux (*aza* 腌臢) » bonzes qui officient « de peur que leur odeur ne s'attache à elles (*kongpa qiwei xunle jiejiemen* 恐怕氣味薰了姐姐們) »². De même, il demande à ce qu'on lave une tasse dans laquelle il a lui-même bu avant qu'une des sœurs You s'en serve à son tour³. En somme, Baoyu éprouve pour toutes les jeunes filles sans exception une attraction aussi démesurée qu'injustifiée. Cette excentricité est décrite dès le deuxième chapitre de l'œuvre par Jia Yucun 賈雨村, lequel devine derrière l'excentricité du jeune garçon un passé singulier (*laili buxiao* 來歷不小)⁴. Notons cependant que si le lecteur peut prendre cette description pour celle de Jia Baoyu, elle concerne, dans le discours de Jia Yucun, Zhen Baoyu, son double, dont la suite du roman nous montrera qu'il mène une vie tout à fait identique à celle de Jia Baoyu.

去歲我在金陵，也會有人薦我到甄府處館。我進去看其光景，誰知他家那等榮貴，卻是個富而好禮之家，倒是個難得之館。但是這個學生雖是啟蒙，卻比一個舉業的還榮神。說起來還可笑，他說：“必得兩個女兒伴着我讀書，我方認得字，心上也明白。不然，我心裏自己糊塗。”又常對着跟他小廝們說：“這女兒兩個字極尊貴極清淨的，比那瑞獸珍禽、奇花異草更覺希罕尊貴呢。你們這種濁口臭舌，萬萬不可唐突了這兩個字，最為要緊。若使要說的時候，必用淨水香茶嗽了口方可；設若說錯，便要鑿牙穿眼的。”其暴虐頑劣，種種異常。只放了學進去，見了那些女兒們，其溫厚和平，聰敏文雅，竟變了一個樣子。

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 27.

² *Id.*, p. 1090.

³ L'épisode rappelle celui du chapitre 8 où Baoyu s'insurge de ce que, durant son absence, son ancienne nourrice – une femme à présent âgée – s'est servi de sa tasse à lui ; l'enfant qu'il est alors jette la tasse au sol dans un élan de colère (*Ibid.*, p. 135.) Bien plus loin dans le roman, au chapitre 41, Miaoyu reçoit chez elle la grand-mère Jia et toute sa compagnie, dont la grand-mère Liu. Baoyu surprend la nonne à demander à ses servantes à ce que la tasse, pourtant précieuse, dans laquelle a bu la grand-mère Liu, soit mise de côté ; il comprend instantanément, car cela correspond à ses propres manières d'agir, que Miaoyu, dégoutée de ce que la vieille femme a bu dedans, ne veut plus de la tasse (*Ibid.*, p. 656.).

⁴ *Ibid.*, p. 27.

L'année dernière, je me trouvais à Jinling, et il y eut quelqu'un pour me recommander auprès de la résidence des Zhen. J'y entrai et constatai leur situation : qui aurait pensé qu'une famille aussi glorieuse et noble que la leur fût également riche et attachée aux rites ? Voilà le genre de maisonnée qu'il est bien difficile à trouver ! Néanmoins, cet élève, bien qu'ayant reçu une éducation rudimentaire, me demanda un esprit davantage alerte que pour ceux qui préparent les examens. En le racontant, c'est encore ridicule – il disait : « Il faut que deux jeunes filles m'accompagnent dans mon étude, sans quoi je ne pourrais reconnaître les caractères et comprendre. Dans le cas contraire, je me sentirais tout confus. » Il lui arrivait aussi fréquemment de dire à ses petits serviteurs : « Ces deux mots de "jeunes filles" sont extrêmement honorables, extrêmement purs, plus précieux encore que ceux des animaux auspicioseux et des oiseaux, que ceux des fleurs extraordinaires et des herbes étranges. Vous autres, mauvaises langues au langage grossier, ne devez en aucune façon faire offense à ces deux mots, c'est absolument essentiel. Dans le cas où vous devriez les prononcer, vous ne le ferez qu'à l'unique condition de vous rincer au préalable la bouche avec de l'eau pure ou du thé parfumé ; si deviez mal les prononcer, je vous ferais percer les dents et trouer les yeux. » Ses accès de tyrannie et d'entêtement étaient tous singuliers. Lorsqu'il laissait derrière lui ses études et retrouvait ces jeunes filles, sa gentillesse et son calme, son intelligence et son raffinement le transformaient du tout au tout.¹

Ainsi pour Baoyu les jeunes filles sont des modèles de pureté, mais lorsqu'elles sont mariées, elles sont privées de cet éclat, et ne font que s'avilir en vieillissant :

女孩兒未出嫁，是顆無價寶珠；出了嫁，不知怎麼就變出許多的不好的毛病兒來；再老了，更不是珠子，竟是魚眼睛了。

Lorsque les filles ne sont pas encore mariées, elles sont comme de précieuses et inestimables perles ; mais lorsqu'elles sont mariées, il leur apparaît je ne sais comment toutes sortes de méchants défauts. Pis, lorsqu'elles vieillissent, elles ne sont même plus des perles, mais comme des yeux de poisson.²

Baoyu déteste ainsi que les jeunes filles soient mariées ou vieillissent. Or, peut-être peut-on voir là une trace de son origine de pierre vivant dans le monde invisible, le Taixu huanjing, terre des immortel(le)s – on n'y voit principalement que des personnage féminins – où le mariage et le passage du temps n'existent pas. Quand Baoyu se rend, à deux reprises, dans le Taixu huanjing, tout est décrit de façon hyperbolique, de manière à faire comprendre au lecteur que là est un lieu des plus exquis – on y rencontre des jeunes filles envoûtantes de beauté, on y boit le vin le plus raffiné... Malgré les fastes dont jouit la famille Jia, le monde des poussières rouges n'est, en comparaison, qu'un lieu vil. Peut-être l'abomination de Baoyu pour l'impureté est-elle un symptôme qu'il développe en réaction à la perte de cette pureté qui caractérisait le monde invisible.

Yu Ying-Shih s'est intéressé aux grands thèmes complémentaires qui parcourent le roman que sont la pureté et la souillure, arguant que le Taixu huanjing et le Daguan yuan, miroirs l'un de l'autre, sont deux espaces clos dans lesquels est privilégiée la propreté, et qui s'opposent au monde des humains/monde extérieur à la résidence des Jia. L'obsession de Baoyu pour les jeunes filles, qu'il

¹ *Ibid.*, p. 28-29.

² *Ibid.*, p. 965.

perçoit comme parangons de pureté, entre dans la logique de cette antinomie. Le propos de l'article de Yu est par ailleurs de montrer que dans le Daguanyuan s'immiscent des éléments liés à la saleté – souvent au sens figural – : présence de la grand-mère Liu (Liu laolao 劉姥姥), introduction d'images pornographiques...¹ Cette subversion du lieu idéal de pureté – et par métaphore d'intégrité – sert le propos général du *Honglou meng* qui est de faire comprendre la vérité qui se cache derrière l'illusion.

Quelle que puisse être la raison pour laquelle Baoyu éprouve tant de dégoût pour l'« impureté » qui selon lui caractérise les femmes plus âgées, celle-ci n'est jamais expliquée au lecteur dans le roman. La répulsion du jeune homme pour les hommes et les femmes d'âge mûr apparaît comme une excentricité du personnage, dont on peut deviner qu'elle a une cause précise, mais que cette dernière est tombée dans l'oubli – comme une part d'inconscient.

On pourra ajouter à cette énigme que l'admiration pour les jeunes filles remonte dans le roman au-delà même de l'apparition de la pierre : dès les premières phrases de l'œuvre, celles qui n'appartiennent pas tant au narrateur-pierre qu'au narrateur premier, c'est-à-dire davantage l'auteur (*zuozhe* 作者), comme il semble se désigner lui-même, il est déjà question de la supériorité des jeunes filles :

但書中所記何事何人？自己又云：風塵碌碌，一事無成，忽念及當日所有之女子，一一細考較去，其行止識見，皆出我之上。

Mais quels faits et quels personnages renferme ce livre ? Je dirai à nouveau qu'exposé au vent et aux poussières, sans avoir accompli quelque chose que ce fût, je me remémore soudainement toutes les jeunes filles d'alors. Et, les examinant attentivement une à une, pour leur conduite et leur clairvoyance, [je vois qu'] elles m'étaient toutes supérieures.²

Tant le narrateur-Cao Xueqin que le narrateur-pierre peuvent ici s'exprimer : Baoyu grandit au milieu de jeunes filles tout comme Cao devait être entouré de femmes dans son enfance. Il ne faut en effet pas oublier que le *Honglou meng* comporte de nombreux éléments autobiographiques concernant la vie de Cao Xueqin, dont la famille avait joui de nombreux privilèges durant le règne de l'empereur Kangxi 康熙 [1654-1722], dont le grand-père de Cao Xueqin, Cao Yin 曹寅, avait été un camarade d'étude³. Ainsi, que l'admiration de Baoyu pour les jeunes filles soit un trait de caractère

¹ « Thus we become aware of the author's desire to inform us at all times that the idel world in the novel was actually erected on the foundation of a real world that harboured the greatest vice » (YU & YU, *op. cit.*, p. 13.)

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 3.

³ Les Cao bénéficièrent de l'amitié de Kangxi, notamment dans leur nomination à certains hauts postes – Cao Yin fut par exemple nommé Superintendant des manufactures de soies (*zhizao* 織造 ; HUCKER, *op. cit.*, 1081.) au Jiangning 江寧 (actuelle région de Nankin). Les Cao possédaient une grande demeure familiale à Suzhou, dont la magnificence a inspiré à Cao Xueqin la résidence des Jia. On perçoit également ce qu'il y a d'autobiographique dans ce passage du *Honglou meng* où Yuanchun 元春, fille aînée de Jia Zheng 賈政, devenue concubine impériale, revient dans sa famille et que cette dernière doit construire l'immense jardin qu'est le Daguanyuan pour honorer sa visite : en 1751, la résidence des Cao dut recevoir l'empereur Yongzheng 雍正 [1678-1735] qui voyageait dans le Sud, et l'on peut deviner, d'après le roman de Cao Xueqin, tous les moyens financiers que la famille dut mobiliser pour cette venue. Par ailleurs, de même que les Jia

de l'auteur Cao lui-même est un argument possible – c'est celui que soutient Zhou Ruchang¹. Dans cette hypothèse, la prédisposition de Baoyu à adorer les jeunes filles apparaîtrait comme l'écho de l'amitié de Cao Xueqin pour celles qui l'entourèrent dans son enfance. L'affection de Baoyu pour la gent féminine serait ainsi une réminiscence d'un passé qu'il ne connaît pas – qu'il ne *peut* connaître, puisque d'une part il a oublié sa vie dans le monde des immortels, et que d'autre part, en tant que personnage de roman, il ne peut connaître l'auteur qui l'a inventé. Il n'est pas possible de parler ici d'inconscient du personnage ; mon propos est simplement de discerner la mécanique de ce motif de l'adoration pour les jeunes filles, qui dans l'ensemble de l'œuvre apparaît comme appartenant à un passé inconnu ou oublié.

Ajoutons enfin que, pour qui ne connaît pas le *Honglou meng*, cette attirance de Baoyu pour les jeunes filles peut facilement être assimilée à un désir sensuel voire sexuel. Or, il n'en est rien : l'attachement du jeune homme à son entourage féminin, à de rares exceptions près, n'est pas motivé par une attirance physique. Il est difficile de décrire sa position, mais c'est sans doute la *Jinghuan xianzi* 警幻仙子, « l'Immortelle qui avertit des illusions » qui en donne le diagnostic le plus juste : lorsque Baoyu la rencontre, dans son rêve du chapitre 5, et alors qu'elle se lamente de ce que « l'idiot n'a pas encore compris (*chi'er jing shangwei wu* 癡兒竟尚未悟 !) », elle le qualifie d'« homme le plus luxurieux de tous les temps (*gujin diyi yinren* 古今第一淫人) », mais comme Baoyu s'en défend, elle expose rapidement ce qu'elle entend par là :

非也，淫雖一理，意則有別。如世之好淫者，不過悅容貌，喜歌舞，調笑無厭，雲雨無時，恨不能天下之美女，供我片時之趣興，此皆皮膚濫淫之蠢物耳。如爾則天分中生成一段癡情，吾輩推之為意淫。惟“意淫”二字，可心會而不可口傳，可神通而不可語達。

Ce n'est pas cela : bien que la luxure obéisse à un principe, elle a d'autres significations. Lorsqu'il est question de ceux qui dans le bas monde prennent goût à la luxure, cela s'en tient à la jouissance des apparences, au plaisir des chants et des danses, aux plaisanteries dont on ne rassasie jamais, aux jeux impromptus des nuages et de la pluie. Ils regrettent que toutes les belles filles sous le Ciel ne pourvoient à leur plaisir d'un instant. Ceux-là sont tous des imbéciles à la peau imbibée par la luxure. Mais te concernant, il t'est naturellement venu un amour stupide, que l'on pourra qualifier de luxure de pensée. Cette « luxure de pensée » peut s'appréhender avec le cœur, mais ne peut se transmettre par la bouche ; elle peut être pénétrée par l'esprit, mais ne peut être véhiculée par la parole.²

La « luxure de pensée (*yi yin* 意淫) », ou « luxure d'imagination³ » comme l'appellent les traducteurs français du *Honglou meng*, n'est pas liée aux plaisirs des sens, mais fonctionne sur le

sont destinés à la fin du roman, la famille Cao tombe dans la déchéance après le règne de Kangxi (sur les relations complexes entre les Cao et la famille impériale, cf. ZHOU (2009).)

¹ *Id.*, p. 140.

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 85.

³ CAO et GAO & LI, ALEZAÏS et HORMON (1981), vol. 1, p. 138.

mode de l'imaginaire, et ne peut être saisi par le langage. Anthony C. Yu perçoit dans ces explications de l'immortelle que

[...] her remark may indicate that the content of such desire Bao-yu experiences will be determined more by his own subjectivity than by its object [...] he is someone who also feels the grip of desire through vicarious participation in memory or imagination.¹

Cette allusion de Yu à la mémoire, et le fait qu'il s'agisse là d'un désir non pris en charge par les mots, m'amènent à penser que le désir que l'immortelle voit chez Baoyu est lié à sa nature antérieure, celle de pierre, qui était la sienne avant son entrée dans le champ du langage. Sur ce dernier point, il me faut revenir au désir d'incarnation de Baoyu.

Il y a un autre motif majeur dans le *Honglou meng* qui illustre cette incompréhension d'une part oubliée et pourtant préside aux faits du roman : le jade de Baoyu. Je parle ici de l'objet minéral, décrit comme ovale et blanc, dans lequel le moine bouddhiste transforme la pierre oisive qui demande à être incarnée, et qui se trouve dans la bouche de Baoyu – incarnation de la pierre – à sa naissance.

Dès le début du récit des faits qui marquent la famille Jia, le jade est présenté comme un objet prodigieux – parce qu'il est apparu, de la façon la plus incroyable qui soit, dans la bouche d'un nouveau-né, et a valu à celui-ci le nom de Baoyu 寶玉, « Jade précieux ». Jamais, néanmoins, n'est-il expliqué aux membres de la famille Jia pour quelles raisons cet objet est important. Ainsi tout l'entourage de Baoyu considère-t-il le jade avec la plus grande déférence, obligeant le jeune homme à le porter constamment autour du cou, sans toutefois en percevoir le sens. Quant à Baoyu lui-même, ce n'est pas avant la fin du roman qu'il comprend l'origine de ce jade ; toute sa vie de jeune homme apparaît comme une phase d'incompréhension de ce que ce jade peut bien signifier pour lui.

Reprenons les événements clefs du roman : la pierre rejetée par Nüwa, oisive, entend parler du monde des poussières. Elle demande alors au bonze et au taoïste à faire l'expérience de ce monde. Le bonze transforme la pierre en jade, lequel jade se retrouve dans la bouche de Baoyu lorsqu'il naît. Lorsque Baoyu comprend finalement que sa vie présente est illusoire, il rend son jade au moine venu le chercher.

Le jade apparaît clairement comme le résultat d'un déplacement métaphorique. Si Baoyu est bien l'incarnation de la pierre, le jade est l'essence de la pierre : toujours un minéral, mais plus raffiné. Quel événement provoque la transformation de la pierre en jade ? Sa demande d'existence dans le monde des poussières, qui est, dans l'histoire, la première occurrence de sa prise de parole. En

¹ YU, *op. cit.* (1997), p. 202-203.

d'autres termes, c'est sa demande d'un *désir* d'exister, formulée par le langage, qui donne lieu au jade.

Dans son article « La pierre et le jade », Rainier Lanselle relevait la modernité des remarques, rédigées en 1904, de l'intellectuel chinois Wang Guowei 王國維 [1877-1927], qui ne sont pas sans rappeler étrangement les théories lacaniennes du désir :

所謂玉者，不過生活之欲之代表而已矣。故携之紅塵者，非彼二人所為，頑石自己而已；引登彼岸者，亦非二人之力，頑石自己而已 [。 。 。] 此可知生活之欲之先人而存在，而人生不過此欲之發現也。此可知吾人之墮落，由吾人之所欲 [。 。 。]

Ledit *jade* n'est rien d'autre que l'emblème du désir d'exister. C'est pourquoi le fait d'avoir été entraîné dans le monde des poussières rouges n'est nullement le fait de ces deux hommes [du sage taoïste et du moine bouddhiste qui, au chap. 1, recueillent comme on l'a vu la demande de la pierre d'exister au monde], mais de la seule *pierre ignorante* (*wanshi* 頑石). Ce n'est pas le concours de ces deux hommes qui a fait parvenir celle-ci sur *l'autre rive* [opposée à celle du Nirvâna], mais quelque chose que la pierre ignorante a seule induit [...] Par là on peut voir que le désir d'exister est présent avant même l'existence, et que celle-ci n'est rien de plus que la découverte de ce désir. D'où l'on peut voir que ma chute est la conséquence de mon désir [...] ¹

S'intéressant à ce passage où la pierre manifeste son désir d'existence auprès du bonze et du taoïste, Anthony C. Yu remarque que c'est en particulier la version manuscrite de 1754, intégrée très tardivement (1982) dans l'édition moderne, qui insiste sur le désir de la pierre d'être incarnée, correspondant davantage encore aux propos de Wang Guowei². En effet, même dans l'édition Shanghai guji chubanshe de 1988, dite « édition critique des trois maisons (*sanjia pingben* 三家平本) », basée sur l'édition dite « de l'ère Daoguang 道光 » de 1850 et utilisée dans cette étude comme édition de référence, ne peut-on lire le passage suivant :

一日，正當嗟悼之際，俄見一僧一道遠遠而來，生得骨格不凡，丰神迥異，說說笑笑來至峯下，坐於石邊高談快論。先是說些雲山霧海神仙玄幻之事，後便說到紅塵中榮華富貴。此石聽了，不覺打動凡心，也想要到人間享一享這榮華富貴；但自恨粗蠢，不得已，便口吐人言，向那僧道說道：“大師，弟子蠢物，不能見禮了。適聞二位談那人世間榮耀繁華，心切慕之。弟子質雖粗蠢，性却稍通；況見二師仙形道體，定非凡品，必有補天濟世之材，利物濟人之德。如蒙發一點慈心，攜帶弟子得入紅塵，在那當貴場中、溫柔鄉裏受享幾年，自當永佩洪恩，萬劫不忘也。”

Un jour, alors qu'elle était justement à se lamenter, elle vit soudain, au loin, un bonze et un taoïste s'en venir ; leur stature était peu ordinaire, et leurs manières avaient tout d'inaccoutumé. Parlant et riant, ils atteignirent le bas de la montagne, et s'assirent à côté de la pierre, où ils échangèrent avec animation de plaisants propos. Ils parlèrent tout d'abord de faits concernant les monts touchant les nuages, les mers de brume, les immortels et divinités, les mystères et les illusions, puis ils en vinrent à parler de la gloire et des richesses du monde des poussières rouges. Les écoutant, la pierre en eut

¹ WANG & FU (1997), p. 10-11. et LANSELLE, *op. cit.* (2006), p. 210.

² YU, *op. cit.* (1997), p. 117.

insensiblement le cœur mû par des pensées mondaines, et voulut aussi se rendre dans le monde des hommes pour y jouir un peu de ces gloires et richesses ; regrettant sa nature grossière et ignorante, contre laquelle elle ne pouvait rien, elle se mit à user du langage des hommes pour s'adresser à ce bonze et ce taoïste : « Grands maîtres, votre disciple est un être stupide qui ne saurait vous saluer selon les rites. Je vous ai fortuitement entendus parler tous deux de l'éclatante gloire et de la prospérité florissante qu'il y a dans le monde des hommes, et mon cœur s'en est retrouvé tout envieux. Bien que d'une nature grossière et ignorante, je suis d'un caractère quelque peu perspicace ; par ailleurs, je vois que vous avez tous deux l'apparence d'immortels ou de ceux qui ont atteint la Voie, que vous n'êtes assurément pas des gens du commun, et devez posséder les capacités à combler le ciel et à venir en secours à tous, de même que la vertu de dispenser le bien pour sauver les hommes. Si dans votre bienveillance vous me témoigniez un peu de bonté de cœur en m'amenant dans le monde des poussières rouges, où je pourrais profiter durant quelques années de ce théâtre de richesse et pays de douceur, je vous serais naturellement à jamais reconnaissant pour cette grande faveur, qu'au bout de dix mille *kalpas*¹ je ne saurais oublier.²

Le jade est ainsi la métaphore du désir, et apparaît avant même l'incarnation, de même que le désir – de nos parents – nous précède dans l'existence. Par ailleurs, que ce jade soit placé dans l'organe bucal de l'enfant est particulièrement symbolique, puisque c'est dans le champ du langage que le processus métaphorique opère un déplacement du désir à l'objet concret : le désir (*yù* 欲) d'exister est l'homophone du jade (*yù* 玉). Baoyu naît ainsi avec dans la bouche la métaphore de l'entrée de son désir d'existence dans le monde du langage.

Si Baoyu est l'incarnation de la pierre, cet objet métaphorique du désir qu'est le jade apparaît comme un résidu, un reste du processus d'incarnation, un objet irréductible du désir. Sa présence montre que le sujet – la pierre – est, dès lors qu'il est entré dans le champ du langage, divisé entre un moi – Baoyu – et une part oubliée (inconsciente) de lui-même – l'origine de son désir, symbolisée par le jade.

Par ailleurs, ce jade – ce désir – marque d'autant plus le garçon que sa famille décide de le nommer Baoyu 寶玉, « Jade précieux » précisément en raison de ce phénomène surnaturel du jade présent dans la bouche du nouveau-né. Cette « hyperlisibilité³ », renforcée par ceci que Baoyu ne recevra jamais aucun autre nom (un *zi* 字, « nom public »), « contrevenant grossièrement aux normes sociales aussi bien qu'aux usages de la fiction romanesque⁴ », fait du personnage un jeune homme marqué par le désir d'existence de la pierre – désir dont il n'a aucune idée.

Notons au passage qu'un certain nombre de personnages du *Honglou meng* possèdent également dans leur prénom le caractère *yù* 玉, « jade », qu'il faut comprendre comme la métaphore du *yù* 欲,

¹ Mesure de temps dans le bouddhisme, incluant notamment les notions cycliques de développement puis de destruction du monde.

² CAO et GAO & FENG (1984), p. 2.

³ LANSELLE, *op. cit.* (2006), p. 206.

⁴ *Id.*, p. 198.

« désir ». J'ai par exemple déjà décrit le désir interdit qui rongé Miaoyu 妙玉, la nonne ; j'aurai plus loin l'occasion de m'étendre sur ce *yù* que Daiyu partage avec Baoyu.

Dans la continuité de ce sens métaphorique, il faut comprendre que lorsque Baoyu, au chapitre 117, « rend son jade (*huanyu* 還玉) » au bonze déguenillé venu le chercher, il remet par là son désir d'existence : ayant atteint un état de détachement qui n'est pas sans faire écho à l'Eveil bouddhique, il n'a plus ce désir, qui était celui de la pierre, d'exister dans le monde, et ne peut que se retirer et disparaître de celui-ci.

En somme, le jade est un objet qui relie les deux mondes du *Honglou meng* et symbolise le déplacement, le parcours (*tong* 通) métaphorique qui s'opère de l'un à l'autre :

Tongling 通靈 est une expression cruciale. Elle montre que ce jade fait lien, permet la « communication » (*tong* 通) avec un signifiant – *ling* 靈 – qui est le lieu par excellence de la plurivocité : *ling* est en effet à la fois un terme attaché au monde originel où résidait la pierre (cf. la Linghe 靈河, « Rivière des âmes » [...] ; la « nature spirituelle », *lingxing* 靈性, attribuée par Nüwa à la pierre par le processus du divin raffinage), mais aussi et surtout, désigne les esprits, les âmes, partant tout ce qui de l'ordre du subtil, de l'essence changeante, mobile et irréductible des choses. Muet mais gravé, le jade est cet objet qui *passé*, et qui maintient une *communication* avec ce qui est de l'ordre de *l'essence*, de *l'invisible* qui par là même est toujours *efficient* (*tongling* 通靈), et à ce titre il est le cœur battant de l'univers de réminiscences et de nostalgie (rapport au passé) du *Rêve*. Aussi, plus encore que la métaphore d'une signification particulière, il doit être considéré comme une forme d'*emblème de la fonction métaphorique* elle-même, comme étant ce qui ne peut manquer à la langue.¹

Notons enfin qu'il arrive dans le roman que ce jade voyageur en vienne à être égaré. Dès lors, de même qu'une métaphore ne tient plus lorsque manque l'un de ses trois termes, le personnage de Baoyu semble ne plus faire *sens* : il est comme frappé d'idiotie (*sha* 傻), « ses paroles sont confuses (*shuohua ye hutu le* 說話也糊塗了) », ne comprenant rien à ce qui se dit ou se passe autour de lui.

不料他自失了玉後，終日懶走動，說話也糊塗了。並賈母等出門回來，有人叫他去請安，便去；沒人叫他，他也不動。襲人等懷着鬼胎，又不敢去招他，恐他生氣。每天茶飯端到面前便吃，不來也不要。襲人看這光景，不像是有氣，竟像是有病的。

Personne ne s'était attendu à ce que, après avoir perdu son jade, il se montrât indolent à longueur de journée, et confus dans ses paroles. Si la grand-mère Jia et son entourage revenaient d'une promenade, et que quelqu'un lui disait d'aller les saluer, il y allait ; mais si personne ne le lui disait, il ne bougeait pas. Xiren et les autres servantes, pour des motifs obscurs, n'osaient pas non plus le déranger, de crainte qu'il ne se mît en colère. Si l'on portait devant lui ses repas et son thé quotidiens, il les consommait, mais si tel n'était pas le cas, il ne les réclamait pas. Considérant la situation, Xiren pensa qu'il ne s'agissait pas là d'un cas de mauvaise humeur, mais de ce qui semblait être une maladie.²

¹ *Ibid.*, p. 202.

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1568.

Durant de longs chapitres de la fin du roman (94-115), Baoyu est privé de son jade – de son désir – et le monde autour de lui évolue en dépit de ses désirs à lui : c’est durant cette période que sa grand-mère et les autres femmes de son entourage organisent son mariage avec Baochai, allant ainsi contre son grè – elles savent qu’il préfère Daiyu car Xiren prend malgré ses sentiments à elle la peine de l’exposer à la mère de Baoyu¹. Elles profitent ainsi en quelque sorte de l’apathie intellectuelle du jeune homme pour éviter ce qu’il pourrait leur opposer.

Sans connaître l’importance de fond du jade, la famille de Baoyu est consciente de la gravité de cette perte. Ainsi la mère de Baoyu déclare-t-elle qu’il faut absolument retrouver l’objet, « sans quoi cela reviendrait à rompre la racine de l’existence de Baoyu (*buran, shi duanle Baoyu de ming genzi le* 不然，是斷了寶玉的命根子了) »². Ces propos de la Dame Wang (Wang *furen* 王夫人) en disent beaucoup plus qu’elle ne pense en dire elle-même, puisqu’en effet le jade est bien le symbole de l’existence de son fils en ce monde. Quant au père de Baoyu, Jia Zheng 賈政, il perçoit que ce jade « a quelque origine (有些根源) » singulière³. Les Jia promettent donc une récompense à qui retrouvera le minéral – ce qui donnera lieu à l’apparition d’un jade contrefait, objet de la thématique du vrai et du faux –, mais la promesse de rétribution ne suffit pas à contrer l’ordre des choses : le jade est rapporté par le bonze qui ne vient pas tant rendre l’objet qu’éveiller Baoyu à sa propre vérité. Lorsque le jeune homme retrouve son jade, recevant la visite de son père, Baoyu montre l’objet à ce dernier en déclarant : « Le précieux jade est revenu (*baoyu laile* 寶玉來了) »⁴. De ce que le terme *baoyu* le désigne lui-même en même temps qu’il fait référence au jade, ce qu’exprime le personnage subit un glissement de sens : par sa déclaration, le jeune homme signifie plutôt que lui-même, le *moi* Baoyu, qui a été « absent » durant tout le temps où il paraissait « idiot » à sa famille, est de retour. Il retrouve en cet instant la raison, qui avait disparu avec l’emblème de son désir d’existence.

C - L’impossible satisfaction

Ayant désiré s’incarner dans le monde des poussières rouges, la pierre a-t-elle satisfait son désir primitif ? Rappelant que ce dernier consistait à venir combler la voûte du Ciel, je répondrais par la négative, arguant que son désir de « jouir un peu de ces gloires et richesses (*xiang yi xiang ronghua fugui* 享一享這榮華富貴)⁵ » ne constituait qu’un désir secondaire ne pouvant en aucun cas permettre à la pierre de retrouver « [sa] Chose ».

¹ *Id.*, p. 1584-1585.

² *Ibid.*, p. 1555.

³ *Ibid.*, p. 1888

⁴ *Ibid.*.

⁵ CAO et GAO & FENG, *op. cit.*, p. 2.

Par ailleurs, cette insatisfaction du désir apparaît au niveau de l'expérience humaine de la pierre en ce que la vie dans le monde des poussières ne donne lieu qu'à ce qui se présente comme un échec. En effet, la vie de la pierre incarnée est rythmée par de multiples expériences de perte : disparition de plusieurs êtres chers – Qinzhong 秦鍾, Qingwen 晴雯, Qin Keqing 秦可卿 (personnages qui portent dans leur prénom un homophone de *qing* 情, « désir/passion »), Yuanchun 元春, Wang Xifeng 王熙鳳, et bien entendu Lin Daiyu –, « perte » de jeunes femmes frappées par le malheur – Yingchun 迎春 battue par son époux, Miaoyu 妙玉 enlevée par des bandits... –, et enfin perte de la gloire et des richesses avec la déchéance des Jia. L'un des enseignements du *Honglou meng*, en phase avec le bouddhisme, est que l'on ne devrait s'attacher à rien ni personne – en d'autres termes, ne rien désirer – puisque tout est voué à nous être enlevé. Au début du roman, le bonze et le taoïste ne sont pas sans mettre en garde la pierre contre son désir d'existence :

那紅塵中有却有些樂事，但不能永遠依恃；況又有“美中不足，好事多磨”八個字緊相連屬，瞬息間則又樂極悲生，人非物換，究竟是到頭一夢，萬境歸空，倒不如不去的好。

Dans ce monde des poussières rouges, il y a des faits malheureux comme des faits heureux, mais on ne peut s'y fier pour toujours ; par ailleurs, les expressions « nulle beauté qui soit parfaite » et « beaucoup de malheurs dans le bonheur » s'y répondent ; en un clin d'œil la tragédie naît d'une félicité parvenue à son comble, les hommes disparaissent et les choses changent. Ce n'est finalement qu'un rêve, les dix mille circonstances s'en retournent au vide. Il vaudrait mieux que tu n'y ailles pas.¹

Mais en dépit de cet avertissement, la pierre désire tout de même faire l'expérience de cette illusion, voir « ses désirs pris pour des réalités ». Ainsi que je l'ai déjà exposé, cette expérience humaine est présentée dans le roman, du point de vue de ceux qui peuplent le monde invisible, comme une pièce de théâtre, une fiction – et, pour en venir à un vocabulaire psychanalytique, comme un « fantasme ».

Il y a matière à rapprocher ce désir d'existence de la pierre avec ce que la psychanalyse décrit comme la demande du désir, qui n'est pas tant une véritable demande à satisfaire le désir primordial – retrouver « la Chose » – qu'une *imitation* de cette demande, prenant pour objet non le trou initial mais un objet moins important – que le sujet *croit* désirer, quand l'obtention de ce dernier ne satisfera en réalité jamais son désir véritable. Cette demande fictionnelle qu'émet le sujet, le fantasme, est ce que Luz Zapata-Reinert nommait, comme je l'ai vu plus haut, « fiction inconsciente »². Ainsi le désir est-il un élan qui ne vise pas l'objet soi-disant désiré en lui-même, mais ce qu'il représente pour nous – notre « Chose », qui avait généré du plaisir, a été oubliée et n'existe plus que dans notre inconscient, cet inconscient qui nous dicte que tel nouvel objet est lié à notre « Chose ». Le désir est ainsi un

¹ *Id.*

² *Cf.* p. 514.

mouvement mimétique, qui ne fonctionne pas sur le mode du réel, mais dans le symbolique, de façon « hallucinatoire » :

Le désir est un mouvement ([...] *Regung*) qui vise la récupération immédiate de l'expérience de satisfaction par le réinvestissement de l'image mnésique de ma perception de la satisfaction. Ce mouvement reproduit la perception à laquelle est liée l'expérience de satisfaction. La réapparition de la perception *est* l'accomplissement du désir. Le désir est ainsi lié à cette recherche par le plus court chemin de la satisfaction d'un besoin ; il est de ce fait lié à une satisfaction de type hallucinatoire plutôt que réelle, la voie du désir est celle de l'illusion.¹

En somme, ce n'est pas l'objet du désir qui serait susceptible de satisfaire au désir, mais l'investissement même de notre désir.

Ainsi l'incarnation de la pierre en humain peut-elle être interprétée comme ce « mouvement » fictionnel qui serait en lui-même l'accomplissement d'un désir, lequel n'étant qu'une réplique de la recherche du plaisir initial – en psychanalyse lacanienne, la fusion initiale et incestueuse avec le corps de la mère. Aussi Jean Bellemin-Noël voit-il cette demande du désir comme un jeu auquel le sujet s'adonne pour retrouver ce plaisir originel, dans une dynamique qui jamais ne pourra combler le trou initial du désir.

[...] or, tout désir inconscient « tend à s'accomplir en rétablissant selon les lois du processus primaire les signes liés aux premières expériences de satisfaction » [...], ce qui nous renvoie, pour l'essentiel, aux relations amoureuses que l'*infans* – celui qui ne parle pas encore – a entretenues avec sa mère à travers son corps érotisé. En somme, jouer c'est *rejouer* (à) des jeux oubliés et interdits, c'est se *réjouir* de répéter et de travestir ces jouissances prétendues... [...] Et c'est parce qu'elle est en partie un jeu de ce type que la littérature est réputée, d'une part, « ne servir à rien », d'autre part, apporter à profusion des plaisirs ineffables [...] Toutefois la littérature est un jeu élaboré. Le sérieux qui préside à sa création exige en règle générale davantage de labeur, ses constructions sont beaucoup plus complexes. Car il s'agit (inconsciemment bien sûr) d'effacer les traces du processus primaire en le noyant au milieu de processus secondaires qui s'en trouvent peu ou prou subvertis.²

Bellemin-Noël voit donc la création littéraire comme un « jeu » correspondant à cette illusion qu'est la demande du désir. En ce sens, on pourrait considérer que le roman de Cao Xueqin et Gao E appartient à ce « jeu » retranscrivant le mouvement du désir : la demande de la pierre à être incarnée, son existence humaine qui « tourne en rond » parce que Baoyu, comme tout humain, ne voit pas son désir primordial satisfait – et fait même l'expérience de la perte –, puis le retour du sujet à une position tout à fait voisine de celle qui était initialement la sienne – la pierre est de retour dans le monde invisible, mais la différence est qu'elle est porteuse de son expérience dans le langage, laquelle se manifeste par l'inscription de son récit sur son corps minéral –, tout ce cheminement s'apparente à un tracé de

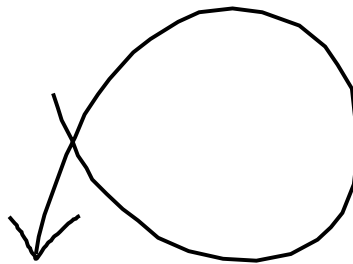
¹ SIROIS, *op. cit.*, p. 114.

² BELLEMIN-NOËL, *op. cit.* (2002), p. 42-43.

la demande du désir, qui fonctionne sur le mode de la fiction. Cela n'est pas sans rappeler ce qu'écrit Soshanna Felman au sujet de *Don Quichotte*, qu'elle perçoit comme un roman qui « se déchiffre comme désir de lui-même » : dans le *Honglou meng*, le roman est un langage qui a été désiré par la pierre, au point qu'origine de la création littéraire et origine du désir de l'objet minéral se confondent – « A l'origine du roman, le désir ; à l'origine du désir, le roman.¹ »

J'ai déjà, dans cette étude, recouru à des éléments de topologie, me référant par là à la méthode des dernières années de l'enseignement de Jacques Lacan. L'intérêt de ce recours à la topologie étant de pouvoir *montrer* les mécanismes décrits par la psychanalyse lacanienne, il me semble que je peux à nouveau illustrer par dessins et schémas ce que je décris ici comme la demande circulaire – et répétée – du désir.

Telle que je l'ai décrite, la demande du désir de la pierre à s'incarner, son expérience humaine, puis son retour dans le monde invisible, forment un mouvement circulaire, en boucle. On peut donc montrer ce cheminement de la façon suivante :



Le tracé de la demande du désir

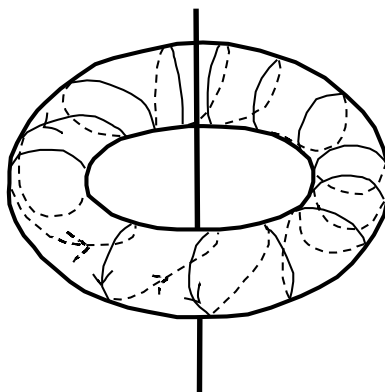
Comme on peut le constater, en deux dimensions le tracé s'apparente à une boucle, mais il faut garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas d'un cercle : le point d'arrivée n'est pas le point de départ ; il passe juste à côté, dans l'espace en trois dimensions, de même que la pierre revenue dans le monde invisible n'en est pas au point de départ.

Comme sur le schéma, le tracé de la demande du désir est un mouvement circulaire qui tourne autour d'un trou – le désir primordial – ; il en parcourt la circonférence, sans jamais le « boucher », puisque qu'un désir ne se satisfait pas par l'acquisition de l'objet, mais l'investissement du sujet dans la demande du désir.

Or, dans la vie d'un individu, la demande du désir se fait multiple : nous passons du désir d'un objet à un autre, sans jamais réussir à retrouver l'objet initialement perdu – « la Chose », la jouissance incestueuse du corps de la mère –, et ainsi la demande du désir se répète à de multiples reprises.

¹ FELMAN (1978), p. 125.

Or, cette répétition de la demande du désir forme un second mouvement circulaire, qui tourne lui aussi autour d'un trou – objet perdu du désir primordial –, l'ensemble des deux mouvements circulaires donnant lieu à la figure du tore¹ :



Cheminement de la demande du désir

En formant des demandes répétées qui se multiplient les unes à côté des autres, le désir forme finalement un cheminement plus large, celui du tore, dont il ne prend pas conscience – ce qui amène Lacan à dire que le sujet se « trompe d'un tour ».

Si le sujet s'est nécessairement trompé d'un tour, c'est qu'il s'agit d'un tour qu'il ne peut pas compter dans son parcours, soit celui qu'il effectue en faisant le tour du trou central. En ne cessant de parcourir les cercles *a*, il accomplit nécessairement la trajectoire du cercle *b*. Aussi bien, si nous nous représentons les cercles pleins comme autant de tours de la *demande*, il nous faut tenir le cercle vide comme ayant inévitablement quelque chose à voir avec la *fonction du désir* ; plus exactement avec la métonymie du désir qui se soutient de la répétition. En ce sens, le cercle vide ne symbolise pas, à proprement parler, le désir, mais plutôt son *objet métonymique*.²

Ainsi, dans la représentation du tore, le trou de l'objet en forme de « donut » figure l'objet du désir à jamais perdu et autour duquel évolueront toutes les demandes du désir qui inconsciemment viseront à retrouver cette « Chose ». Le trou de chaque « demande locale³ » figure un objet secondaire pris consciemment par le sujet comme objet de désir, mais pas plus que le trou central il ne peut être comblé, puisque le désir s'accomplit par la demande et non par l'objet.

J'ai déjà évoqué la réincarnation comme un motif littéraire illustrant assez bien comment un sujet pouvait voir sa vie dictée par un désir dont il n'avait pas conscience, qui lui échoyait d'une existence antérieure. Or, parmi les histoires du *Liaozhai zhiyi*, il en est une qui par le motif de la réincarnation

¹ LACAN & MILLER (2004), p. 157.

² DOR, *op. cit.*, p. 404.

³ NASIO (2010), p. 14.

illustre ce que je viens d'exposer sur les demandes répétées du désir, qui prennent à chaque « tour » un objet différent, mais tournent autour d'un unique objet – celui du désir initial.

Ce récit, *Sansheng* 三生, « Trois vies » (Lz 396)¹, relate les trois réincarnations successives – et donc les quatre existences – de deux personnages liés par l'animosité. L'histoire en va ainsi : un sous-préfet (*lingyin* 令尹), associé à la correction des copies d'examen, s'attire les foudres d'un lettré connu nommé Xing 興, lequel, ayant échoué à l'examen, est si irrité qu'il en meurt. Dans l'autre monde, ce lettré porte plainte contre l'examineur, et se trouve rejoint par une foule innombrable de lettrés comme lui recalés. Yama (Yanluo 閻羅) fait comparaître le sous-préfet et l'interroge ; l'inculpé se défend, arguant qu'il ne faisait que suivre les ordres de son supérieur. Yama décide de le faire bastonner, mais Xing et les autres lettrés protestent violemment : la sentence n'est pas suffisamment sévère, il faudrait plutôt lui crever les yeux, ou mieux : leur arracher le cœur. Ne pouvant s'opposer à cette vindicte, Yama fait appliquer le châtement. Le sanglant supplice du sous-préfet arrache à la foule des cris de joie : « Aujourd'hui grâce à Monsieur Xing, notre ressentiment disparaît entièrement (*jin de Xing xiansheng, yuanqi dou xiao yi* 今得興先生，怨氣都消矣) ».

Le sous-préfet est ensuite amené à renaître dans une famille du commun. Il y vit jusqu'à une vingtaine d'année, puis tombe aux mains de bandes rebelles. Or, des campagnes de soumission sont lancées par le gouvernement, et l'ancien sous-préfet se retrouve prisonnier des soldats. Ne faisant pas originellement partie des rebelles, il espère être disculpé. Malheureusement pour lui, arrive l'officier présidant au tribunal militaire : il s'agit de Xing – du moins de son nouvel avatar. Tandis que tous les autres prisonniers sont relâchés, lui seul est condamné à mort, par décapitation.

Se retrouvant à nouveau au tribunal de l'autre monde, c'est à son tour de porter plainte contre Xing. Mais, sur décision de Yama, il doit attendre une trentaine d'années avant que Xing, parvenu au terme de sa vie, ne compare. Pour l'injuste condamnation à mort de l'ancien sous-préfet, Xing est voué à renaître en animal domestique – un petit chien. Quant à l'ancien sous-préfet, pour avoir dans cette vie d'homme du commun frappé ses parents, il doit lui aussi renaître en animal ; il prend soin de demander à renaître en un gros chien.

Or, dans cette nouvelle vie, les deux personnages se rencontrent à nouveau : tandis que l'ancien sous-préfet, devenu un gros chien, se repose au coin d'une rue – il est né dans une boutique –, un client arrive, accompagné d'un petit canidé : ce n'est autre que Xing. Le gros chien se jette sur le petit, mais en dépit de sa taille, il ne parvient pas à avoir le dessus et les deux animaux s'entretuent.

Dans l'autre monde, Yama est lassé de la querelle des deux ennemis, et décide, pour les réconcilier dans la prochaine vie, de faire de Xing le beau-fils de l'ancien sous-préfet. Ce dernier,

¹ A ne pas confondre avec un autre récit portant exactement le même titre, Lz 26, et dont le propos est également celui de réincarnations successives.

dans cette nouvelle existence, possède une très belle fille, pour laquelle il refuse maintes propositions de mariage. Or, sur la liste des bacheliers (*shengyuan* 生員) candidats aux examens figure en tête le nom d'un certain Li 李, « qui est en réalité Xing (*shi Xing ye* 實興也) ». Le père de la belle se montre extrêmement cordial avec Li, et lui offre sa fille en mariage. Il est intéressant de noter que le récit ne nous indique pas si, le voyant, le futur beau-père reconnaît son ennemi. On peut imaginer qu'aucune mention de reconnaissance n'apparaissant, l'ancien sous-préfet ne reconnaît pas Xing, et se montre naturellement aimable avec ce bachelier – sans savoir que leur relation trouve racine dans des existences antérieures.

Le nouveau beau-fils, fier de ses talents (*shicai* 恃才), méprise son beau-père, et ne lui rend pas visite pendant une année. Son beau-père se montre patient. Or, le beau-fils ne connaît que l'échec aux examens. Le père de son épouse tente alors par mille moyens de le faire réussir, jusqu'à ce que son nom apparaisse sur le tableau des lauréats. Dès lors, les deux personnages s'entendent aussi bien que père et fils.¹

L'histoire de *Sansheng* regroupe donc quatre couples de personnages :

Sous-préfet	Lettré Xing
Homme du commun tombé aux mains de rebelles	Officier châtiant les rebelles
Chien de grande taille	Chien de petite taille
Beau-père	Beau-fils

Bien que l'histoire soit davantage narrée du point de vue de celui-ci qui est initialement sous-préfet – il est plus souvent sujet grammatical des verbes que l'autre personnage –, on gagne, me semble-t-il, à envisager la question du désir du point de vue de celui qui est originellement le lettré Xing.

Ce qui fait la particularité de cette histoire est l'obsession répétée du lettré Xing pour la vengeance qu'il veut mener envers le sous-préfet, qu'il accuse d'être responsable de son échec au concours. En dépit de la torture de ce dernier, qu'il obtient de Yama et qui, pour tous les autres lettrés, fait « disparaître le ressentiment », Xing ne démord pas de sa haine. Chaque incarnation est l'occasion pour lui de se venger une fois de plus de l'ancien sous-préfet, et ce en dépit du principe de juste rétribution (*baoying* 報應) : ayant déjà obtenu réparation par la torture du sous-préfet dans les enfers, l'officier ne devrait pas condamner le prisonnier des rebelles à la décapitation ; or, c'est ce qu'il fait, en dépit du bon sens – le prisonnier n'était pas lui-même un rebelle – et avec une subjectivité que

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1330-1332.

révèle le fait qu'aucun autre prisonnier ne subit le même sort. On pourrait ainsi voir chaque vie du lettré Xing comme un mouvement du désir visant à se venger de l'ancien sous-préfet – une boucle comme tracé de la demande du désir, telle que je l'ai montré plus haut. Cette demande tourne autour d'un objet que Xing désire – vengeance contre celui qu'il tient comme responsable de son échec –, mais ne se trouve jamais satisfaite, puisqu'au tour suivant – nouvelle incarnation – le mouvement se répète. Il semble ainsi que la vengeance contre l'examineur soit à chaque nouvelle vie l'objet du désir de Xing, comme autant de « trous » formés par les demandes du désir qui s'enchaînent.

Néanmoins, est-ce à dire que la vengeance est l'objet principal du désir de Xing ? On ne peut répondre que par la négative : dès l'apparition de ce personnage s'établit par l'échec du lettré à l'examen une perte majeure. Cet échec, d'un personnage qui est pourtant décrit comme « un lettré connu » (*mingshi* 名士), marque chez celui-ci une entaille : désir de la gloire qu'il n'obtient pas. Or, si dans les deux vies suivantes il n'est pas question d'examen, la réussite au concours reste pourtant l'objet de son désir initial, le désir de vengeance à l'égard de l'examineur n'étant qu'un déplacement du désir vers un objet secondaire. Cette réussite au concours, que Xing peine à obtenir, est le trou au milieu du tore, l'objet principal de son désir, autour duquel, à chaque vie, il tourne sans s'en rendre compte – on remarque que son échec, mais aussi son orgueil, se perpétuent même lorsqu'il est le beau-fils de l'autre.

Si jusque là *Sansheng* illustre à merveille la théorie psychanalytique du désir vue à travers le schéma du tore, l'exemple trouve ses limites en ceci que le personnage du lettré aigri par l'échec finit par obtenir le succès qu'il voulait. L'objet primordial du désir du personnage est atteint, mettant fin au désir de vengeance, et à l'histoire en elle-même. Notons cependant que le beau-fils ne parvient pas seul à réussir le concours : c'est seulement avec l'assistance du beau-père qu'il y arrive. Aussi peut-on dire que c'est à l'initiative du beau-père que le lettré est reçu ; l'objet du désir appartient-il finalement au beau-fils ou au beau-père ? Le questionnement me met sur la piste de cet élément de l'enseignement psychanalytique lacanien, que j'approfondirai plus avant, que « le désir de chacun est toujours soumis à la loi du désir de l'autre¹ ».



J'ai, dans cette sous-partie, esquissé les éléments fondamentaux des théories psychanalytiques du désir, et en ai rapproché des éléments des œuvres de mon corpus, notamment l'enjeu majeur du *Honglou meng*, qui a précisément tout à voir avec la question du désir. J'ai décrit ce fondement des théories du désir en trois temps : que le désir est lié à une béance primordiale, liée à une perte du

¹ DOR, *op. cit.*, p. 46.

plaisir initial, que l'objet à jamais perdu qui crée le désir est oublié et préside tout de même aux comportements subjectifs, et enfin qu'il est impossible de satisfaire à ce désir initial. Le *Honglou meng* a été l'exemple servant de support principal à mes démonstrations, car il répond le mieux, par sa richesse, aux théories du désir de la psychanalyse.

Reprenant le début du *Honglou meng*, j'ai décrit en détails les éléments liminaires de l'histoire que sont la brèche dans la voûte céleste et le rejet de la trente-six mille cinq cent et unième pierre, rejet qui est à l'origine du désir du minéral. Cette pierre, dont j'ai remarqué qu'elle était traversée (*tong* 通) par une force spirituelle (*ling* 靈), découvre ainsi d'elle-même qu'elle est un sujet lorsqu'elle se découvre un désir insatisfait. Elle reporte ensuite son désir sur un objet secondaire : une existence dans le monde des poussières rouges.

J'ai rapproché cette apparition du « trou primordial » – le désir ne se manifestant que par le manque – des théories lacaniennes du désir, qui voient à l'origine de celui-ci la séparation d'avec le corps maternel. Dans les premiers moments de sa vie, l'enfant est en fusion avec sa mère, dont il pense qu'il est l'objet du désir ; mais en découvrant la présence du père et de la loi qu'il impose à la mère, l'enfant est séparé de celle-ci par l'interdit de l'inceste. Or, toute sa vie, le sujet tentera de retrouver cette fusion des premiers temps, « la Chose » (*das Ding*). Cette recherche aiguillera les demandes secondaires du désir, qu'il reportera sur d'autres objets, qu'il ne désirera pas vraiment. Par ailleurs, ces autres demandes du désir seront comme une fiction, un fantasme – qui ne fonctionne pas sur le mode du réel –, ne visant pas véritablement à se satisfaire, mais à reproduire cette recherche de l'objet initialement perdu.

Dans un deuxième temps, je me suis concentrée sur ceci que le manque primordial est oublié – et rejeté dans l'inconscient – et que ce qui en découle est que le comportement du sujet est dicté par lui, sans qu'il en ait connaissance. Cela donne lieu à des histoires dans lesquelles des personnages, notamment lorsqu'ils sont réincarnés, adoptent des comportements étranges, qui personne ne comprend à commencer à eux. J'ai naturellement illustré ce propos par le fait que Baoyu a oublié son existence antérieure de minéral, mais que son comportement est marqué par certaines « bizarreries », réminiscences d'un passé oublié, comme son affection étrange pour les jeunes filles, qu'il associe à la pureté – pureté du Taixu huanjing ? Je me suis enfin intéressée au jade de Baoyu, cet objet irréductible issu de l'incarnation de la pierre en homme, cette métaphore du désir (*yù* 玉/*yù* 欲) d'existence qui provoque l'hébètement du personnage lorsqu'il le perd – comme ayant perdu son désir de vivre – et qu'il rend finalement à l'issue de l'histoire, en même temps qu'il abandonne son désir de vivre dans ce monde.

Dans un troisième et dernier temps, je suis revenue sur cette assertion de la psychanalyse selon laquelle chaque demande du désir est un fantasme fonctionnant sur un mode « hallucinatoire », un « jeu » répété pour retrouver le plaisir interdit des origines. Suivant ce que Jean Bellemin-Noël

affirme en comparant la création littéraire à ce jeu de répétition tentant en vain de retrouver l'objet initial du désir, j'ai présenté le récit de l'existence humaine de la pierre, dans le *Honglou meng*, comme un mouvement de ce type. Ce mouvement circulaire – parce qu'il fait retour vers lui-même – qui mène au point voisin de celui de départ, qui est celui de la pierre dans le roman, peut se montrer, comme je l'ai introduit, par un tracé, qui est celui utilisé en psychanalyse pour montrer la demande du désir. Partant de l'idée que la vie d'un sujet est constituée de multiples demandes du désir, j'ai introduit la monstration de ces dernières, rendue en topologie lacanienne par le schéma du tore. Le tore permet de montrer comment se répètent les demandes du désir – autour de plusieurs objets –, sans que le sujet ne se rende compte qu'il tourne autour d'un trou central : « la Chose » qu'il a oubliée et refoulée dans l'inconscient, mais qui régit son existence – tous ses désirs secondaires tournent autour – et qu'il ne comblera jamais. Afin d'illustrer le mouvement doublement circulaire du tore, j'ai présenté un récit du *Liaozhai zhiyi*, Sansheng 三生, « Trois vies » (Lz 296), dont le motif répété à outrance de la réincarnation illustre assez bien ces élans itératifs du désir, qui obéissent au fond à un ordre plus global.

A présent que j'ai décrit les mouvements d'ensemble du désir, je me pencherai sur un autre aspect de ses mécanismes : le fait que sous-tendant notre subjectivité sans que nous ne le connaissions, le désir, qui correspond à notre vérité à chacun, revienne régulièrement en force, dans un « mi-dire », dans nos comportements – par des lapsus, des jeux de mots, des rêves (ce qui me permettra de revenir à la matière principale de mon corpus)...

3 - En une vérité qui se « mi-dit »

J'ai jusqu'à présent exposé que le désir, bien qu'apparaissant à la conscience du sujet comme fractionné sur de multiples objets, était en réalité unique, car construit autour d'un objet manquant, « la Chose », dont la perte initie le désir. J'ai par ailleurs insisté sur le refoulement de ce désir primitif dans l'oubli, dans l'inconscient du sujet, au point que le sujet ne connaît plus lui-même l'objet primordial de son désir, bien que ses comportements soient guidés par la recherche de cet objet. C'est sur ce dernier point qu'il me faut à présent revenir : que la vie d'un sujet est marquée par des jeux de mots, des lapsus, des rêves, des actes manqués et autres oublis qui sont autant de marques d'un désir oublié qui revient en force. Car, le sujet ne pouvant connaître la vérité de son désir et l'exprimer, il ne fait, pour Lacan, que la « mi-dire »¹, et elle-même fait parfois irruption, hors de contrôle du sujet, en des traits singuliers du comportement :

¹ LACAN, *op. cit.* (1975), p. 85.

Le désir, lui, exclut par principe toute forme de satisfaction dans le réel. Il n'est pas possible de le faire taire, en sorte que « ça crie » en moi indéfiniment, au point d'articulation de mon organisme et de mon psychisme –des cris de joie et de détresse.¹

L'expression du désir possède deux caractéristiques majeures : elle ne s'exprime pas tout entière, mais pas débordements, et elle adopte des déguisements, c'est-à-dire qu'elle subit, dans le passage de l'inconscient aux actes et pensées conscients, des transformations métaphoriques – ce qu'entendait Jean-Bellemin Noël lorsqu'il écrivait qu'il s'agissait « d'effacer les traces du processus primaire en le noyant au milieu de processus secondaires qui s'en trouvent peu ou prou subvertis »².

Dans cette sous-partie, je m'intéresserai donc en particulier aux expressions du désir dans les récits qui font le corpus de cette étude, expressions subissant des transformations métaphoriques – notamment, pour ce qui concerne les songes, le travail d'élaboration du rêve qu'observait Freud. En littérature, les fruits de ces déformations apparaissent souvent comme des éléments étranges ou absurdes dans la description de l'expérience du personnage ; mais il est parfois possible d'expliquer ces bizarreries en rattachant ces manifestations fantasques à ce que serait le désir inconscient – inventé par l'auteur – du personnage.

Néanmoins, avant d'aborder les transpositions métaphoriques des expressions du désir, il me faut exposer un concept incontournable pour qui s'intéresse à la question du désir en Chine – et qui n'est pas sans répondre à cette idée déjà exprimée des « débordements » du désir – : celle de *qing* 情, qui recouvre des notions si diverses que l'on peut alternativement la traduire par « sentiment », « amour », « passion », « désir », etc.

A - Le débordement du *qing*

La notion de *qing* 情 est ancienne, tout comme celle de *yu* 欲 – laquelle, nous le verrons, a souvent été associée à la première dans l'histoire intellectuelle –, et si elle est particulièrement signifiante dans l'analyse de la littérature de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles, c'est parce qu'elle a connu sous les Ming un engouement sans précédent, lié à la volonté des auteurs d'écrire davantage et différemment sur le désir individuel.

Le *qing* était déjà une notion existante dans la Chine pré-impériale, nous enseigne Anne Cheng dans un article de 1999, « Emotions et sagesse dans la Chine ancienne ». Aux V^e et IV^e siècles avant notre ère, il désignait des caractéristiques proprement humaines, une nature intrinsèque, en somme un trait propre à l'intériorité – par opposition à une caractéristique physique, « externe »³. Il

¹ BELLEMIN-NOËL, *op. cit.* (2002), p. 26.

² Cf. p. 529.

³ CHENG (1999), p. 34.

semblerait donc que le *qing* ait désigné les émotions humaines dès une période très ancienne. Son « enjeu philosophique » serait apparu vers le milieu de la période des Royaumes Combattants [-403 à -221]¹, durant laquelle il aurait été comparé à la notion de *yu* 欲 – chez Xunzi, par exemple, qui voit dans la seconde la conséquence du premier². Cependant à la période des Han [-206-220], les deux notions auraient été équivalentes³. A la même époque, on oppose le *qing* à la notion de *xing* 性, cette dernière désignant également une nature intrinsèque ; néanmoins, tandis que la seconde est connotée positivement, la première commence à acquérir un sens péjoratif⁴.

Cette tendance s'accroît plus encore avec les néo-confucéens des Song [960-1279], pour qui le *xing* était moralement acceptable, tandis que *qing* et *yu* étaient des notions négatives, opposées au principe céleste (*tianli* 天理). Ainsi Zhu Xi 朱熹 [1130-1200] compara-t-il le *xing* à une eau tranquille, le *qing* à un cours d'eau, et le *yu* à des vagues⁵. Le *qing* était donc objet de défiance, étant opposé à la morale.

Néanmoins, la période des Ming [1368-1644] fut celle où les auteurs, et notamment ceux de la littérature de fiction, s'adonnèrent à leur envie d'en écrire davantage au sujet du désir individuel – et même sexuel. Le *qing* fut alors le prétexte idéal pour aborder les implications du désir, projet pour lequel le terme de *yu* était trop controversé :

[...] *qing*, as a broader as well as a more ambiguous concept, offered itself as a convenient alternative for those literati writers who were seriously re-examining the implications of desire (including its more “physical” aspects). An important strategy was to *sentimentalize* desires and emphasize what they conceived to be the *qing* elements in *yu* [...] unlike *yu*, *qing* did not require constant apology. The popularity of the term *qing* among late Ming writers was undoubtedly related to its ambiguity as a concept in traditional Chinese philosophical discourses [...]⁶

Il faut dire ici, pour éclairer le contexte, que la dynastie Ming a été marquée sur le plan intellectuel par une valorisation de l'individualité. Wang Yangming 王陽明 [1472-1529], tout d'abord, ouvre la voie d'une idée de la subjectivité comme base de la morale, en développant notamment son concept de « connaissance morale innée (*liangzhi* 良知) » : le bien se trouverait déjà, de façon innée, dans l'esprit de chacun, et il n'y aurait pas à aller chercher ailleurs pour développer la morale :

L'esprit n'a pas à chercher le principe dans les choses : lui, et lui seul, est générateur de principe, possédant en lui-même la « connaissance innée » du bien qui ne demande plus alors qu'à s'étendre à toute chose.⁷

¹ *Id.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 46-47.

⁴ HUANG (2001), p. 25.

⁵ *Id.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ CHENG, *op. cit.* (1997), p. 534.

Mais c'est surtout dans la pensée de Li Zhi 李贄 [1527-1602] qu'est réclamée une légitimité des désirs individuels. Pour Li, l'action individuelle est à la base du bien et de la morale ; il associe les désirs à l'authenticité (*zhen* 真) – d'où l'on voit que le désir comme aspect de la « vérité » n'est pas seulement lacanien :

Li Zhi's most extreme claim was that authenticity, a term which can also be translated as the true, is subjectively determined and based on enlightened selfishness (*si* 私). In contrast, to Neo-Confucianism, which taught people to extinguish their subjective bias, Li Zhi argued that enlightened selfishness motivates people toward self-improvement.¹

Li Zhi revendique le *yu* comme une nécessité, « a productive force which drives people to acquire wealth, study and even achieve enlightenment »².

Sous l'impulsion de ces arguments, le *qing* devient donc une notion extrêmement controversée, qui peut tant être perçue comme base des interactions sociales que comme une menace pesant sur l'ordre social :

On the one hand, when seen as “personal emotions” or “passions” that defied the logic of reason/principle, *qing* often carried the potential to subvert social order [...] On the other hand, when viewed as “reality”, “virtue”, or as what was in perfect accordance with *xing* (here *xing* is one's moral nature as understood in Neo-Confucianism), *qing* could mean that which would contribute to the maintenance of moral order and social hierarchy or the *raison d'être* of such order of hierarchy, the precise opposite of what this concept seemed to mean in the previous context.³

A la fin des Ming et au début des Qing, notamment sous l'impulsion de Yuan Huang 袁黃 (1533-1606), et en raison des attaques à son encontre – devenu beaucoup plus visible sur la scène intellectuelle, il s'attira la foudre des moralistes –, le *qing* sera défendu par un déplacement de son intérêt subjectif vers son pouvoir dans la régulation de l'ordre social :

[...] *qing* is now defended in terms of public morality and the maintenance of social order rather than for the sake of the emotional needs of an individual.⁴

Le *qing* est alors présenté comme une force collective, un mécanisme social :

That is to say, a particular private desire is permissible as long as it does not conflict with the private desires of others. This idea, which is reminiscent of Xunzi's theory of desire, would be elaborated by many Qing thinkers. The conflict between private

¹ EPSTEIN (1999), p. 76.

² *Id.*.

³ HUANG, *op. cit.* (2001), p. 47.

⁴ *Id.*, p. 46.

desires (*si 私*) and the desires of others (*gong 公*) is here resolved by redefining “public” as the totality of all the private desires of different individuals [...] “Public” is to be understood as the harmonization of different individuals’ private desires rather than something directly antagonistic to the private (*si 私*) [...] After all, one’s desire can achieve adequate fulfillment only in a social context.¹

Par ailleurs, à la fin des Ming et au début des Qing, on tenta de diminuer la dimension sexuelle du *qing*, dans les histoires dites « de la belle et du lettré (*caizi jiaren 才子佳人*) », en montrant des personnages refusant de se donner physiquement tant que les valeurs morales confucéennes – passage par le mariage – n’avaient pas été respectées, et en insistant sur la notion d’« âmes sœurs (*zhiji 知己*) »².

Mais avant que d’arriver à cette subversion de la notion de *qing* comme tactique de défense contre ses détracteurs, les auteurs des Ming s’en sont donné à cœur joie pour produire des écrits dans lesquels le *qing* était l’expression d’un désir débordant et très lié au désir sexuel – comme le célèbre *Jin Ping Mei 金瓶梅, Fleur en Fiole d’or* de l’anonyme « Etudiant rigoleur de Lanling (Lanling xiaoxiao sheng 蘭陵笑笑生) », particulièrement connu pour ses passages érotiques, mais également pour ses descriptions, sans précédent, de la vie quotidienne dans des appartements intérieurs du milieu bourgeois, qui devaient ouvrir la porte à celles du *Honglou meng* un peu moins de deux siècles plus tard³.

Je l’ai dit, les auteurs des Ming ont été très désireux d’explorer en littérature les multiples visages du désir, au point que les notions de *qing* et de *yu* s’en sont trouvées pourvues de multiples définitions :

Indigenous concepts such as *yu* 欲 and *qing* 情 were never any more transparent in late imperial China than desire has been in the West, and throughout Chinese history people seemed never to have tired of redefining or reinterpreting them [...] The status of desire became more complicated during the late Ming (approximately from the late sixteenth century to the mid-seventeenth century) when more diverse and often more radical views of desire were being proposed. As was generally true of philosophical discourses in pre-twentieth-century China, the late Ming debates on desire were almost framed in ethical terms. During the same period, literature, especially drama and prose fiction, was becoming increasingly preoccupied with desire, but its explorations certainly went well beyond the ethical implications of the phenomenon.⁴

Selon Martin W. Huang, cette avidité des auteurs des Ming à « écrire le désir » n’a pas été sans être accompagnée d’une certaine anxiété, tant le sujet était vaste et complexe⁵. Par ailleurs, cette

¹ *Ibid.*, p. 53-54.

² *Ibid.*, p. 71.

³ HSIA, *op. cit.*, p. 259.

⁴ HUANG, *op. cit.* (2001), p. 2-3.

⁵ *Id.*, p. 6-7.

volonté d'écriture se trouvait intimement liée à l'expérience subjective, puisque les auteurs souhaitaient aborder le sujet d'un point de vue relativement personnel :

Many late Ming literati were eager to talk about desire, not in general or in the abstract, but in terms of their personal and private experiences. The proliferation of discourses on desire during that period is unprecedented in Chinese history.¹

Or, la littérature de fiction s'est trouvée être, dans ce mouvement, un lieu de prédilection de l'écriture des multiples facettes du désir.

With its unique narrative capacity and representational power, fiction seems to have offered itself as the best medium to explore in depth the complexities, ambivalences, and contradictions associated with desire in contemporary discourses.²

Il faut remarquer, comme le fait Martin W. Huang, que le traitement du désir dans la littérature de fiction a donné lieu, sous les Ming, à un déplacement de la scène sur laquelle on l'écrit. Prenant les quatre grands romans de la dynastie, Huang établit que le désir est à entendre en termes d'aspirations politiques dans le *Sanguo yanyi* 三國演義, *Le Récit amplifié des Trois Royaumes* – là où le désir n'est évoqué que s'il implique des conséquences politiques –, à entendre à un niveau allégorique dans le *Xiyou ji* 西遊記, *Le Voyage vers l'Ouest* – car l'absence de détails du quotidien dans lesquels se manifesterait ce désir noie ce dernier dans un discours abstrait –, et enfin que le désir est traité de manière un peu plus individuelle dans le *Shuihu zhuan* 水滸傳, *Au bord de l'eau* – à condition que le personnage dont il est fait mention du désir soit rallié à la rébellion³. Dans le *Jin Ping Mei*, enfin, le désir dont il est question est celui de la chambre à coucher ; il y a donc, entre ces divers romans, un glissement des champs de bataille vers le gynécée, de la sphère publique à la sphère privée.

Dans cette voie ouverte par le *Jin Ping Mei*, le désir individuel, le plus souvent même sexuel, a fait l'objet de bien des fictions érotiques, au point que la littérature de divertissement s'en est trouvée pourvue d'un caractère transgressif. Ce recours au désir sexuel comme thème incontournable de la fiction a été revendiqué par les auteurs de cette dernière comme fer de lance du divertissement :

The basic argument was that life was more than just survival. People had the right to material comforts and entertainment. And there is probably nothing more entertaining than reading about other people who desire what they are not supposed to desire. Fiction or *xiaoshuo* is by definition a “transgressive” genre in that it often focuses on transgression in order to attract readers. Fiction became transgressive in the eyes of

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*.

³ *Ibid.*, p. 58.

conservatives precisely because of this, especially since, in the Neo-Confucian moral theory, nothing more easily led to transgression than desire. Some fiction writers felt that in order to emphasize the entertainment value of their work they needed to exploit the transgressive nature of their topic by proclaiming that the focus on desire, with its tendency toward transgression, defined fiction as a new narrative genre.¹

En dépit de cette revendication d'un traitement haut en couleurs du désir charnel, on peut constater une grande ambivalence dans la façon dont les auteurs abordaient le sujet : la plupart affirmaient qu'il s'agissait pour eux de dépeindre les travers de ceux qui s'adonnaient trop au sexe, mais on pouvait deviner derrière leurs intentions affichées une complaisance dans les descriptions érotiques. Cette équivocité contribua à l'image ambivalente que renvoyait la littérature de divertissement.

Fiction, understood as a didactic genre that paradoxically focuses in transgression with the double aim of entertaining and educating, was by nature a cultural phenomenon of ambivalence as well as self-contradiction. After all, for Neo-Confucian, the desire to be entertained by fiction was itself almost as dangerous as the uncontrollable craving for sex that such fiction cautioned the reader against, despite the author's claim that his only goal was to offer a cure for this very craving.²

Rainier Lanselle remarquait durant l'une de ses conférences à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de l'année 2016-2017 que cette équivocité de la façon dont la littérature de fiction était perçue explique certainement pourquoi un très grand nombre d'œuvres du genre sont demeurées anonymes, sinon signées d'auteurs utilisant un pseudonyme.

Qui évoque le *qing* sous les Ming ne peut manquer de mentionner le *Mudan ting* 牡丹亭, *Pavillon aux pivoinés* de Tang Xianzu 湯顯祖 [1550-1616], dont j'ai eu l'occasion d'exposer le fil conducteur plus haut dans cette étude³.

Tang Xianzu's *Mudan ting* has been celebrated as *the* drama of *qing* ever since it appeared during the late sixteenth century.⁴

Pour Martin W. Huang, le personnage féminin principal de la pièce de Tang Xianzu, Du Liniang 杜麗娘, est l'essence même du *qing* : elle meurt en raison de lui – elle ne peut supporter l'absence de celui qu'elle a vu en rêve et à qui elle s'est donnée – et revient à la vie grâce à son pouvoir. Cette puissance du *qing* est exprimée par Tang dans ses mots d'introduction à l'œuvre :

¹ *Ibid.*, p. 61-62.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Cf.* p. 329.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶！

Nous ne connaissons pas l'origine du *qing*, mais il est profond tout du long. Les vivants peuvent en mourir, et les morts peuvent revenir à la vie grâce à lui. Si les vivants ne peuvent en mourir, ou que les morts ne peuvent revivre grâce à lui, c'est que l'on n'a pas atteint le *qing*. Le *qing* qui se trouve dans les rêves peut-il ne pas être véritable ? Serait-il possible que sous le ciel peu de gens rêvent ?¹

L'analyse que Martin W. Huang donne du désir dans le *Mudan ting* m'intéresse particulièrement par égard aux théories psychanalytiques du désir que j'ai exposées ci-dessus : pour Huang, le désir de Du Liniang et de Liu Mengmei se joue sur le mode de l'absence – lui n'est présent qu'en rêve, il est inaccessible à la jeune fille, et elle, lorsqu'il commence à la désirer de son côté, est déjà morte. Par ailleurs, le désir de chacun naît des deux personnages avec la représentation imaginaire – hors du réel, donc, comme un fantasme – de l'autre (un rêve, un autoportrait). Huang perçoit ainsi que le désir n'existe que tant qu'un objet est manquant, et qu'il précède le sujet même :

Moreover, Du Liniang feels compelled to represent her own act of desiring once her desire is aroused through the reading of the representation of others' desires so that her imagined lover can continue to desire her even when she is not present. This highlights the subjective nature of *qing* or desire, which pre-exists its own object and which takes the absence of its object as a precondition for its own existence. Du Liniang first experiences desire in "representation" (reading and dreaming) and then invents an object to sustain that desire. If the dead Du Liniang is indeed resurrected by the magical power of *qing*, then we may have to conclude that "desire" pre-exists not only its object but also its own subject in that not only is Liu Mengmei invented by her desire to be desired but so is Du Liniang herself, at least the Du Liniang that is resurrected. Metaphorically, Du Liniang is (re)invented or resurrected by her own desire so that she can continue desiring after death.²

L'hypothèse de Martin W. Huang selon laquelle en rêvant de Liu Mengmei, Du Liniang *invente* son amant, l'objet de son désir, me paraît discutable, car, comme je l'ai montré dans cette étude, l'imaginaire classique du rêve chinois n'a pas tant pour habitude de faire apparaître en rêve des objets fantasmés que des personnages réels – l'existence ensuite avérée de Liu Mengmei dans la pièce pourrait faire de ce rêve un songe surnaturel, mais nous n'avons en effet pas la preuve de ce que le « vrai » Mengmei a bien vu, lui aussi, Du Liniang dans son sommeil. Mais en dépit de cette incertitude, l'analyse de Huang a pour mérite de pointer du doigt ceci que le désir n'est pas suscité par l'objet désiré, mais par le sujet désirant lui-même. Le désir, ainsi qu'il le décrit, a pour origine le sujet lui-même, et se trouve être un mouvement qui, allant vers l'objet désiré – objet qui ne peut être qu'absent –, ne fait que revenir vers le sujet, le précédant ainsi lui-même.

¹ TANG & GUO, *op. cit.*, p. 9.

² HUANG, *op. cit.* (2001), p. 78-79.

Cette exposition de la notion de *qing* apparaît comme une petite parenthèse vis-à-vis de la façon dont j'aborde le désir, dans cette étude, par des apports de théorie psychanalytique. Ce détour contextuel me semblait néanmoins nécessaire afin de faire valoir ceci que le désir était, dans le monde chinois des Qing, un sujet loin d'être anodin, et que les auteurs chinois n'ont pas produit cette littérature sans baigner eux-mêmes dans un contexte intellectuel où le thème du désir avait des enjeux spécifiques.

Comme je l'ai montré, le thème du désir, métaphorisé par la notion de *qing*, a profondément marqué la littérature de divertissement des Ming, et s'est trouvé être, souvent en connexion avec la notion de *yu*, au centre de plusieurs problématiques telles que le glissement entre les sphères publique et privée, ou l'articulation entre désirs individuels et valeurs morales. La notion de *qing* – que traduit sans doute le mieux le mot « désir » en dépit de ce qu'il peut aussi traduire le terme *yu* – est donc un important contexte dont on hérite des Ming les auteurs des Qing ; mais, comme l'on peut s'en douter, une œuvre telle que le *Honglou meng* aborde la question de façon très subtile, puisqu'en plus de faire référence au *qing* tel qu'il était conçu antérieurement dans la littérature, le roman poussera plus loin l'élaboration du concept et le décrira avec plus encore de finesse.

Given its complex textual history and the many revisions or rewriting of the novel, we might read *Honglou meng* almost as a meta-text that re-enacts within itself the subtle shifts in the representation of desire in late imperial China —a gradual shift from a fascination with *yu* as manifested in works such as *Jin Ping Mei* to the kind of obsession with *qing* found in *Mudan ting*, *Taohua shan*, *Lin Lan Xiang*, and *Dingqing ren*. In the sense of a shifting process, *Houlou meng* can be regarded as a summation of all these works and as a profound novelistic rehearsal as well as rethinking of all the major motifs of *qing* throughout its history. This trajectory from *yu* to *qing* is also a history of desire becoming increasingly self-conscious of itself, as masterfully demonstrated in *Houlou meng*.¹

Retenons pour l'heure que j'ai ici exposé à quel point le *qing* était, dans l'héritage que recevront les auteurs des Qing, conçu comme une force puissante – n'oublions pas que selon Tang Xianzu il peut faire revenir les morts à la vie –, quelque chose qui appartiendrait à l'excès, qui déborderait tant personne ne peut le contenir. C'est par là que je souhaite faire la transition vers mon point suivant : une illustration de la façon dont le désir, refoulé, selon la théorie lacanienne, dans l'inconscient du sujet, fait irruption de façon impromptue dans la vie consciente du sujet par des rêves, des lapsus...

B - Déguisements métaphoriques du rêve

Dans mon approche de la question du désir, j'ai jusqu'à présent observé la façon dont il se construisait – sa structure prenant appui sur une absence – et son mouvement – itératif et cyclique,

¹ *Id.*, p. 83-84.

tournant aussi à un niveau plus large autour d'un « trou » qu'il ignore. Je me suis également intéressée à la notion proprement chinoise de *qing* 情, dont je rapproche la puissance de ce que Lacan décrivait en affirmant que « l'amour ne s'écrit que grâce à un foisonnement, à une prolifération de détours, de chicanes, d'élucubrations, de délires, de folies pourquoi ne pas dire le mot n'est-ce pas – qui tiennent dans la vie de chacun une place énorme.¹ » Ces mille façons dont le désir s'invite de lui-même dans le quotidien du sujet, j'aimerais à présent l'observer à travers ce qui fait spécifiquement l'objet de cette étude : les rêves. Du moins, les *révits* de rêve, car n'oublions pas que nous sommes ici en littérature, que les personnages ne sont pas réels et ne possèdent pas de véritable inconscient – tout est inventé par l'auteur. Néanmoins, en tant que langage produit par ce dernier, le texte peut mimer certains mécanismes psychiques ; celui que je souhaite ici mettre en valeur est le « travail du rêve », c'est-à-dire cette façon dont le désir a de se déguiser et de s'exprimer par des motifs oniriques – un « contenu manifeste ». Dans l'interprétation du rêve telle que Freud l'a conçue, l'analyse de ce dernier permet de retrouver le désir qui l'a initié – les composantes de ce désir constituant le « contenu latent »².

J'ai vu plus haut, et continuerai ci-après à l'exposer, que Cao Xueqin avait inventé un désir à ses personnages principaux ; or, parmi les exemples de cette sous-partie, il sera intéressant de constater que dans certains rêves de ces personnages apparaît ce désir, sous une forme déguisée, dont l'analyse pourra faire écho au travail du rêve – la façon dont les pensées du rêve sont transformées pour donner lieu au contenu onirique – établi par Freud.

L'ensemble de la démarche n'est naturellement pas de montrer que les transformations liées au « travail du rêve » de la théorie freudienne s'appliquent universellement, mais que les auteurs du *Honglou meng* avaient une très fine compréhension de ce qui pouvait s'exprimer en rêve – que cela était lié au désir –, mais surtout innovèrent dans la façon d'écrire cette poussée onirique du désir. Car, ainsi que je l'ai déjà évoqué, la perception chinoise de ce que le désir peut être à l'origine du rêve est en réalité ancienne ; ce qui est ici nouveau est la façon de le faire apparaître à travers les motifs de l'histoire.

Avant que d'entrer dans la subtilité des transformations donnant lieu au « contenu manifeste » de rêves au récit particulièrement novateur, tels que celui de Lin Daiyu (HLM 82), je souhaiterais tout d'abord évoquer un exemple qui viendra soutenir un premier propos. L'un des apports majeurs de Freud a été d'avancer qu'un rêve était la satisfaction d'un désir³. Or, ce désir peut ne pas apparaître clairement dans le « contenu manifeste » du rêve ; fréquemment, même, dans ce que nous appelons

¹ LACAN & CONTRI (1978), p. 106.

² FREUD, *op. cit.* (2010), p. 319.

³ *Id.*, p. 161-162.

« cauchemar » – qui n’est rien de plus qu’un rêve désagréable –, on peine à identifier le désir, et on évoque plutôt la crainte. Or, qu’est-ce qu’une crainte, sinon un désir d’obtenir l’objet opposé à celui que l’on redoute ? Ainsi dans certains récits de rêve pourra-t-il être fastidieux d’identifier le désir qui aurait initié les éléments du rêve. Il convient cependant de persévérer, de chercher à un autre niveau de lecture de quel désir le contenu onirique peut être la satisfaction métaphorique.

Mon exemple est celui de *Fengyang shiren* 鳳陽士人, « Le Lettré de Fengyang » (Lz 58), le récit que j’avais exposé en détails dans mon travail comparatif de plusieurs réécritures d’une même histoire¹. Dans l’analyse que j’avais donnée de ce récit, j’avais conclu que le songe de l’épouse esseulée, dans lequel elle voit son époux revenir à elle pour tomber immédiatement dans les bras d’une parfaite inconnue au comportement lascif, constituait une expression de la crainte du sujet rêvant : crainte que son mari, parti au loin, ne lui soit infidèle. Cette interprétation suit ce qui serait une logique relativement simple : l’épouse redoute que son mari absent ne lui fasse quelque infidélité, alors elle en rêve.

Néanmoins, il me semble que l’on peut également donner à ce rêve une interprétation autre, qui ne détruise pas les éléments de l’histoire : que par ce rêve se manifeste non pas une crainte de l’épouse, mais le désir de celle-ci – désir de tuer son mari. Ou plutôt, car l’écrire comme je viens de le faire peut paraître en opposition avec l’histoire qui met tant en avant la façon dont l’épouse veut retrouver son conjoint, désir de tuer son époux *infidèle*. Que le personnage masculin qui est parti au loin trompe effectivement son épouse ou non n’a que peu d’importance : seule compte la crainte de sa femme, qui redoute tellement l’infidélité de son mari qu’elle en fait une projection imaginaire par le biais du rêve – l’époux, dans le songe, est scandaleusement volage. Or, que désire l’épouse ? Que ce mari infidèle disparaisse, bien sûr, qu’on le *tue*. C’est ainsi que le mari adultère, que l’épouse désire tuer métaphoriquement, en vient à être littéralement assassiné dans le rêve. Cette animosité à l’égard du conjoint volage apparaît comme une résurgence du motif du projectile lancé par le personnage masculin et atteignant le front de l’épouse dans l’une des trois versions en langue classique du récit, *Zhangsheng* 張生, « L’Etudiant Zhang », et dans la version en langue vernaculaire de Feng Menglong, *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l’étudiant Dugu sur le chemin du retour ». Rappelons que dans ces deux versions – notamment dans celle en langue vernaculaire où cela est davantage explicite –, à voir son épouse chanter pour les convives masculins le mari qui observe la scène se met en colère parce qu’il pense qu’elle le trompe – du moins qu’elle adopte à l’égard de la gent masculine une attitude que son statut de femme mariée devrait normalement lui interdire. Que la (seconde) brique que le mari jette atteigne précisément son épouse au front peut ainsi paraître comme un acte de vengeance contre l’infidélité, du moins comme un acte

¹ Cf. p. 232.

manqué si l'on entend que le personnage touche son épouse « par hasard ». Dans *Fengyang shiren*, le motif du projectile lancé en guise de punition apparaît également, comme en un souvenir des versions antérieures de l'histoire. Néanmoins, ce n'est pas l'épouse elle-même qui vient à bout de l'époux infidèle, mais son frère – quelqu'un de son sang, qui par honneur aurait intérêt à la défendre ; en quelque sorte un *double* d'elle-même. Ce glissement de l'identité de celui qui initie le coup mortel fonctionne en un sens comme si l'épouse ne pouvait se résigner elle-même à frapper son mari, et ne pouvait que confier la tâche à un tiers de confiance. La dispute qui éclate ensuite entre le frère et la sœur – elle lui reproche d'avoir assassiné son mari, il l'accuse de ne pas savoir ce qu'elle veut – est à cet égard assez significative : elle illustre le paradoxe intérieur de l'épouse qui désire tuer le mari infidèle et protéger en même temps le mari.

Cette interprétation de ce que le rêve serait l'expression du désir de l'épouse de tuer son mari volage trouve cependant ses limites en ce que le rêve, rappelons-le, est polyencéphalique : le frère et le mari font également ce rêve, au même moment que l'épouse. Il n'en demeure pas moins, cependant, que le récit réel du rêve – le conte de Pu Songling – est narré du point de vue de l'épouse, ce qui fait primer l'hypothèse d'une subjectivité la concernant elle.

A travers cet exemple, je souhaitais montrer que si de prime abord le rêve semble indiquer que l'épouse veut retrouver son mari, ce qu'il peut signifier peut aussi bien être qu'elle veut le tuer – ce qui n'est pas si paradoxal lorsqu'on oppose ceci qu'elle veut retrouver un époux fidèle – qui resterait à ses côtés – et faire disparaître (l'idée de) celui qui lui est infidèle. Aussi convenait-il de ne pas s'en tenir à la simple compréhension du songe comme une crainte de l'épouse de voir son mari lui échapper.

Que le rêve puisse être, comme le présente Freud, le fruit d'une déformation des pensées du rêveur et se présente sous une forme manifeste qui soit influencée par le désir de ce dernier est quelque chose de perceptible dans l'exemple du rêve de Lin Daiyu (HLM 82). Ce récit onirique est particulièrement connu pour ce qu'il révèle de la subjectivité de Daiyu, notamment dans la façon dont les déformations du rêve transforment ou transposent le désir de la jeune fille. J'avais, dans la première sous-partie du dernier temps de cette étude, consacrée à l'influence des résidus diurnes sur le contenu onirique, exposé en détails les éléments de la veille qui précèdent le rêve de Daiyu, et montré de quelle manière le contenu du songe pouvait leur être rattaché. Dans cet exposé, je m'étais assez peu étendue sur la matière du rêve en elle-même, et je souhaiterais ici l'analyser plus attentivement, afin d'en montrer les déformations oniriques, dont l'interprétation permet de saisir le désir du rêveur qui les sous-tend.

Je ne reviendrai pas sur les événements du roman qui précèdent le rêve, dont j'ai plus haut montré qu'ils avaient leur part d'importance dans le contenu du rêve.

Le songe débute par ceci qu'une servante, entrant dans la chambre de Daiyu, l'informe que Jia Yucun 賈雨村, qui fut jadis le précepteur de la jeune fille, demande à être reçu par celle-ci. Daiyu s'étonne de cette visite, car voilà bien des années qu'elle n'a pas revu son précepteur. Songeant à sa condition féminine – que Jia Yucun ait demandé à revoir un étudiant masculin, passe encore, mais une fille... –, elle demande qu'on le congédie. La soubrette objecte alors que Jia Yucun est venu présenter ses félicitations à Daiyu. Celle-ci n'a pas le temps de s'interroger sur ce que cela peut bien signifier, qu'entrent chez elle plusieurs personnages féminins de son entourage : Wang Xifeng 王熙鳳, la Dame Xing 邢, la Dame Wang 王, et Baochai 寶釵. Rieuses, elles déclarent qu'elle vienne la féliciter et l'accompagner pour son départ ; paniquée, Daiyu demande des explications. Xifeng, surprise de l'ignorance de la jeune fille, explique alors que le père de Daiyu a obtenu la charge de commissaire au transport des céréales (*liangdao* 糧道¹) dans le Hubei. Il s'est par ailleurs remarié, et sa nouvelle épouse a organisé le mariage de Daiyu avec un veuf. Des émissaires attendent d'ailleurs au dehors pour ramener la jeune fille chez son père, avant qu'elle ne parte à nouveau vers son nouveau foyer. Daiyu proteste en accusant Xifeng de vouloir lui jouer un tour, retient ses larmes, mais ne parvient qu'à faire partir la petite troupe. Très angoissée (*xinzhong ganji* 心中乾急), et ravalant ses pleurs, Daiyu se retrouve « comme auprès de la grand-mère Jia (*xiang he jiamu zai yichu de side* 像和賈母在一處的似的) ». Elle supplie celle-ci de la garder auprès d'elle, mais sa grand-mère répond d'un air distrait que les filles doivent bien finir par se marier, et que l'avantage d'épouser un veuf est qu'on peut récupérer le trousseau de la première femme. Sa grand-mère, prétextant que sa petite-fille la fatigue, finit par faire congédier Daiyu, laquelle n'en finit pas de se lamenter. Daiyu songe soudain à Baoyu, en pensant qu'il trouvera peut-être une solution, et le voilà qui se tient devant elle. Il commence à la féliciter en riant. Oublieuse de toute convenance, elle l'empoigne par le col et l'accuse de « manquer de sentiments et de droiture (*wuqing wu yi* 無情無義) »². Il s'en défend, et elle lui fait comprendre qu'elle ne veut pas quitter la maison des Jia. Il répond alors tout simplement qu'elle peut rester si elle le souhaite, et lui rappelle qu'elle s'est primitivement retrouvée chez eux parce qu'elle lui était destinée. Daiyu semble alors se souvenir lui avoir été promise en mariage, et elle se réjouit. Mais son inquiétude reprend le dessus : Baoyu serait-il prêt à la laisser partir ? Celui-ci répond que non, et pour le lui prouver, déclare qu'elle n'a qu'à regarder son cœur. Il s'empare d'un petit poignard, et s'ouvre le côté gauche de la poitrine. Daiyu est paniquée et plaque ses mains sur la poitrine de son cousin pour empêcher le sang de jaillir. Mais Baoyu répète qu'il doit lui montrer son cœur, et fouille

¹ Diminutif de *liangchudao* 糧儲道 (HUCKER, *op. cit.*, 3663.)

² Il est intéressant de noter que l'expression peut ici faire référence à celle de *mushi wuqing* 木石無情, « le bois et la pierre n'ont pas de sentiments », adage qui par ironie fait référence à l'affection partagée entre la pierre (Baoyu) et la plante (Daiyu). Ainsi derrière cette accusation de Daiyu envers Baoyu se dessine le fait qu'ils sont faits l'un pour l'autre, bien que cela s'exprime par prétérition.

de ses deux mains dans sa plaie. Daiyu ressent la crainte qu'un témoin ne les surprenne. Soudain Baoyu s'écrie qu'il n'a plus de cœur et qu'il ne pourra continuer à vivre, et s'effondre. Daiyu éclate en larmes et elle est réveillée par sa camériste.

Bien que ce rêve de Daiyu, qui est un rêve à effet de lecture rétrospective, ait pour décor son lieu habituel de vie, et implique des membres de son entourage proche, il présente un certain nombre d'altérations par rapport à la vie « réelle » du Daguanyuan. J'en distingue trois principaux : les déformations liées à la logique spatiale – avec des apparitions subites de personnages –, l'altération des souvenirs et enfin la déformation des figures familières.

En ce qui concerne tout d'abord les apparitions de personnages étranges car subites, elles sont liées aux trois parties du rêve, qui sont discernables par les changements de décor : le songe débute dans la chambre de Daiyu, puis cette dernière se retrouve sans transition chez la grand-mère Jia, et sort enfin dans les jardins, où elle rencontre Baoyu. Ces changements de décors, notamment le premier – Daiyu se retrouve en un autre lieu alors qu'elle n'a pas bougé, tandis qu'il est indiqué qu'elle sort de chez sa grand-mère pour se rendre à l'extérieur –, semblent davantage répondre à l'instantanéité de l'enchaînement intellectuel qu'à un déplacement physique véritable qui serait rapporté par le récit. Cette succession de lieux semble donc obéir au vagabondage des pensées et plus particulièrement au « fonctionnement régressif de la psyché dans l'état de sommeil¹ ». Parmi les mécanismes que Freud a tenté de définir dans le « travail » du rêve se trouve le processus de figuration (*Darstellung*) – la façon dont les pensées sont transformées en images –, qui inclut entre autres propriétés celle de diviser le rêve en parties². Ainsi que Freud l'a remarqué, la succession de plusieurs parties d'un rêve est souvent incohérente (comme c'est le cas entre la chambre de Daiyu et celle de la grand-mère), et dans le récit apparaissent des mots tels que « comme si », qui visent à créer cette cohésion manquante³. En effet, nous indique le *Honglou meng*, Daiyu se retrouve « comme (*side* 似的) » en un lieu où se trouve sa grand-mère. Si dans ce premier enchaînement, c'est la logique spatiale qui paraît impossible, dans le second, c'est l'apparition subite d'un autre personnage qui est étrange : lorsque Daiyu sort de la chambre de sa grand-mère et se demande comment cela se fait qu'elle n'ait pas vu Baoyu de la journée, ce dernier apparaît tout bonnement devant elle. La pensée de la jeune fille semble donc être directement transposée en image dans le rêve, ce qui provoque une absurdité – mais cette absurdité, pour Freud, est tout simplement une transposition des pensées du rêveur dans le contenu manifeste⁴.

¹ SIROIS, *op. cit.*, p. 83.

² *Id.*, p. 84.

³ FREUD & LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 532.

⁴ SIROIS, *op. cit.*, p. 91.

Pour ce qui est ensuite de l'altération de la mémoire du rêveur, celle-ci est particulièrement visible en deux endroits du songe : en ce que Daiyu ne s'étonne pas de recevoir des nouvelles de son père, qui est en réalité décédé, et en ce qu'elle croit se souvenir avoir été initialement promise à Baoyu ce qui n'a jamais été, dans la vie diurne, une réalité. Rappelons que le père de Daiyu meurt dès le chapitre 14 du roman, alors que Daiyu n'est qu'une jeune enfant. Dans le songe, Xifeng lui annonce que son père a reçu une charge de fonctionnaire et s'est remarié, et Daiyu ne tient pas la nouvelle pour impossible. Il semble donc qu'elle entende parler d'un mort sans se souvenir que l'intéressé n'est plus de ce monde. Qu'elle se souvienne par ailleurs, parce que le Baoyu du rêve le lui rappelle, avoir été promise à Baoyu et s'être pour cette raison retrouvée chez les Jia, est néanmoins quelque peu différent : si Daiyu n'a jamais été fiancée à Baoyu dans le monde des poussières, elle fut dans sa vie antérieure, celle de plante, une partenaire de la pierre (Baoyu) : se développa entre eux deux une certaine affection, un lien tel que la plante, qui s'était abreuvée de la rosée que faisait quotidiennement naître sur elle l'ombre de la pierre, promit de descendre elle aussi dans le bas monde (*xiashi* 下世) pour payer sa dette, c'est-à-dire rendre au minéral toutes les larmes qu'elle verserait en une vie (*ba wo yisheng suoyou de yanlei huanta* 把我一生所有的眼淚還他)¹. Ainsi, si Daiyu se retrouve dans le monde des poussières, et plus précisément qu'elle en vient à aller vivre chez les Jia, il s'agit là non du hasard mais d'une prédestination liée à une promesse antérieure ; ce n'est certes pas une promesse de mariage telle qu'elle s'entend dans notre monde, mais le principe en est le même. Que Daiyu se souvienne dans son rêve avoir été primitivement promise à Baoyu peut donc apparaître comme un résidu de leur relation dans le monde invisible. On peut aussi interpréter ce « faux » souvenir comme une traduction directe du désir de la jeune fille : le lecteur n'est pas sans savoir qu'elle nourrit à l'égard de son cousin un sentiment amoureux, et que son secret espoir est précisément que l'on décide de les marier. Le désir, à cet égard, semble donc être ce que Freud percevait comme une « transposition », un affect qui se trouve introduit tel quel dans le contenu onirique².

En ce qui concerne enfin l'altération de figures connues du rêveur dans la vie diurne, la chose est visible en deux points également : pour les personnages de Jia Yucun et de la grand-mère Jia. Jia Yucun n'a jamais été que le précepteur de Daiyu, et dans le songe il est présenté comme un entremetteur, envoyé par le père de Daiyu pour venir la chercher. Un personnage que la rêveuse n'a pas vu depuis très longtemps acquiert ainsi une certaine importance, ce qui n'est pas sans présenter de similitude avec le déplacement (*Verschiebung*) défini par Freud : un « procédé vis[ant] à transférer l'importance des pensées du rêve à des éléments manifestes du rêve d'apparence plus banale ou indifférente »³. Ici la fonction d'entremetteur, qui pour la Daiyu qui sort de l'adolescence revêt une

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 7.

² SIROIS, *op. cit.*, p. 91.

³ *Id.*, p. 82.

importance capitale, se trouve déplacée sur l'image d'un personnage qui lui est très indifférent. Quant à la grand-mère Jia, sa description dans le rêve altère grandement la personne qu'elle est dans la vie diurne : alors qu'elle est d'habitude très protectrice vis-à-vis de ses petits-enfants, elle se montre distante et peu aidante dans le cauchemar, quand bien même Daiyu en vient à la supplier à genou de la garder chez les Jia. Elle se dédouane de toute responsabilité dans le mariage de sa petite-fille – quand, dans la vie réelle, c'est bien plutôt elle qui serait à même d'en décider – et déclare qu'elle n'y peut rien faire. Elle ajoute même qu'un mariage avec un veuf – idée exécration aux yeux de Daiyu – présente l'avantage de pouvoir profiter de la dot de la première épouse, une remarque des plus matérialistes qui résonne étrangement dans la bouche d'un membre de la famille Jia qui n'a jamais à se soucier des ressources financières. Daiyu, dans son rêve, remarque bien l'étrangeté avec laquelle sa grand-mère agit, et le lui fait remarquer :

老太太，你向來最是慈悲的，又最疼我的，到了緊急的時候，怎麼全不管？

Grand-mère, vous qui avez toujours été des plus compatissante, et qui m'avez énormément chérie, comment se peut-il que vous ne vous souciez pas du tout de moi, au moment le plus grave ?¹

Malgré toute les suppliques de la jeune fille, qui en appelle à leur lien de sang – la mère de Daiyu était la fille de la grand-mère Jia –, le personnage reste impassible et demande à sa servante, Yuanyang 鴛鴦, de faire sortir Daiyu. Le commentateur Zhang Xinzhi remarque à propos de ce détail que faire appel à Yuanyang précisément à ce moment-là, pour éloigner Daiyu, a quelque chose à voir avec la relation entre Baoyu et sa cousine : *yuanyang* 鴛鴦, « canards mandarins », n'est pas seulement le prénom de la servante de la grand-mère, mais également la métaphore qui en chinois désigne un couple d'amants. Ainsi le recours au personnage de Yuanyang à ce moment du rêve pose-t-il la question de voir se former ou non le couple « Baodai »². Peut-être peut-on voir dans ce procédé une forme de la figuration (*Darstellung*), qui consiste en une représentation d'un sens abstrait par un sens concret d'un mot (en somme, un mot d'esprit)³.

Bien que les personnages féminins qui viennent annoncer à Daiyu la nouvelle de son mariage – Wang Xifeng, les Dames Xing et Wang, ainsi que Baochai – ne semblent pas dans le songe être très différentes de la façon dont elles sont décrites dans la vie diurne, la rêveuse se met à penser que ses relations avec elles, ainsi qu'avec sa grand-mère, étaient complètement faussées (*kejian doushi jade* 可見都是假的). La réflexion met bien entendu en valeur l'altération onirique des personnages, mais

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1361.

² *Id.*.

³ SIROIS, *op. cit.*, p. 86.

rappelle également le grand thème, qui parcourt le *Honglou meng*, de l'ambivalence des choses, qui sont toujours vraies et fausses en même temps.

En dépit de toutes ces déformations que présente le rêve par rapport à la réalité, certains détails semblent rattacher Daiyu à la personne qu'elle est ordinairement, dans la vie éveillée : une jeune fille bien éduquée, très soucieuse de l'image qu'elle renvoie aux autres.

Il y a tout d'abord le fait qu'elle refuse de recevoir Jia Yucun : cette décision, et l'ensemble des réflexions qui la mène à celle-ci – qu'elle est une jeune fille en âge de se marier et non un garçon –, correspondent tout à fait au genre de réflexion que Daiyu pourrait avoir dans la vie diurne : un raisonnement dicté par les conventions sociales et le fait qu'à ce moment de l'histoire, elle commence à adopter une attitude plus réservée, en vue du mariage – elle tente notamment de se tenir à distance de Baoyu, qu'elle refuse une fois d'aller voir¹. Ce changement de comportement n'est d'ailleurs pas propre à elle seule : Baochai également, prend de la distance avec les compagnons de jeu de son enfance, en quittant le Daguan Yuan pour se réinstaller avec sa mère.

Le souci des apparences de Daiyu est plus notable encore dans la scène où Baoyu s'ouvre la poitrine : durant ce moment extrêmement oppressant, alors que « le *hun* [de Daiyu] s'envole et que son *po* s'échappe (*hunfei posan* 魂飛魄散) », alors qu'elle tremble et pleure, voilà également qu'elle « craint que quelqu'un ne les surprenne (*you pa ren zhuangpo* 又怕人撞破) ». Cette crainte de Daiyu apparaît comme un détail minime – cinq caractères seulement –, mais est en réalité assez significative : elle est un trait important de la personnalité de la jeune fille qui revient en force dans le rêve, comme en une censure de la veille opérant dans le songe. Freud a nommé cette présence de la censure dans le rêve « élaboration secondaire » (ou « composition ») :

[...] elle se rapproche plutôt des pensées de la vie éveillée et [...] elle *surveille* le rêve pour qu'il ne laisse pas échapper quelque chose de gênant (anxiogène) pour le rêveur
[...] Elle est du même type que la pensée vigile, en ce qu'elle émet des jugements.²

L'élaboration secondaire est ainsi l'inverse de la transformation ou de la figuration définies par Freud : plutôt que d'opérer des déformations, elle consiste en une instance de la censure qui insère dans le rêve une barrière à tout élément qui, dans la veille, serait embarrassant pour le sujet.

Dans la vie éveillée, Daiyu déteste être surprise à épancher ses sentiments ; en témoigne par exemple l'épisode du chapitre 26, que j'ai exposé plus haut dans cette étude, où elle ressent de la gêne à avoir été surprise par Baoyu à réciter un vers du *Xixiang ji*³. Ainsi la mention, dans ce rêve du

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1569.

² SIROIS, *op. cit.*, p. 89.

³ Cf. p. 456.

chapitre 82, de ce que Daiyu redoute qu'on ne la surprenne en compagnie de son cousin, dans un moment où ils s'avouent presque leur affection mutuellement, apparaît comme l'irruption de l'instance de jugement qui gouverne en temps normal la vie diurne de la psyché de Daiyu.

Au premier abord, le rêve de Daiyu voit se réaliser tout ce que la jeune fille redoute le plus : qu'on organise pour elle un mariage dont les conditions ne la satisfont pas.

Le thème principal du rêve – le mariage – vient d'une transposition des pensées qui occupaient la jeune fille juste avant de s'endormir. Dans mon exposé de la façon dont le contenu onirique était lié aux pensées de la veille – fonctionnement des résidus diurnes –, j'ai rappelé qu'avant de rêver Daiyu se morfond sur son sort : celui d'une orpheline dont les parents ne sont plus là pour s'occuper de la « grande affaire de sa vie (*zhongshen dashi* 終身大事) ». Mais la contrepartie, songe-t-elle, est que cette absence parentale laisse la porte ouverte à un mariage possible avec Baoyu – qu'elle n'aurait d'ailleurs pas rencontré si ses parents étaient encore de ce monde. Ainsi le thème même du songe est-il explicitement lié au désir de mariage de Daiyu.

Ce qui, en revanche, relève d'une déformation onirique, est le fait que ce soit une belle-mère imaginaire qui organise ce mariage. Ne partageant pas de lien de sang avec Daiyu, et obtenant sans la connaître l'immense pouvoir d'organiser l'affaire qui la tracasse le plus, la belle-mère apparaît d'emblée comme un personnage féminin puissant, voire manipulateur. Elle pourrait être, dans les mécanismes de déformation du rêve, le fruit de ce que Freud a décrit comme une « condensation » (*Verdichtung*), c'est-à-dire une association des traits de plusieurs personnages¹. Dans l'exemple de la belle-mère, celle-ci pourrait être une fusion de plusieurs des personnages féminins qui entourent Daiyu chez les Jia, à commencer à Wang Xifeng, femme puissante et manipulatrice par excellence. C'est d'ailleurs elle qui, dans le rêve, annonce à Daiyu toutes ces nouvelles la concernant, se substituant à la belle-mère.

Ce qui constitue sans doute la part qui déplaît le plus à Daiyu dans son cauchemar est non seulement que le mariage qu'on lui annonce ne la destine pas à Baoyu, mais à un veuf, dont j'ai déjà exposé plus haut dans cette étude qu'il s'agissait de ce que Daiyu pouvait redouter de pire, car entrer dans la famille d'un homme ayant déjà été marié rend beaucoup plus difficile le fait de devenir, pour une nouvelle épouse, la femme la plus respectée – des enfants pouvant déjà être nés du premier lit. Le veuf est ainsi la métaphore de la difficulté pour Daiyu d'obtenir ce qu'elle souhaite : qu'on la considère comme une personne exceptionnelle digne d'un traitement spécifique².

¹ SIROIS, *op. cit.*, p. 80-81.

² Cette facette de la personnalité de Daiyu est visible assez tôt dans le roman, notamment au chapitre 7, lorsqu'un personnage féminin secondaire, en possession de fleurs artificielles qui lui ont été confiées par la Tante Xue 薛, fait le tour de la résidence pour offrir ces objets à toutes les jeunes filles. Lorsqu'elle se rend, en dernier, auprès de Daiyu, cette dernière est vexée qu'on ne vienne lui offrir les fleurs qu'en dernier (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 114.)

Le rêve de Daiyu met ainsi *a priori* en scène les craintes de la rêveuse. Il faut cependant considérer sous un autre angle ce contenu onirique, en se demandant s'il ne serait pas la réalisation subtile d'un certain désir – comme je l'ai fait pour l'exemple de *Fengyang shiren* (Lz 58) au début de cette sous-partie.

Il est bien entendu à remarquer que le souhait de Daiyu de voir son désir pour Baoyu connu de ce dernier est marqué d'une tentative de satisfaction, puisqu'elle lui fait comprendre par circonlocutions qu'elle aimerait qu'il souhaite qu'elle reste auprès de lui – en d'autres termes, qu'elle désire être avec lui. Mais avant même que d'aborder cet aspect du rêve – ce que je ferai ultérieurement, au sujet de la communication du désir à l'Autre –, on peut interpréter l'ensemble du rêve comme, si ce n'est pas la réalisation évidente d'un désir, du moins la répétition, dans la vie de la jeune fille, d'un moment charnière ouvrant la voie au désir.

Mon hypothèse est que le rêve *rejoue* la disparition du père de Daiyu – et le changement de foyer qui l'accompagne –, avec ce que cet effacement de la figure paternelle implique par rapport au désir : l'ouverture vers le désir d'une union conjugale.

Rappelons brièvement les faits qui occupent le troisième chapitre du roman : le père de Lin Daiyu, Lin Ruhai 林如海, fait savoir à Jia Yucun, qui est alors le précepteur de la fillette, que sa belle-mère (la grand-mère Jia) a demandé à ce que Daiyu lui soit envoyée, pour vivre chez les Jia auprès d'elle – c'est qu'il n'y a plus de présence féminine chez Lin Ruhai, dont l'épouse, la mère de Daiyu, est décédée. Lin Ruhai fait donc accompagner Daiyu chez les Jia par Jia Yucun – le rêve propose donc un cheminement opposé, avec le motif de Jia Yucun qui accompagnerait Daiyu chez son père¹. Au chapitre 3, Daiyu fait ses adieux à son père, qu'elle ne reverra que juste avant la mort de celui-ci, entre la fin du chapitre 12 et le chapitre 14. En quittant son père, Daiyu non seulement change de foyer, mais elle rencontre par ailleurs Baoyu, ce qui marque le début de leur relation et plus tard de son espoir d'être mariée à lui.

Le contenu du rêve semble répéter cette disparition du père, et suggère un grand changement à venir, deux événements que Daiyu a donc déjà vécus dans son enfance.

De la même manière que la figure du père disparaît lorsque Daiyu quitte la maison de sa naissance, le père est, dans le rêve, effacé. Il est fait mention de sa nouvelle charge, mais cela est rapidement éclipsé par le fait qu'il s'est marié et que sa nouvelle épouse a organisé le mariage de Daiyu. C'est

¹ On note par ailleurs que dans le rêve Wang Xifeng propose finalement que ce soit Jia Lian 賈璉, son époux, qui raccompagne Daiyu chez son père, ce qui n'est pas sans rappeler que ce dernier a en effet, au chapitre 12, assuré l'escorte de la jeune fille qui retournait chez son père malade. On peut voir une certaine symbolique dans le motif récurrent du personnage masculin qui raccompagne une jeune fille. On apprend par exemple au chapitre 116 que celui qui raccompagnera le cercueil de Daiyu – et d'autres personnages – n'est autre que Jia Zheng 賈政, le père de Baoyu, qui aurait pu être son beau-père, eût-elle été choisie comme épouse pour son cousin. Le détail peut ainsi paraître ironique de la part de l'auteur.

par ailleurs cette belle-mère qui, toujours dans le songe, a pris contact avec les Jia à ce sujet – et le non le père, qui leur est pourtant plus proche, du fait d’être le beau-fils de la grand-mère Jia. Ainsi cette figure féminine imaginaire vient-elle écraser celle du père. La prééminence d’une femme puissante peut avoir été inspirée à Daiyu, comme je l’ai déjà mentionné, par l’exemple des femmes manipulatrices qui l’entourent dans la résidence des Jia – Wang Xifeng en tête de liste.

De même que dans la réalité, le rêve fait succéder à la disparition du père la nécessité d’un changement de foyer. Or, si dans le rêve c’est en ce point précis qu’est exprimée la crainte de Daiyu, dans la réalité, dans son expérience véritable, le changement de foyer a rimé jadis avec la rencontre avec Baoyu. En d’autres termes, le désir amoureux ne pouvait se faire jour qu’avec l’effacement du père. Le rêve *rejoue* donc cette structure déjà vécue par la jeune fille, au moment du roman où Daiyu espère précisément qu’un changement de cette nature adviendra bientôt – rappelons qu’avant la scène onirique, l’auteur fait entrevoir au lecteur le désir de Daiyu d’être bien mariée.

Ainsi, si le rêve de Daiyu s’apparente globalement à une expérience désagréable pour le personnage, on doit également tenir compte de ce qu’il obéit globalement à un désir – celui d’être mariée – du personnage. Sur cette antinomie des apparences, Freud remarquait que même les rêves d’angoisse, dans leur contenu manifeste, pouvaient recéler de façon latente l’expression d’un désir :

Le rêve prend d’ailleurs aussi la liberté de figurer un élément quelconque par son opposé quant au désir, en sorte que dans un premier temps on ne sait jamais à propos d’un élément susceptible du contraire, s’il est contenu positivement ou négativement dans les pensées du rêve.¹

La troisième et dernière partie du rêve – celle où Daiyu fait face à Baoyu – semble être particulièrement significative vis-à-vis de l’expression du désir de la rêveuse, mais j’y reviendrai dans une sous-partie ultérieure, consacrée la communication du désir.

Le rêve de Daiyu (HLM 82) est riche en altérations oniriques, mais le *Honglou meng* présente un épisode dans lequel les bizarreries que seul un rêve peut permettre sont plus nombreuses encore. Il ne s’agit pas, à proprement parler, d’un rêve, car le déplacement dans l’autre monde qu’il relate n’est pas introduit par un sommeil naturel, ni, sur le plan sémantique, par le caractère *meng* 夢 – je ne l’ai donc pas compté parmi les « rêves » de mon corpus. L’épisode consiste plutôt en un voyage cataleptique : Baoyu l’entreprend alors qu’il fait un malaise qui lui ôte le pouls (*maixi quanwu* 脈息全無), et la fin de son moment d’absence est marquée par le caractère *su* 甦, « revenir à la vie ». Le récit indique que ce déplacement qu’il s’apprête à faire vers le Taixu huanjing est permis par ceci que ses *hun* et *po* s’échappent de son corps par ses orifices (*Baoyu de hunpo zao yi chule qiao le* 寶玉的

¹ FREUD & LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 359.

魂魄早已出了竅了). Il faut donc considérer que ce voyage de Baoyu dans l'autre monde se déroule durant une mort temporaire – un motif des plus classiques dans la littérature de fiction.

Cet épisode, qui se situe au début du chapitre 116, fait écho au rêve du chapitre 5, car Baoyu se retrouve à nouveau au Taixu Huanjing, dans des lieux très semblables à ceux qu'il avait vus étant petit garçon – l'arche, les salles renfermant les registres –, et se souvient même être venu en cet endroit dans le passé. Mais la différence notable avec la première visite du personnage est qu'en ce voyage qui précède de peu sa prise de conscience au sujet de sa nature véritable – au tout début du chapitre 117 –, Baoyu revoit nombre de ses compagnes qui, à ce moment de l'histoire, sont déjà décédées. Plusieurs fois dans le roman a-t-il été donné au lecteur d'apprendre que Baoyu et Daiyu ne sont pas les seuls êtres de l'autre monde à s'être incarnés dans celui des poussières rouges : d'autres personnages provenant du Taixu huanjing sont sensés s'être également retrouvés dans le monde des hommes, et rejoindre le monde invisible après leur mort¹. Une interprétation de cette nouvelle visite de Baoyu dans le monde des immortels est donc qu'il voit celles qu'il a connues dans la résidence des Jia sous leur identité véritable. Ainsi l'épisode donne-t-il lieu à d'intéressants jeux sur les identités des personnages, ainsi que sur les apparitions et disparitions subites de ces derniers. Les impressions d'instabilité et d'illusion qui s'en dégagent ont tout des déguisements qu'un contenu onirique pourrait présenter.

Il faut tout d'abord noter que ce voyage cataleptique n'advient pas « par hasard » – naturellement, puisqu'il est inventé par l'auteur, mais disons que le motif duquel il prend racine n'est pas anodin. L'expérience de Baoyu est provoquée par une phrase qu'il entend. A ce moment du roman, il est allité : il est régulièrement malade, souvent en fonction des événements de la vie de famille des Jia auxquels il est sensible. A la fin du chapitre 115, en l'occurrence, il est souffrant à la suite de sa rencontre avec Zhen Baoyu, qui le déçoit parce que ce dernier a finalement choisi d'embrasser la vie

¹ Au chapitre 1, lorsque le bonze raconte au taoïste l'histoire de la Jiangzhucao 絳珠草, la « Plante aux perles pourpres », il indique qu'« en raison de cette seule affaire [le lien entre la pierre et la plante], sont apparues quantités d'amours galantes, qui doivent toutes descendre en ce bas monde et expérimenter les illusoires liens de prédestination (*yinci yishi, jiu huanchu duoshao fengliu yuanjia, douyao xiafan, zaoli huanyuan* 因此一事，就幻出多少風流冤家，都要下凡，造歷幻緣) ». Le commentateur Zhang Xinzhi remarque que cela doit également impliquer le personnage de Baochai, puisque la relation entre l'or et le jade n'est pas anodine (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 7.) Par ailleurs, la mort de Wang Xifeng est révélatrice du fait que les personnages féminins de la résidence des Jia sont voués à retourner au Taixu huanjing : au début du chapitre 114, Baoyu et Xiren apprennent que dans ses derniers moments, Wang Xifeng a commencé à délirer, demandant tantôt un palanquin, tantôt un bateau, afin de se rendre à Jinling 金陵, où elle devait, disait-elle remplir une charge impliquant la tenue de registres. Le lecteur comprend aisément que telle sera sa fonction lorsqu'elle sera retournée dans l'autre monde, où se trouvent les registres feuilletés par Baoyu dès le rêve du chapitre 5 (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1865.) L'exemple le plus significatif reste toutefois le discours tenu par Keqing 可卿, la petite sœur de la Jinghuan xianzi 警幻仙子, l'« Immortelle qui avertit des illusions », à Yuanyang 鴛鴦, la servante de la grand-mère Jia, lorsque celle-ci décide de se suicider. Keqing, qui présente l'aspect physique de Qin Keqing 秦可卿, explique que cette dernière était son avatar en ce monde, mais qu'elle était initialement au Taixu huanjing chargée de gérer les affaires d'amour. Or, après la mort de son avatar terrestre, elle doit se rendre en un autre lieu, laissant la place vacante au Taixu huanjing ; elle informe Yuanyang que la Jinghuan xianzi l'a choisie pour assurer cette charge (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1817-1818.)

mandarinale que l'on attendait de lui ; la maladie de Baoyu est donc en quelque sorte liée à son questionnement identitaire. Alors que tous l'entourent pour assister à sa réunion avec son jade, perdu depuis longtemps et ramené par un bonze loqueteux, Sheyue 麝月, l'une des soubrettes de Baoyu, s'exclame :

真是寶貝，纔看了一會兒就好了，虧的當初沒有砸破。

C'est véritablement un trésor, il lui a suffi de le regarder un moment pour se sentir mieux ; heureusement qu'autrefois il ne l'avait pas brisé.¹

Sheyue fait là référence à l'événement qui marqua la première rencontre entre Baoyu et Daiyu – au chapitre 3 du roman. Lorsque l'enfant que Baoyu était alors rencontra sa cousine, il lui demanda si, comme lui, elle possédait un jade. Sur la réponse négative de Daiyu, il jeta alors violemment au sol le jade qu'il portait au cou, déclarant qu'il n'en voulait plus, puisque personne à part lui n'en possédait². La scène est évidemment symbolique : de par l'homophonie entre le jade (*yu* 玉) et le désir (*yu* 欲), Baoyu semble rejeter son désir d'existence – la grand-mère Jia parle à ce moment-là de la « racine de son existence (*ming genzi* 命根子) » –, car il lui semble qu'il ne peut partager ce désir avec sa cousine, puisqu'elle déclare ne pas « en avoir ». Mais l'enfant se trompe, naturellement, puisque Daiyu partage bel et bien avec son cousin le caractère *yu* 玉, de leur prénom – et donc métaphoriquement le désir. La phrase prononcée par Sheyue remémore ainsi à Baoyu cette scène de sa rencontre avec Daiyu, mais également le désir qu'ils ont éprouvé l'un pour l'autre, désir insatisfait puisqu'il s'est achevé avec la mort de Daiyu. Peut-être peut-on imaginer que s'il avait effectivement brisé son jade ce jour-là, cela aurait été la métaphore d'une mort du désir, et il n'aurait pas expérimenté avec Daiyu cet attachement qui s'est soldé par la douleur. Rainier Lanselle voit dans cette scène que « c'est par le rejet que s'exprime l'attirance du sujet vis-à-vis de ce qu'il sait inconsciemment ne pouvoir obtenir »³. L'impact psychologique de la remarque de Sheyue sur Baoyu a donc des implications complexes, et l'on n'en voit pleinement que la conséquence.

En effet, à peine Sheyue a-t-elle prononcé ces mots que Baoyu tombe inconscient sur sa couche, suscitant une grande panique autour de lui. Ses *hun* et *po* quittent la chambre pour rejoindre la salle de devant, où attend le moine qui a rapporté le jade, et ce dernier, qui a le don de voir Baoyu, le prend par la main pour le mener en un autre lieu.

C'est ainsi que Baoyu se retrouve pour la seconde fois devant l'arche qui orne l'entrée du Taixu huanjing, lieu où « il lui semblait être déjà venu (*haoxiang ceng daoguo de* 好像曾到過的) ». L'arche,

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1889.

² *Id.*, p. 48-49.

³ LANSELLE, *op. cit.* (2006), p. 208.

néanmoins, ne présente plus les mêmes inscriptions que dans le rêve du chapitre 5. Le nom de « Taixu huanjing » est remplacé par « Lieu de la vérité semblable au bonheur (Zhen rufu di 真如福地) », et les sentences parallèles que l'on peut alors dire sont les suivantes :

假去真來真勝假，無原有是有非無。

Lorsque le faux s'en va et que le vrai s'en vient, le vrai l'emporte sur le faux,
S'il n'y avait rien à l'origine, l'il y a n'est pas rien.¹

Ces sentences parallèles répondent à celles qui se trouvaient antérieurement – aux chapitres 1 et 5 – placées au même endroit :

假作真時真亦假，無為有處有還無。

Lorsque le faux passe pour vrai, alors le vrai est également faux,
Là où l'on fait du rien de l'il y a, l'il y a est encore rien.²

Les nouvelles sentences sont construites sur le même modèle métrique, et leur sens est tout à fait opposé aux précédentes : si ces dernières insistaient sur l'aspect illusoire et vain de toute chose, les nouvelles mettent en avant la vérité et l'existence effective des choses. Cette métamorphose des sentences annonce la compréhension ultime de Baoyu, et illustre le fait qu'à voir la vacuité dans tous les événements du roman, le lecteur pourra finalement garder le sentiment d'une expérience véritable.

Je ne relaterai pas chronologiquement et intégralement les déambulations de Baoyu dans cette visite cataleptique du chapitre 116, préférant plutôt exposer thématiquement ce qu'il y a dans ses visions de semblable à des déformations oniriques. Notons simplement que Baoyu, tout au long de cette expérience cataleptique, se déplace dans un dédale de salles, couloirs extérieurs, cours, comme dans un palais labyrinthique. Tour à tour, il aperçoit de nombreuses figures féminines, qu'il identifie la plupart du temps à une compagne de son enfance qui est à présent morte ; mais ces figures féminines restent souvent muettes, ou, si elles prennent la parole, le font pour contester l'identité que Baoyu leur attribue. Ces mêmes figures féminines apparaissent et disparaissent soudainement, donnant lieu à un jeu d'apparences et d'illusions. Baoyu rencontre également des gardes terrifiants : c'est qu'il se trouve *a priori* dans le palais d'une « Concubine », dont l'appellation et l'apparence physique sous-entendent qu'il s'agirait de Daiyu. Mais c'est précisément la familiarité avec laquelle Baoyu pense pouvoir s'adresser à la maîtresse des lieux qui lui vaut d'être chassé et poursuivi. C'est qu'en cet endroit, il est tenu pour un être vil issu du monde des poussières. A l'issue de ses flâneries

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1894.

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 8 et 75.

et courses-poursuites dans le palais, Baoyu retrouve le bonze qui l'avait amené en ce lieu, lequel s'étonne que Baoyu, ayant à nouveau lu les registres des destinées des femmes de son entourage, n'ait toujours pas pleinement saisi la vérité. Le religieux finit par pousser Baoyu en le sommant de rentrer chez lui, au point de le faire retomber... sur sa couche, où il se réveille entouré des membres de sa famille.

On peut tout d'abord noter que dans cette aventure cataleptique, Baoyu mobilise régulièrement sa mémoire – du fait qu'il a notamment à se rappeler être déjà venu en ce lieu, en rêve, lorsqu'il était enfant – mais que celle-ci est défaillante, de la même manière que la mémoire de Lin Daiyu dans le rêve du chapitre 82 est quelque peu altérée. Comme je l'ai déjà indiqué, à peine Baoyu voit-il l'arche d'entrée du lieu qu'il lui semble se souvenir être déjà venu par le passé. Par ailleurs, lorsqu'il se retrouve dans la salle où sont conservés les registres des destinées, il se rappelle avoir déjà lus ces documents :

大凡人作夢，說是假的，豈知有這夢便有這事。我常說還要做這個夢再不能的，不料今日被我找着了。但不知那冊子是那個見過得不是？[。 。 。] 我恍惚記得是那個，只恨記不得清楚。

Lorsqu'ils font un rêve, la plupart des gens disent que c'est faux ; comment pourraient-ils savoir que les faits d'un rêve sont avérés ? Je me disais souvent que j'aurais voulu refaire ce rêve mais que je ne le pouvais pas ; je ne m'attendais pas à le retrouver aujourd'hui. Cependant, je ne sais si ce cahier est celui que j'avais vu [...] il me semble vaguement me rappeler que c'était celui-ci, mais je crains de ne pas m'en souvenir distinctement.¹

Mais si Baoyu a conscience d'avoir déjà manipulé les registres, aucun souvenir ne semble lui revenir à la lecture des vers et à la vue des dessins ; tout paraît comme s'il lisait les documents pour la première fois. Cette fois-ci, cependant, il saisit beaucoup mieux la nature prophétique de ce qu'il lit, et s'il ne comprend pas tout, il saisit néanmoins la noirceur qui caractérise les prédictions.

Cette confusion des souvenirs du personnage marque également une rencontre que Baoyu fait au tout début de sa visite : il voit confusément au loin une belle femme, et ne parvient pas à l'identifier instantanément.

寶玉想着，走近前來，細細一瞧，却有些認得的，只是一時想不起來。

Baoyu réfléchit, s'avança, et l'observa attentivement ; il lui semblait quelque peu la reconnaître, mais il ne parvenait pas, à cet instant, à se souvenir qui elle était.²

¹ *Id.*, p. 1895.

² *Ibid.*, p. 1893.

Ce n'est qu'un moment plus tard, alors qu'elle a disparu, qu'il se fait la réflexion qu'elle ressemble à You Sanjie 尤三姐. Le souvenir lui vient donc dans un après-coup, comme dans une tentative de donner un sens à sa vision. Le processus n'est pas sans rappeler la façon dont un rêveur en vient à expliquer des éléments de son rêve qu'il n'avait pas perçu de telle façon sur le moment, mais qu'il relate tout en leur apposant déjà une interprétation – qui était absente lors du rêve. On peut également assimiler ce souvenir de Baoyu à un élément de la narrativité que Freud distinguait dans l'élaboration secondaire du rêve : la façon dont le sujet rêvant intègre dans la représentation onirique des « joints » qui permettent un « “montage” du rêve comme d'un film autour d'un scénario¹ ». En effet, attribuer à cette belle femme que Baoyu ne reconnaît pas une identité issue de ses souvenirs du monde diurne paraît comme une résurgence de la conscience vigile du personnage – tandis que le fait de ne pas la reconnaître appartient plutôt à la sphère onirique.

En plus de la mémoire défaillante qui caractérise le personnage, la dimension « onirique » offre le spectacle répété d'apparitions et de disparitions, de manière plus évidente encore que dans le rêve de Lin Daiyu. Du début à la fin de la visite de Baoyu, les personnages féminins qu'il entrevoit apparaissent et disparaissent sans crier gare, donnant lieu à une impression d'illusions.

En dehors de l'exemple de You Sanjie, on compte plusieurs occurrences d'apparition ou de disparition subite d'un personnage. Après avoir considéré l'arche d'entrée, Baoyu aperçoit Yuanyang 鴛鴦, la suivante de sa grand-mère, qui lui fait un signe de la main.

寶玉想道：“我走了半日，原不曾出園子，怎麼改了樣子了呢？”趕着要合鴛鴦說話，豈知一轉眼便不見了，心裏不免疑惑起來。走到鴛鴦站的地方兒，乃是一溜配殿，各處都有匾額。

Baoyu pensa : « J'ai marché un long moment mais ne serais pas sorti des jardins ? Comment se fait-il qu'ils aient tant changé ? » Il se hâta, désireux de rejoindre Yuanyang pour s'entretenir avec elle ; mais contre toute attente, en un clin d'œil il ne la vit plus. Il ne put s'empêcher d'en concevoir quelque soupçon. Arrivé là où se tenait Yuanyang, il vit une rangée de salles secondaires, chacune portant une tablette de frontispice.²

Notons tout d'abord qu'à cet endroit encore la mémoire de Baoyu se voit altérée : s'il se demande être ou non sorti des jardins de la résidence des Jia, c'est que là est le seul lieu où il pourrait voir Yuanyang. Or, c'est oublier que celle-ci n'est plus du monde des hommes, puisqu'elle s'est pendue au chapitre 111, trop attristée qu'elle était par le trépas de la grand-mère Jia. Baoyu reconnaît donc la jeune femme sans se souvenir qu'elle est en réalité déjà morte.

¹ SIROIS, *op. cit.*, p. 90.

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1894.

Aussi soudainement que Yuanyang apparaît, elle disparaît également, de la même façon que You Sanjie a disparu dans le laps de temps où Baoyu s'est interrogé sur qui elle était. L'apparition de Yuanyang est donc semblable à une brève hallucination. Elle suscite par ailleurs la frustration du personnage, puisque c'est précisément au moment où il se déplace vers elle pour lui parler qu'elle disparaît. Elle semble relever davantage de l'empreinte psychique, d'une pensée passagère, que d'une présence réelle ; en ce sens, elle s'apparente à un produit de la figuration (*Darstellung*) qui selon Freud obéit du fait du sommeil à un fonctionnement régressif de la psyché, et induit une succession d'images liée à l'enchaînement des pensées¹.

Les apparitions et disparitions de Yuanyang ne s'arrêtent pas là : alors que Baoyu est en pleine lecture des registres des destinées, il entend une voix, qu'il identifie comme celle de la suivante de sa grand-mère, l'informant que Lin Daiyu souhaite le voir. Lorsqu'il se retourne, cependant, personne ne se trouve dans la pièce. Il finit par voir Yuanyang à l'extérieur de celle-ci, s'éloignant déjà. Il lui crie de l'attendre, mais elle semble ne rien entendre, aussi la poursuit-il. Mais se rendant soudain compte qu'il se trouve dans les dédales d'un somptueux palais, il oublie la suivante, et désire visiter le lieu. Ce revirement de Baoyu est intéressant, car il montre que le personnage semble ne pouvoir s'intéresser qu'à ce qu'il a sous les yeux, sans garder de but précis à l'esprit – comme si le fonctionnement de sa psyché était limité.

A bien d'autres moments du voyage cataleptique les personnages apparaissent et disparaissent inopinément autour de Baoyu : le bonze qui l'amène au Taixu huanjing, par exemple, n'est déjà plus là lorsque le jeune homme souhaite l'interroger au sujet de l'apparition étrange de You Sanjie. Mais il réapparaîtra subitement vers la fin de l'aventure cataleptique, alors que Baoyu tente d'échapper à des gardes et aux figures féminines qui soudainement se transforment en monstres et autres apparitions étranges (*guiguai xingxiang* 鬼怪形像) – métamorphoses faisant écho aux monstres marins sortant de l'eau pour s'emparer de Baoyu à la fin du rêve du chapitre 5. De même, une jeune femme que Baoyu pense être son ancienne servante Qingwen lui apparaît ; elle l'introduit auprès de la maîtresse des lieux, mais à peine est-il sorti de là que, désirant l'interroger, elle n'est plus visible.

Un exemple d'apparition/disparition quelque peu différent, mais produisant sensiblement le même effet est celui de la personne que Baoyu prend pour sa cousine Daiyu. L'apparition de celle-ci est annoncée assez tôt dans la visite du Taixu huanjing. Tout d'abord lorsque Baoyu entend la voix venue de nulle par lui annonçant que Daiyu souhaite le voir. Puis, lorsque le jeune homme pose une question spécifique à une suivante², celle-ci répond que la maîtresse des lieux (*zhuren* 主人) sera à

¹ SIROIS, *op. cit.*, p. 83-84.

² Il lui demande l'identité de la divinité veillant sur les hibiscus. C'est que, voyant la peine que Baoyu éprouve lorsque meurt sa servante Qingwen, une petite soubrette lui raconte, dans un élan d'inventivité, que Qingwen doit devenir, dans l'autre monde, la divinité des hibiscus. Croyant volontiers à cette fable, Baoyu compose une élégie qu'il récite devant un hibiscus, pour honorer la mémoire de Qingwen (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1303-1306.)

même de lui donner une réponse ; et comme Baoyu demande qui est cette personne, la suivante répond qu'elle est la « Concubine impériale des rivières Xiao et Xiang (Xiaoxiang feizi 瀟湘妃子) ». Or, comme Daiyu était l'habitante, dans le Daguanyuan, du « Pavillon de la Xiao et de la Xiang (Xiaoxiangguan 瀟湘館) », et usait pour cette raison du surnom de « Concubine impériale des rivières Xiao et Xiang » dans le cercle poétique formé par les jeunes gens de la résidence, Baoyu s'exclame qu'il s'agit nécessairement de sa cousine Daiyu. Cette réflexion lui vaut d'être rabroué : comment peut-il prétendre à une telle affiliation avec cette « déesse du monde céleste (*shangjie shennü* 上界神女) » qui n'est pas de ces Nüying 女英 et Ehuang 娥皇¹, lui qui n'est qu'un homme ordinaire (*fanren* 凡人) ? Mais alors qu'initialement Baoyu est traité comme un moins que rien, on reconnaît finalement en lui le « Serviteur au jade divin (Shenyng shizhe 神瑛侍者) » – dont le lecteur a pu deviner depuis le début du roman qu'il s'agissait de la pierre désirant s'incarner dans le monde des poussières et dont Baoyu était l'incarnation. Une troupe de suivantes et de gardes lui court après – il s'enfuit parce qu'il craint leurs airs menaçants –, et il tombe finalement sur une servante qui présente l'apparence physique de Qingwen. Celle-ci l'informe qu'elle vient le chercher sur ordres de la Concubine.

“姐姐說是妃子叫我，那妃子究是何人？”晴雯道：“此時不必問，到了那裏，自然知道。”

« Grande sœur, vous me dites que la Concubine me fait appeler, mais qui est, à la fin, cette Concubine ? » Qingwen répondit : « Point besoin de le demander maintenant, vous le saurez naturellement lorsque vous serez là-bas. »²

Cette énième référence à la « Concubine », qui maintient le mystère sur son identité, contribue à ce qui serait un fil conducteur des événements du voyage cataleptique.

Lorsque Baoyu est finalement prêt à être introduit auprès d'elle, on le fait passer par des dédales de cours, avant de le faire attendre de manière cérémonielle devant un pavillon principal, fermé par un store de perles.

那侍女進去不多時，出來說：“請侍者參見。”又有一人捲起珠簾。只見一女子，頭戴花冠，身穿繡服，端坐在內。寶玉略一抬頭，見是黛玉的形容，便不禁的說道：“妹妹在這裏，叫我好想！”那簾外的侍女咤道：“這侍者無禮快快出去！”說猶未了，又見一個侍女將珠簾放下。寶玉此時欲待進去又不敢，要走又不捨，待要問明，見那些侍女並不認得，又被驅逐，無奈出來。

¹ C'est que le surnom de « Concubine impériale des rivières Xiao et Xiang (Xiaoxiang feizi 瀟湘妃子) » fait plus largement référence à Nüying 女英 et Ehuang 娥皇, filles de l'empereur mythique Yao 堯 et épouses de Shun 舜, qui se jetèrent dans la Xiang 湘 à la mort de leur époux. Que la suivante place sa maîtresse au-dessus de ces figures mythiques a quelque chose d'ironique – ne serait-ce que parce qu'il est piquant de lire qu'un personnage de roman surpasse des personnages mythiques.

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1898.

La suivante entra un instant, avant de ressortir et déclarer : « Veuillez vous présenter, Serviteur au jade divin. » Une autre personne enroula le store de perles. On vit alors une jeune fille, qui portait sur la tête un bonnet fleuri et avait revêtu des habits brodés, assise à l'intérieur. Baoyu leva légèrement la tête, et vit qu'elle possédait l'apparence de Daiyu, aussi ne put-il s'empêcher de dire : « Petite Sœur, toi ici ! Tu m'as fait languir ! » La suivante qui se tenait à l'extérieur du store le gourmanda : « Ce Serviteur n'a aucune manière, qu'il sorte vite ! » Elle n'avait pas encore fini de parler qu'une autre abaissait le store de perles. Baoyu eut alors envie d'aller à l'intérieur, mais n'osa pas, et souhaitait en même temps s'en aller, mais ne s'y résignait pas. Il attendit, désireux de demander des explications, mais vit qu'il ne connaissait aucune des suivantes, et comme il se voyait chassé, il sortit, impuissant. ¹

Ainsi échoue l'entrevue, puisqu'il n'est pas donné au jeune homme de pouvoir échanger avec la « Concubine ». A peine cette dernière apparaît-elle que déjà elle disparaît. Cette scène de rencontre, qui se faisait attendre depuis le début de la visite du Taixu huanjing, se voit donc écourtée, comme si le roman ne pouvait permettre un moment où éclaterait la vérité. Opère ainsi une sorte de censure, interdisant à Baoyu de revoir Daiyu.

L'ensemble de ces brusques apparitions et disparitions constitue donc un spectacle d'illusions visuelles. On pourrait les interpréter comme une métaphore des brèves existences de toutes ces jeunes filles dans le monde des poussières : à peine a-t-on eu le temps de les voir que déjà elles disparaissent, suite à une mort prématurée.

Un dernier aspect d'importance que l'on peut relever dans cette aventure du chapitre 116 est le jeu des identités changeantes : les personnages féminins ont l'apparence de quelqu'un qu'elles nient être, ou se mettent tout bonnement à changer de visage.

Comme je l'ai déjà mentionné, Baoyu rencontre une suivante qui a tout de l'apparence de son ancienne servante, Qingwen. Or, comme il l'appelle par ce prénom, la jeune fille lui répond qu'elle n'est pas Qingwen (*wo fei Qingwen* 我非晴雯). Baoyu n'a pas le temps de l'interroger sur cette étrangeté puisqu'on le presse d'aller rencontrer la Concubine. Mais il s'interroge intérieurement :

細看那人背後舉動，恰是晴雯，“那面目聲音是不錯的了，怎麼他說不是？我此時心裏模糊[。 。 。]

Il l'observa attentivement de dos, regardant comment elle se mouvait ; il s'agissait bien de Qingwen. « Ce visage, ces yeux, cette voix, il n'y a pas d'erreur possible, alors comment se fait-il qu'elle prétende le contraire ? J'ai le cœur confus [...] ²

Le passage met ici en scène un jeu d'illusion qu'apprécie le roman : alors que tout montre que la jeune fille est bien Qingwen, celle-ci prétend l'exact opposé. Le motif cristallise tout le discours inhérent au *Honglou meng* sur les apparences trompeuses et ceci que ce qui paraît vrai est faux. Pour

¹ *Id.*, p. 1898-1899.

² *Ibid.*, p. 1898.

le lecteur avertit de ce que les personnages féminins rencontrés dans le monde des humains ont pour la plupart une origine dans le monde invisible, il est possible de deviner que cette personne est celle qui s'est incarnée en Qingwen, mais que telle n'est pas sa véritable nature, et que Baoyu la voit ici sous son identité réelle.

Un autre exemple d'identité changeante, quelque peu différent, advient vers la fin de la visite de Baoyu : comme il ressort de son entrevue ratée avec la Concubine/Daiyu, il aperçoit à l'autre bout de la cour qu'il traverse Wang Xifeng. Sa première réaction est de se croire à nouveau chez les Jia :

可好了，原來回到自己家裏了。我怎麼一時迷亂如此？

Voilà qui est bien : en réalité je suis revenu chez moi. Comment ai-je pu m'égarer ainsi pendant un moment ?¹

D'où l'on voit à nouveau que la mémoire de Baoyu est altérée : il pense être chez les Jia parce que c'est le seul endroit où Wang Xifeng pourrait se trouver, mais c'est oublier que celle-ci est décédée peu de temps auparavant (au chapitre 114). Comme pour Yuanyang, Baoyu oublie donc, dans cet état psychique où il est, que la personne qu'il voit devant lui est en réalité déjà morte.

Baoyu se hâte vers Xifeng tout en lui parlant.

說着，走到鳳姐站的地方，細看起來，並不是鳳姐，原來是賈蓉的前妻秦氏。寶玉只得立住腳，要問鳳姐姐在那裏。那秦氏也不答言，竟自往屋裏去了。

Tandis qu'il lui parlait, il s'avança vers l'endroit où se tenait sa Grande Sœur Feng, mais lorsqu'il regarda attentivement, il vit que ce n'était pas elle, mais l'ancienne épouse de Jia Rong, la Dame Qin. Baoyu ne put que s'arrêter, debout, désirant demander où se trouvait sa Grande Sœur Feng. Mais Dame Qin, sans un mot, se retira à l'intérieur.²

Le jeu d'illusion se situe à mi-chemin entre la substitution d'identité et la condensation : on ne sait vraiment si Baoyu a initialement mal perçu qui se tenait là, ou s'il a bien vu Xifeng pour finalement se retrouver face à Keqin – l'une et l'autre apparaissant tour à tour dans le même corps.

Que deux personnages apparaissent dans le même corps n'est pas rare dans le roman. A la fin du rêve du chapitre 5, par exemple, la petite sœur que l'immortelle offre à Baoyu, Jianmei 兼美, « Deux beautés » – nom révélateur s'il en est –, possède le charme de Baochai et la grâce de Daiyu (*qi xianyan wumei sihu Baochai, fengliu niaonuo ze you ru Daiyu* 其鮮豔娉媚有似乎寶釵，風流嫵娜則又如黛玉)³. Le personnage est donc la condensation de deux autres (la *Verdichtung* pour Freud), tout en étant naturellement elle-même. Le cas de Xifeng/Keqin est moins évident pour ce qui est de la

¹ *Ibid.*, p. 1899.

² *Ibid.*.

³ *Ibid.*, p. 84.

condensation : les traits des deux personnages n'apparaissent pas en même temps. La transformation relève davantage de ce qui s'apparente à l'art scénique issu de l'opéra du Sichuan : le *bianlian* 變臉, spectacle dans lequel un comédien est capable de changer de masque si rapidement que le spectateur ne voit pas la substitution, et ce à de multiples reprises.

Je ne pourrais manquer, enfin, de relever dans cette observation des « déguisements » de ce voyage cataleptique que le personnage de Daiyu/la plante apparaît sous ses deux identités, comme si l'on avait déplié les termes de la métaphore pour en voir presque simultanément les deux facettes. Avant de rencontrer la « Concubine », Baoyu tombe au cours de ses déambulations sur la Plante aux perles pourpres (Jiangzhucao 絳珠草), qui pousse dans une cour, entourée de biens d'autres végétaux merveilleux.

寶玉順步走入一座宮門，內有奇花異卉，也都認不明白惟有白石花闌圍着一顆青草，葉頭上略有紅色，但不知是何名草，這樣矜貴。只見微風動處，那青草已搖擺不休，雖說是一枝小草，又無花朵，其嫵媚之態，不禁心動神怡，魄消魂散。

Baoyu, marchant au gré de ses pas, passa la porte d'une résidence, dans laquelle poussaient fleurs extraordinaires et plantes étranges. Il n'en reconnaissait aucune ; il y avait en particulier une herbe verte entourée d'une barrière de pierre blanche, dont la pointe des feuilles était légèrement rouge, mais il ne connaissait pas le nom de cette fameuse plante, à l'air si noble. Il vit qu'au moindre coup de vent elle oscillait déjà sans s'arrêter. Bien qu'il s'agît d'une petite plante, qui n'avait même pas de fleur, Baoyu ne put s'empêcher, voyant sa grâce et son charme, d'en avoir le cœur ému et l'esprit ravi, et son *po* se dissipait tandis que son *hun* se dispersait.¹

Là est la description la plus détaillée qu'offre le *Honglou meng* de la Plante aux perles pourpres, qui présente la fragilité que l'on pouvait observer chez Daiyu, personnage frêle et constamment malade. Sans qu'il en soit conscient, et combien moins ne le comprenne, Baoyu éprouve un émoi particulier, que le lecteur peut saisir puisque le personnage retrouve sa partenaire pour la première fois après la mort de son avatar humain. Ebété devant celle qu'il a jadis connue dans l'autre monde – sans bien entendu comprendre qui elle est –, Baoyu se fait houspiller par une immortelle qui lui reproche de regarder la plante avec trop d'insistance. Le jeune homme lui demande alors de l'éclairer quant à la nature de cette plante. Le discours de l'immortelle reprend alors l'histoire, déjà connue du lecteur depuis le premier chapitre, de la plante :

你要知這草，說起來話長着呢。那草本在靈河岸上，名曰絳珠草。因那時萎敗，幸得一個神瑛侍者，日以甘露灌溉，得以長生。後來降凡歷劫，還報了灌溉之恩，今返歸真境，所以警幻仙子命我看管，不令蜂纏蝶戀。

¹ *Ibid.*, p. 1896.

Vous voulez connaître l'histoire de cette plante ? Mais c'est qu'il y a beaucoup de choses à en raconter ! Elle se trouvait à l'origine sur la rive de la Ling, la « Rivière des âmes », et son nom est Jiangzhucao, la « Plante aux perles pourpres ». En ce temps-là elle se flétrissait, mais par bonheur elle rencontra le Serviteur au jade divin, qui l'abreuva de rosée merveilleuse, et lui permit ainsi d'allonger son temps de vie. Par la suite, elle descendit dans le monde vulgaire où elle subit son lot de malheurs, et repaya la dette qu'elle avait contractée lorsqu'il avait eu la bonté de l'abreuver. Aujourd'hui, elle est revenue en ce lieu de vérité, c'est pourquoi l'immortelle qui avertit des illusions m'a ordonné de veiller sur elle, afin d'éviter que les abeilles ne lui tournent autour et que les papillons ne la butinent.¹

L'immortelle reprend le récit que le bonze avait rapporté au taoïste au chapitre 1, et le lecteur se voit confirmer qu'après la mort de Daiyu, la plante a retrouvé sa place dans le monde invisible, qui est ici qualifié de « lieu de vérité (*zhenjing* 真境) ». Le « Serviteur au jade divin » est le titre qui a été, apprenait-on au premier chapitre, donné à la pierre par la Jinghuan xianzi 警幻仙子, « l'Immortelle qui avertit des illusions » ; il désigne donc l'identité véritable de Baoyu. Or, écoutant l'immortelle, Baoyu ne comprend rien (*tingle bujie* 聽了不解) à cette histoire qui pourtant est celle qu'il partage avec la plante/Daiyu. D'où l'on voit que même en lui exposant de façon évidente une partie de son histoire personnelle, le personnage est incapable de saisir sa vérité. Par ailleurs, bien que les immortelles qui peuplent le lieu reconnaissent finalement en lui le « Serviteur au jade divin » et se mettent alors en tête de l'introduire auprès de leur maîtresse, nul ne fait le lien entre Baoyu et la plante.

Dans cette reconnaissance soudaine de Baoyu comme « Serviteur au jade divin » se joue encore un changement d'identité : lui qui depuis son entrée dans le palais est traité comme un malpropre devient soudain un personnage important. Néanmoins, cette légitimité est instable, puisqu'il finit par être à nouveau chassé dès le début de son audience auprès de la « Concubine ». L'effet de rejet qui alterne avec celui de reconnaissance de son identité véritable placent le personnage dans un entre-deux qui oscille entre les deux natures de Baoyu/la pierre.

En somme, s'il n'est pas un rêve, le voyage cataleptique du chapitre 116 en présente plusieurs aspects, notamment dans les déformations que présentent les visions : mémoire altérée, apparitions et disparitions inopinées, glissements d'identité sont les trois types de distorsion que l'on peut relever dans ce passage. La densité avec laquelle ces déformations adviennent font de cette expérience cataleptique de Baoyu un condensé du discours du roman sur les illusions et les apparences trompeuses. Placé juste avant la prise de conscience finale du personnage principal, ce passage semble tenir lieu de métaphore du discours du roman sur les illusions. Plus encore que de simples mirages, la scène montre certaines choses sous leur jour véritable – la Plante aux perles pourpres, par exemple –, mais le personnage principal ne comprend toujours pas leur valeur. Le lecteur devine que même en lui mettant une partie de la vérité sous les yeux, l'homme qu'est devenue la pierre ne pourrait pas

¹ *Ibid.*, p. 1897.

pénétrer entièrement son passé : en désirant s'incarner, la pierre a laissé derrière elle sa conscience de pierre, et pour Baoyu, tout ce qui est lié à la vie du minéral est relégué dans une part inaccessible de lui-même – comme en un inconscient. Le fait n'est pas sans lien avec l'assertion de Lacan selon laquelle

La vérité n'est rien d'autre que ce dont le savoir ne peut apprendre qu'il le sait qu'à faire agir son ignorance.¹

Dès lors, toutes les illusions vues en rêve ou lors d'expériences similaires, bien qu'elles « mi-disent » une part de la vérité du sujet, ne pourront jamais être perçues par celui-ci que comme des chimères.



Dans cette sous-partie, mon intention a été de montrer que le désir, qui dans l'enseignement lacanien constitue la « vérité » du sujet, revenait en force dans la partie consciente de ce dernier et s'y manifestait sous des formes déguisées, c'est-à-dire en ne s'exprimant pas pleinement mais seulement par jeux de mots, métaphores, contenus oniriques...

[...] toute la vérité, c'est ce qui ne pas peut se dire. C'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire.²

Il m'importait donc d'insister sur deux points concernant le désir : que celui-ci est une énergie débordante, qui du fait de sa nature fait irruption chez le sujet, et que lorsqu'il revient ainsi en force, il n'éclate pas au grand jour mais se présente sous des formes déguisées, dont le contenu onirique fait partie.

Pour illustrer cette énergie que peut représenter le désir, je me suis intéressée à la notion chinoise de *qing* 情, non seulement parce qu'elle illustre assez bien l'idée de débordement, mais aussi parce que la littérature de fiction des Ming et des Qing en a été profondément imprégnée.

De fait, j'ai exposé que le *qing* était un concept très ancien – dont les traces écrites les plus anciennes semblent remonter aux V^e et IV^e siècles avant J.-C. –, et que sous les Ming il connaît de nombreuses acceptions qui en font une notion très complexe. Dès les Han, le *qing* est pourvu d'une dimension péjorative : opposé au *xing* 性, qui désigne également une part de la nature intrinsèque, mais davantage « noble », il est perçu négativement car il se réfère plus à la dimension sexuelle. Cette

¹ LACAN, *op. cit.*, p. 798.

² LACAN & MILLER (1975), p. 85.

perception atteint son apogée avec les néo-confucéens des Song pour qui le *qing* est une facette de la nature humaine qu'il convient de réprimer. Sous les Ming, néanmoins, le *qing* gagne en popularité, notamment chez les auteurs de littérature de divertissement, dont les œuvres témoignent d'un déplacement du décor de la sphère publique à la sphère privée – des champs de bataille à la chambre à coucher. Ces histoires, au premier rang desquelles figure le *Jin Ping Mei*, ouvrent la porte à ce que sera deux siècles plus tard le *Honglou meng*. Ainsi le *qing*, primitivement moins controversé que la notion de *yu* 欲 parce que contrairement à celle-ci il met davantage en valeur la dimension intellectuelle que la dimension charnelle, se retrouve largement employé par les auteurs qui se mettent à écrire sur les multiples facettes du désir, notamment amoureux. Le concept bénéficie par ailleurs de certains développements de la part d'intellectuels tels que Wang Yangming 王陽明 et Li Zhi 李贄 dont les réflexions mettent à l'honneur l'individualité, qu'ils considèrent comme un facteur d'ordre social. Vers la fin des Ming, lorsque le *qing* sera à son tour villipendé par les moralistes, on tentera d'en diminuer la dimension sexuelle et de le présenter comme régulateur de la société. J'ai notamment retenu de ce concept de *qing* cet aspect excessif que les auteurs lui attribuaient, à l'instar de Tang Xianzu 湯顯祖 qui, dans son avant-propos du *Mudanting* 牡丹亭, écrit du *qing* qu'il peut faire revenir les morts à la vie.

Après ce rappel historique, je me suis intéressée à la façon dont, dans le *Honglou meng* notamment, le désir que l'auteur inventait à ses personnages revenait sous des formes déguisées dans le cadre onirique. J'ai tout d'abord établi que s'il était parfois difficile de déceler ce qu'un songe pouvait exprimer du désir – notamment lorsqu'il s'agit davantage d'un cauchemar reflétant les craintes du rêveur –, il convenait de toujours s'interroger, ainsi que l'a fait Freud, sur la possibilité que ce désir s'exprime de façon masquée, c'est-à-dire qu'il paraisse à première vue absent, mais que le rêve mette en scène sur un certain mode, sa satisfaction.

J'ai ensuite pris les deux grands cas d'étude que sont le rêve de Lin Daiyu (HLM 82) et le voyage cataleptique de Baoyu (chapitre 116) – qui, bien que n'étant pas un rêve, s'y apparente grandement par ses caractéristiques –, afin d'observer dans chacun d'eux les déformations que pouvait présenter leur contenu. Les types de déformations que j'ai pu observer tant dans un exemple que dans l'autre concernaient principalement une altération de la mémoire du sujet (qu'il oublie, dans le rêve, certains faits de la vie diurne, comme par exemple la mort d'un proche, ou qu'il croit se remémorer des souvenirs en réalité complètement fictifs), une transgression de la logique spatiale et, plus précisément, l'apparition et la disparition inopinée et répétée de personnages, et enfin un glissement constant dans les identités des personnages présents (une figure habituellement familière peut ne plus ressembler à elle-même, un personnage dont on croyait initialement être un tel se révèle finalement être tel autre, et un même personnage peut tendre à en représenter deux à la fois). C'est notamment sur la terminologie freudienne de l'interprétation des rêves que je me suis appuyée pour distinguer

les procédés qui caractérisaient les déformations. Certains exemples m'ont ainsi montré des cas de transformation, de figuration, de composition ou de transposition des pensées du rêveur. Si dans le cas du rêve de Daiyu ces déformations tendaient vers l'illogique – notamment parce que son père est en réalité mort depuis longtemps –, j'ai constaté que le songe pouvait être interprété comme rejouant un fait quant à lui bien réel : la disparition du père de la jeune fille. Ainsi sous des formes déguisées le songe serait la représentation d'une certaine vérité. Le voyage cataleptique de Baoyu est quelque peu différent ; s'il emploie les mêmes procédés de déformations oniriques, le lecteur sait que ce que voit le personnage correspond à un « lieu de vérité (*zhenjing* 真境) », que le visiteur qu'est Baoyu ne peut saisir pleinement. D'où il appert, selon le roman, que même en montrant au sujet une part de sa vérité personnelle, celui-ci ne pourra jamais la comprendre tant il l'a reléguée en une part de lui-même qui lui est inaccessible.

4 - Le désir à l'endroit de l'Autre

Le dernier aspect du désir que je souhaiterais observer dans cette étude, défendu par la psychanalyse lacanienne, est que le désir a toujours à voir avec l'Autre – en d'autres termes, qu'il n'est jamais un phénomène qui s'opère de façon strictement personnelle chez un individu : le désir se construit toujours par rapport à l'autre, d'où la formule de Lacan, sur laquelle je reviendrai, « [...] le désir de l'homme est le désir de l'Autre¹ ».

Sans entrer dans les termes de la psychanalyse, on peut déjà discerner que le désir pour un objet ne se construit jamais que par rapport au regard des autres – ou l'« Autre » avec un grand A pour figurer qu'il ne s'agit pas nécessairement d'une ou plusieurs personnes en particulier, mais d'un regard extérieur sur le sujet. L'exemple le plus évident de nos sociétés modernes est probablement celui de la publicité, qui attire notre désir sur un objet que dans le fond nous n'aurions aucun *besoin* de posséder, mais dont la propriété nous assurera le regard approbateur voire envieux – « désireux » – des autres. Or, c'est précisément ce regard que nous désirons : nous désirons être désirés – ce qui rejoint la fable imaginaire que les nourrissons que nous étions nous racontions : que nous fussions l'objet du désir de notre mère. Ainsi Kundera le formule-t-il dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

Si nous sommes incapables d'aimer, c'est peut-être parce que nous désirons être aimés, c'est-à-dire que nous voulons quelque chose de l'autre (l'amour), au lieu de venir à lui sans revendications et de ne vouloir que sa simple présence.²

¹ LACAN, *op. cit.* (1966), p. 628.

² KUNDERA & KEREL, *op. cit.*, p. 375.

Si, ainsi, le désir est le désir d'un certain regard des autres, l'enjeu fondamental est celui d'une reconnaissance – reconnaissance que la pierre du *Honglou meng*, j'y reviendrai, n'obtient pas, puisqu'elle est rejetée par Nüwa, laquelle ouvre par là la brèche du désir du minéral.

La demande du désir ne peut s'exprimer que par le langage, dont je rappelle qu'il ne s'agit pas nécessairement d'un langage auditif – un langage se constitue de signifiants, qui peuvent tout aussi bien être visuels – ; il s'agit pour le sujet d'« une condition qui lui est imposée par l'existence du discours de faire passer son besoin par les défilés du signifiant¹ ».

Afin de saisir en quoi le « désir de l'homme est le désir de l'Autre », il faudra donc revenir à la question du langage, et plus précisément à la communication. Pour ce faire, je consacrerai une partie de mon exposé à la théorie lacanienne de l'« intersubjectivité », qui me permettra de montrer les relations du Sujet à l'Autre dans une situation de communication.

Par ailleurs, j'ai déjà exposé dans cette étude que l'objet primordial du désir était oublié par le Sujet au profit d'objets secondaires, et que ce *das Ding* devenait ainsi inconscient, stimulant à l'insu du Sujet la dynamique du désir. Or, la théorie de l'intersubjectivité nous montrera que l'inconscient est le « lieu de l'Autre », et ainsi pour quelle raison le désir ne se conçoit qu'à l'endroit de cet Autre. C'est seulement après avoir posé ces théories que j'en viendrai à la manière dont je peux retrouver ces éléments dans les exemples de mon corpus.

A - Intersubjectivité

C'est avec une intuition certaine de l'importance du regard des autres dans la construction de nous-mêmes que Marcel Proust écrivait dans « Combray », au début de *A la recherche du temps perdu* :

Mais même au point de vue des choses les plus insignifiantes de la vie, ne nous sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier de charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons « voir une personne que nous connaissons », est en partie un acte intellectuel [...]²

Et ailleurs :

[...] puisque nous ne connaissons jamais que les passions des autres, et que ce que nous arrivons à savoir des nôtres, ce n'est que d'eux que nous avons pu l'apprendre.³

¹ LACAN, *op. cit.* (1966), p. 628.

² PROUST (1987), p. 115.

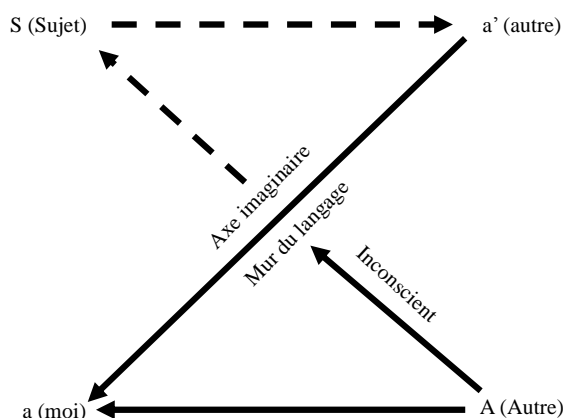
³ *Id.*, p. 240.

Que nous construisions notre identité en fonction du regard des autres est expliqué par Lacan lorsqu'il développe sa théorie du « stade du miroir ». Plus tard dans son enseignement, c'est dans le « schéma L de la dialectique intersubjective¹ » que s'illustrent les rapports du Sujet à l'Autre dans le langage, et qu'il me faut ici exposer pour comprendre de quelle manière le désir ne se peut concevoir qu'à l'endroit de l'Autre.

J'envisagerai dans un second temps la façon dont cette théorie lacanienne de l'intersubjectivité peut se percevoir dans l'exemple central du *Honglou meng* : celui des deux personnages principaux, Baoyu et Daiyu – contracté en chinois par le mot-valise « Baodai ».

a) Théorie lacanienne de la communication

Le schéma L expose la construction identitaire qui se joue chez l'enfant au moment de la phase dite de l'Œdipe.



Le « schéma L » de la dialectique intersubjective

L'un des enseignements majeurs de ce schéma L est qu'un Sujet (S) ne peut jamais se concevoir lui-même tel qu'il est dans le *réel*, mais uniquement dans une image spéculaire (dans l'imaginaire) permise par le regard d'un Autre (A) – en réalité un autre (a') puisque cet autre n'offre son regard que depuis sa propre image spéculaire à lui. C'est en effet uniquement lorsque l'autre reconnaît l'existence du Sujet que celui-ci peut s'identifier lui-même ; mais du fait de cet effet de miroir, le Sujet ne se perçoit pas comme Sujet (S) mais comme moi (a). Le moi est donc une construction

¹ DOR, *op. cit.*, p. 158.

imaginaire, tandis que le Sujet est le sujet dans « son ineffable et stupide existence¹ ». Ainsi nous l'explique Joël Dor :

De fait, l'identification de l'enfant à son image spéculaire est rendue possible dans la mesure où elle est soutenue d'une certaine reconnaissance de l'Autre (la mère) [...] L'enfant ne se reconnaît en effet dans sa propre image que dans la mesure où il pressent que l'autre l'identifie déjà comme tel. Il reçoit ainsi, du regard de l'autre, l'assentiment que l'image qu'il perçoit est bien la sienne. En ce sens, l'avènement de la subjectivité qui s'esquisse au niveau du stade du miroir préfigure en quoi le Moi, comme construction imaginaire, apparaît irréductiblement inféodé à la dimension de l'autre.²

Sur le schéma L, ce phénomène est visible par la flèche qui s'origine en S et va vers a' en pointillés, puis par la flèche au trait plein s'originant en a' et se dirigeant vers a, dont Lacan note qu'elle est l'axe imaginaire – le Sujet (S) s'imagine son moi (a) par le regard de l'autre (a').

Cette division du sujet est concomitante à l'accès au langage : en même temps qu'il acquiert ce dernier, le nourrisson commence à partager la chaîne signifiante avec l'autre – il entre dans le symbolique. Ainsi le moi (a) est-il le sujet « pris dans les rets du langage³ ».

Le schéma peut également se concevoir « en miroir » : l'Autre (A) est un autre sujet, qui lui-même se conçoit grâce à l'image que lui renvoie le moi spéculaire en face de lui. Ainsi l'Autre (A) ne se perçoit-il lui-même que comme « autre » (a').

Du fait que le langage divise ainsi le sujet – en « Sujet » et en « moi » –, la communication, fruit du langage, ne s'effectue jamais que sur un axe imaginaire, car elle opère entre deux images spéculaires, et non entre les deux Sujets eux-mêmes :

La dialectique de l'intersubjectivité, pour autant qu'elle suppose un véritable Autre dont l'existence doit être posée pour fonder l'adresse du sujet qui parle, se résout en définitive à un échange imaginaire de moi à moi.⁴

Car il y a par ailleurs que lorsqu'un Sujet s'adresse à un Autre, il ne peut jamais le connaître dans son entier du fait de la part de l'Autre, toujours présente à une échelle plus ou moins grande, qui échappe au Sujet : n'étant pas lui-même l'Autre, le Sujet ne peut saisir l'Autre intégralement. Aussi n'est-ce qu'à l'autre – avec un « a » minuscule – que le Sujet – en réalité le moi – s'adresse :

¹ LACAN, *op. cit.* (1966), p. 549.

² DOR, *op. cit.*, p. 156-157.

³ *Id.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

A la lumière du *schéma L*, il devient possible de comprendre ce que signifie « parler à d'autres ». Un sujet qui parle à un autre adresse toujours un message à cet autre qu'il tient nécessairement pour un Autre ; c'est dire combien cet autre à qui il s'adresse est reconnu comme un Autre absolu, soit un sujet véritable. Mais pour autant que le sujet le reconnaisse comme Autre, précise Lacan, *il ne le reconnaît pas comme tel*, car « c'est essentiellement cette inconnue dans l'altérité de l'Autre qui caractérise le rapport de la parole au niveau où elle est parlée à l'autre.¹

C'est donc cette théorie que le langage ne s'opère qu'entre le moi et l'autre qui mène à identifier la flèche s'originant en a' et se dirigeant vers a comme le « mur du langage ». Il s'agit d'un « mur » en ce sens que l'Autre reste inaccessible au Sujet, et *vice versa*.

Lorsqu'un sujet communique avec un autre sujet, la communication (« le langage commun ») est toujours médiatisée par l'axe imaginaire *aa'*. En d'autres termes, lorsqu'un véritable sujet s'adresse à un *autre* véritable sujet, il advient, en raison de la division opérée par le langage, que c'est un Moi qui communique à un Moi autre, mais semblable à lui. De cela, résulte que parler à un autre, résulte inévitablement à entretenir un dialogue de sourd avec lui. La médiation du langage qui éclipe le sujet, impose donc que lorsque S s'adresse à un véritable *Autre*, il ne l'atteint jamais directement. Ce véritable autre est, en effet, situé de l'autre côté du *mur du langage*, de même que le sujet S se trouve lui-même mis hors circuit dans sa vérité de sujet par cet ordre du langage [...]²

Ainsi la parole qu'emploie quotidiennement le sujet est-elle une « parole vide » : le sujet ne sait pas vraiment ce qu'il dit, puisqu'il ne se connaît pas lui-même. La cure analytique vise précisément, pour Lacan, à retrouver une « parole pleine/vraie », un passage qui permettrait de connaître l'Autre à qui s'adresse le sujet³.

J'ai jusque là exposé que le sujet, lorsqu'il entrait dans le langage – le symbolique –, se trouvait divisé entre son existence brute – Sujet – et l'image qu'il avait de lui-même – moi – grâce au regard de l'autre. J'avais par ailleurs expliqué que l'intrusion de l'Autre lors de la phase de l'Œdipe séparait le sujet du corps de la mère comme objet du désir primordial – *das Ding* –, et que cet objet du désir s'en trouvait oublié. Ainsi, l'objet du désir étant oublié, il est impossible que le moi le communique à l'autre, d'autant plus que la communication se fait sur un axe imaginaire, vouant le Sujet et l'Autre à se manquer. C'est là la base de l'une des phrases les plus lapidaires, commentées et controversées de Lacan qu'« il n'y a pas de rapport sexuel⁴ », puisque même dans l'acte charnel le sujet ne peut embrasser de sa connaissance l'entièreté de l'Autre – puisqu'une part de celui-ci lui échappe toujours – et ne peut ainsi retrouver la fusion oubliée qu'il expérimentait, nourrisson, avec le corps de la mère.

¹ *Ibid.*, p. 204.

² *Ibid.*, p. 160-161.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ LACAN & MILLER (2006), p. 346.

Le désir, donc, ne se peut dire par le sujet puisque celui-ci est divisé par le langage, et, d'autre part, le sujet ne peut connaître le désir de l'autre puisque de manière symétrique, celui-ci ne se connaît pas lui-même – « autre » ne se sait pas « Autre ».

Ce que montre encore le schéma L est que lorsque le sujet émet un message, il reconnaît quelque chose à l'endroit de l'Autre, du moins il *feint* de le reconnaître ; mais il ne sait jamais, du fait de l'altérité de l'Autre, s'il le feint ou s'il le reconnaît vraiment :

Ce qui fait précisément la valeur fondatrice de ces paroles, c'est que ce qui est visé dans le message, aussi bien que ce qui est manifeste dans la feinte, c'est que l'autre est là en tant qu'Autre absolu. Absolu c'est-à-dire qu'il est reconnu, mais qu'il n'est pas connu. De même, ce qui constitue la feinte, c'est que vous ne savez pas en fin de compte si c'est une feinte ou non. C'est essentiellement cette inconnue dans l'altérité de l'Autre, qui caractérise le rapport de la parole au niveau où elle est parlée à l'autre.¹

Du fait de cette reconnaissance feinte ou non de l'Autre, le message même du sujet lui revient de l'Autre « sous une forme inversée² » dans son propre message.

Lacan prend l'exemple des phrases « Tu es mon maître » et « Tu es ma femme ». Elles incluent en elles-mêmes la vision inverse, perceptible du point de vue de l'Autre : « Je suis ton disciple », « Je suis ton époux. » Ce message implicite est inclus dans le message du Sujet à l'Autre, et revient de l'Autre vers le Sujet : « l'émetteur [...] reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée³ ».

Lacan figure ceci sur son schéma L par la flèche s'originant en A et se dirigeant vers S ; cette flèche, lorsqu'elle traverse le « mur du langage », est dessinée par la suite en pointillés, car c'est à son insu que S émet un message porteur du regard de A sur lui-même. La flèche correspond donc à quelque chose d'inconscient qui revient de l'Autre vers le Sujet dans son propre message. D'où la formulation de Lacan que « l'inconscient, c'est le discours de l'Autre⁴ ».

Ainsi lorsque le sujet exprime son désir dans le langage, c'est la reconnaissance feinte de l'Autre qui fait que son propre message est porteur de son désir inconscient, qui lui parvient de cette reconnaissance de l'Autre. Lacan ajoute que

[...] le désir de l'homme est le désir de l'Autre, où le de donne la détermination dite par les grammairiens subjective, à savoir que c'est en tant qu'Autre qu'il désire (ce qui donne la véritable portée de la passion humaine).⁵

¹ LACAN & MILLER, *op. cit.* (1981), p. 48.

² LACAN, *op. cit.* (1966), p. 9.

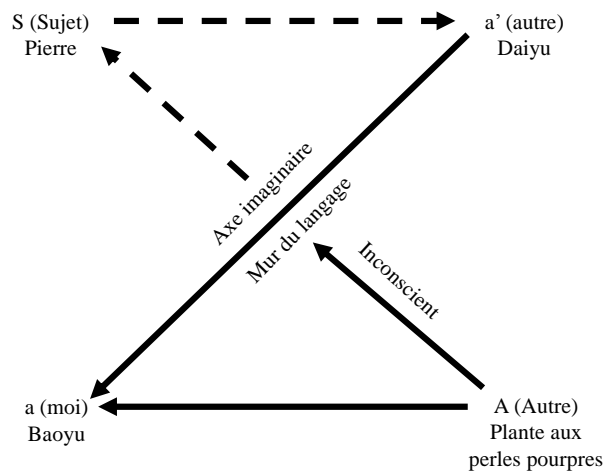
³ *Id.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 814.

On en revient donc là à ce que j'exposais au début de cette sous-partie, que le sujet ne désire qu'être l'objet du désir de l'Autre, puisque son propre désir ne se conçoit que par rapport à l'Autre.

Voyons à présent dans quelle mesure ce schéma L peut se concevoir dans le cas spécifique du *Honglou meng*. J'ai déjà exposé maintes fois la nature double des deux personnages principaux : la pierre, désireuse de s'incarner, devient Baoyu, tandis que la plante, qui souhaite accompagner la pierre dans le monde des poussières rouges, devient Daiyu. L'un et l'autre oublie leur nature originelle, et ne se peuvent plus concevoir que comme Baoyu et Daiyu. Pourtant, leur intériorité la plus profonde est guidée par leur désir – désir l'un pour l'autre, de la pierre pour la plante et *vice versa* –, désir qu'ils ont oublié en même temps qu'ils se sont incarnés, c'est-à-dire qu'ils ont traversé le mur du langage. Prenons que la pierre est le Sujet (S) tandis que la plante est l'Autre (A) ; comme je l'ai exposé ci-dessus de façon théorique, le Sujet ne se peut saisir lui-même qu'en son moi – Baoyu –, et il en va de même pour l'Autre qui ne peut se concevoir que comme autre – Daiyu –. Nous obtiendrions donc le schéma suivant :



On voit dans le schéma que la pierre et la plante sont séparés par le mur du langage – leur incarnation dans ce monde – et qu'ils n'ont plus accès l'un à l'autre : en effet, ils ne se connaissent plus ainsi, et ont perdu le souvenir de leur affection mutuelle. Néanmoins, celle-ci demeure présente sous la forme de l'inconscient qui revient au Sujet : on voit comme en une trame qui parcourt tout le roman que l'affection de la pierre pour la plante lui revient – Baoyu se souvient, par exemple, lorsqu'il rencontre Daiyu pour la première fois, l'avoir « déjà vue (*ceng jian guo de* 曾見過的) »¹. Peut-on par ailleurs observer que le Sujet et l'Autre se renvoient mutuellement leur message inversé ? C'est ce que je tenterai de montrer ci-dessous en illustrant la chose par les anecdotes du roman dans lesquelles

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 48.

les deux cousins, qui sont chacun l'objet du désir de l'autre, en viennent pourtant à s'envoyer des signaux contraires – nombreuses disputes... Baoyu et Daiyu sont, ainsi que l'on peut le voir dans le schéma ci-dessus, bloqués dans le langage dans leur rôle de « moi » et « autre », position qui ne leur laisse pas voir l'ensemble du tableau et les voue à l'incommunicabilité de ce/ceux qu'ils sont vraiment.

b) De l'incommunicabilité : l'exemple de « Baodai »

Que, de sujet à sujet, on ne puisse communiquer pleinement, du moins au mieux par une « parole vide », voilà une assertion qui caractérise assez bien la relation entre les deux personnages principaux du *Honglou meng* : Baoyu et Daiyu – dont on peut désigner la relation, à la manière chinoise, par le mot valise « Baodai ». C'est cet exemple que je souhaiterais ici analyser en profondeur, à la lumière de ce que j'ai exposé ci-dessus des apports du schéma L de Lacan.

Les deux personnages sont la parfaite illustration du sujet qui ne se connaît pas lui-même. S'étant incarnées dans le monde des poussières rouges, la pierre et la plante semblent s'être projetées dans le langage ; en effet, on peut noter qu'à aucun moment dans le roman le lecteur ne peut lire que la pierre ou la plante a pris la parole dans son existence de minéral ou de végétal. Lorsque la pierre s'exprime pour la première fois, au chapitre liminaire, c'est déjà pour manifester son désir de s'incarner. Lorsque, toujours dans le même chapitre, elle s'adresse à Kongkong Daoren 空空道人, « le Taoïste de la Vacuité », c'est pour lui transmettre le récit de son vie humaine. Quant à la plante, elle s'exprime pour la première fois – via le récit du bonze au taoïste – pour formuler sa demande d'être incarnée en même temps que la pierre. Mais revenue dans l'autre monde, remarque-t-on dans le voyage cataleptique de Baoyu du chapitre 116, elle ne fait plus l'expérience du langage : la Plante aux perles pourpres, face à Baoyu qui l'admire, ne peut prendre la parole – puisqu'elle n'a pas l'orifice bucal le permettant –, et la « Concubine » ne s'adresse pas à Baoyu alors qu'elle le reçoit en audience.

Dans le monde du langage, donc, est celui où la pierre et la plante – ou plutôt Baoyu et Daiyu – peuvent se parler, mais dans une « parole vide », qui ne peut en aucun cas les aider à dire leur désir l'un pour l'autre, puisqu'ils ne se connaissent pas eux-mêmes – et ne connaissent pas leur propre désir.

Baoyu et Daiyu illustrent assez bien la division du sujet telle que le montre le schéma L : chacun d'eux est un Sujet – la pierre, la plante – qui, entré dans le monde du langage, ne peut plus se percevoir comme Sujet mais uniquement comme moi – Baoyu, Daiyu –, et ce, dans le roman, du fait du motif de l'incarnation et de l'oubli qui l'accompagne. Chacun d'eux a naturellement oublié la cause de son désir d'incarnation, et également le désir qu'il avait pour l'autre. Tous ces éléments donnent lieu, à plusieurs endroits du roman, à des paroles que prononcent les deux personnages sans que ces derniers ne les comprennent – des paroles qui les dépassent eux-mêmes.

Je prendrai à titre d'exemple un échange entre les deux personnages qui se situe à la fin du chapitre 91, et que Baoyu commente ensuite auprès de Xiren au début du chapitre 92. Les deux cousins se retrouvent et évoquent Baochai, qui a été malade et que Baoyu n'est pas allé voir. Baoyu commence par énoncer plusieurs raisons pour lesquelles il ne lui a pas rendu visite, ce à quoi Daiyu répond que Baochai ne pourrait deviner ces raisons, et sous-entend qu'il est possible qu'elle en tienne rigueur à son cousin, avant de déclarer que finalement elle ne peut en rien savoir ce que pense Baochai – comme le remarque le commentateur Zhi Yanzhai, Daiyu s'imagine là à la place de Baochai, et fait connaître ce que serait sa réaction à elle dans une situation similaire¹. Baoyu reste un moment ébété.

Puis :

只見寶玉把眉一皺，把腳一蹙，道：“我想這個人他做什麼？天地間沒有了我倒也乾淨。”黛玉道：“原是有了我，便有了人。有了人，便有無數的煩惱生出來：恐怖、顛倒、夢想，更有許多纏碍。

Baoyu fronça alors les sourcils et frappa le sol du pied, déclarant : « Quand j'y pense, cette vie, à quoi bon ? Si je n'étais pas dans cet espace entre le ciel et la terre, ça serait bien plus pur. » Daiyu répondit : « C'est parce qu'à l'origine je suis qu'il y a les autres. Avec les autres naissent d'innombrables soucis : peurs, bouleversements, rêves, et bien d'autres liens et entraves.²

Li Qiancheng, citant ce passage, remarque à quel point le discours des deux cousins est emprunt de pensée bouddhique, et de façon plus importante pour ce qui est de la problématique en cours, que « speakers often say something whose significance they cannot comprehend themselves³ ».

Le « je » (*wo* 我) peut être interprété comme le « moi » dans le schéma L. Baoyu semble ici se demander, sans se rendre compte de la portée de sa plainte, pourquoi la pierre qu'il était a souhaité s'incarner en homme et devenir un « je ».

Le discours de Daiyu, quant à lui, se démarque de la théorie lacanienne de la formation du sujet, puisqu'il postule l'existence du « je » avant celle des « autres » – là où Lacan, à l'inverse, pointe la nécessité de la présence des autres dans la construction identitaire. En revanche, dire que les affects de l'être humain et plus particulièrement le désir – que l'on peut deviner derrière les termes de « liens (*chan* 纏) » et d'« entraves (*ai* 碍) » – sont fondamentalement liés à la présence des autres semble rejoindre la théorie lacanienne de l'intersubjectivité.

¹ « On voit là que Daiyu ne connaît que l'exclusivité de Baoyu envers elle ; le reste n'appartient pas au domaine de sa connaissance. C'est une façade « stratégique » (*cijian Daiyu danzhi Baoyu zhi zhuan shu yiji, qiyu jie fei suozhi, nai "yizhen" zhengmian* 此見黛玉但知寶玉之專屬於己，其餘皆非所知，乃“疑陣”正面。) » (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1505.)

² *Id.*

³ LI, *op. cit.* (2004), p. 131-132.

Le début du chapitre 92 revient sur ce passage : Baoyu, rentré chez lui, retrouve sa servante Xiren qui lui demande où il a passé tout ce temps où elle le faisait chercher. Baoyu lui raconte alors être allé rendre visite à Lin Daiyu.

襲人又問道：“說些什麼？”寶玉將打禪語的話述了一遍。襲人道：“你們再沒個計較，正經說些家常閑話兒，或講究些詩句也是好的，怎麼又說到禪語上了？又不是和尚。”寶玉道：“你不知道。我們有我們的禪機，別人是插不下嘴去的。”襲人笑道：“你們參禪參翻了，又叫我們跟着打悶葫蘆了。”

Xiren l'interrogea encore : « De quoi avez-vous parlé ? » Baoyu lui raconta leurs propos aux accents bouddhiques. Xiren répondit : « Quel débat est-ce là ! Parler tout simplement de choses oisives concernant la vie ordinaire, ou rechercher l'élégance de quelques vers de poèmes, ça serait bien ; pourquoi faut-il que vous parliez par métaphores bouddhiques ? Vous n'êtes pas un bonze ! » Baoyu rétorqua : « C'est que tu ne sais pas : nous avons nos propres subtilités, auxquelles les autres ne peuvent mêler leur parole. » Xiren rit : « Et vous vous êtes empêtrés dans la méditation, au point de nous demander de vous suivre dans votre désorientation¹. »²

Que Xiren déclare à Baoyu qu'il n'est « tout de même pas un moine (*you bushu heshang* 又不是和尚) », fait allusion à un double épisode de l'enfance de Baoyu : au chapitre 30, seul avec Daiyu, Baoyu déclare que si elle devait mourir, il se ferait moine³ – prédisant sans le savoir ce qui devait véritablement advenir. Au chapitre suivant, alors que Daiyu manifeste son attachement à Xiren, Baoyu renchérit en déclarant à ses deux compagnes que si Xiren devait mourir, il se ferait bonze, ce que Daiyu entend comme un clin d'œil à ce qu'il lui a précédemment dit⁴.

Dans ce passage, les aphorismes bouddhiques (*chanyu* 禪語 ou *chanji* 禪機) sont désignés par le personnage comme la métaphore d'un langage que seul le couple « Baodai » pourrait comprendre, un langage où aucun tiers ne pourrait, littéralement, « immiscer sa bouche (*chazui* 插嘴) ». En d'autres termes, Baoyu reconnaît qu'il se trouve dans une situation de communication spécifique avec Daiyu, qu'eux seuls peuvent comprendre. Et de fait, eux seuls peuvent comprendre leur relation à eux deux, puisqu'eux seuls partagent un même désir l'un pour l'autre – celui de l'affection de la pierre pour la plante et *vice versa*.

Ces deux passages témoignent donc de moments où les deux personnages principaux du roman disent quelque chose de leur langage qui les dépasse eux-mêmes, qu'ils ne saisissent pas à l'échelle entière du roman – ils n'ont pas de vue sur leur vie antérieure.

Parfois, à l'inverse, le langage semble n'être pas suffisant pour qu'ils parviennent à exprimer ce qu'ils souhaitent dire. Dans ces moments récurrents dans l'œuvre, la narration indique qu'un

¹ Littéralement, « de battre la gourde close (*damen hulu* 打悶葫蘆) ».

² CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1511.

³ *Id.*, p. 474.

⁴ *Ibid.*, p. 491.

personnage désire parler, mais finit pas ne rien dire, ou dire quelque chose qui tombe à côté, tant il ne trouve pas les mots adéquats.

Le roman comporte de nombreux courts passages qui témoignent de la difficulté de Baoyu et Daiyu à se dire les choses entre eux. Au chapitre 52, par exemple, un échange, qui sous-entend un de ces nombreux non-dits entre les deux personnages, se tient après une réunion poétique des jeunes gens du Daguan Yuan. Daiyu demande à Baoyu quand Xiren, partie enterrer sa mère, doit revenir, et Baoyu lui donne une réponse vague. S'ensuit ceci :

黛玉還有話說，又不能出口，出了一回神，便說道：“你去罷。”寶玉也覺心裏有許多話，只是口裏不知要說什麼，想了一想，也答道：“明兒再說罷。”

Daiyu avait encore quelque chose à dire, mais elle ne parvenait pas à le faire sortir de sa bouche. Elle demeura quelque instant comme si son esprit s'échappait, puis déclara : « Tu n'as qu'à y aller. » Baoyu sentait aussi qu'il avait beaucoup de mots sur le cœur, mais il ne savait tout simplement que dire. Il réfléchit un peu, et répondit : « Nous en parlerons demain ». ¹

Il va de soi qu'ils n'« en » reparleront pas le lendemain, puisqu'ils n'arrivent pas à le formuler – et qu'il est à peine révélé au lecteur de quoi il s'agit – on peut deviner qu'ils ont chacun à dire quelque chose les concernant dans leur relation à l'autre, mais cela ne peut que demeurer une supposition.

Autre exemple, au chapitre 89, Baoyu avoue à Daiyu l'avoir écoutée jouer du *qin* et exprimé par là sa tristesse², mais déclare ne rien comprendre à cette musique. Daiyu répond que depuis l'Antiquité rares ont été ceux qui la comprirent, ce qui est une façon implicite de se plaindre de ce que Baoyu ne la comprenne pas – ne comprenne pas son amour pour lui.

寶玉聽了，又覺得出言冒失了，又怕寒了黛玉的心，坐了一坐，心裏像有許多話，却再無可講的。黛玉因方纔的話，也是衝口而出，此時回想，覺得太冷淡些，也就無話。

A ces mots, Baoyu craignit à nouveau d'avoir commis un impair, et d'avoir blessé le cœur de Daiyu. Se remuant sur son siège, il sentait en son cœur beaucoup de choses à dire, dont il était incapable de parler. En raison de ce qu'elle venait de dire, qu'elle avait laissé échapper sans y songer, Daiyu réfléchit et pensa qu'elle avait été trop froide, et s'en trouvait elle aussi interdite. ³

Mais c'est sans doute dans ce long passage du chapitre 29, alors que les deux personnages sont encore jeunes, que l'on trouve le plus riche exemple de la difficulté qu'ils éprouvent tous deux à communiquer à l'autre le fond de leur pensée – leur désir. Le passage est emblématique des nombreuses disputes qui surviennent au cours de leur jeunesse, et je me permets de le citer en

¹ *Ibid.*, p. 842.

² *Cf.* p. 506.

³ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1475.

longueur pour faire voir la finesse de l'intuition de Cao Xueqin quant aux complexités de l'intériorité humaine :

且說，寶玉因見林黛玉病了，心裏放不下，飯也懶得吃，不時來問。黛玉又怕他有個好歹，因說道：“你只管看你的戲去，在家裏做什麼？”寶玉因昨日張道士提親事，心中不大受用，今聽見林黛玉如此說，心裏因想道：“別人不知道的還可怒，連他也奚落起我來。”因此心中更比往日更煩惱加了百倍。若是別人跟前，斷不能動這肝火，只是林黛玉說了這話，倒又比往日別人說這話不同，由不得立刻沈下臉來說道：“我白認得了你，罷了，罷了！”林黛玉聽說，便冷笑了兩聲道：“白認得我了？那裏像人家有什麼配得上的呢！”寶玉聽了，便向前來，直問到臉上道：“你這麼說，是安心咒我天誅地滅？”林黛玉一時解不過這話來。寶玉又道：“昨兒還為這個賭了幾回咒，今兒你到底又重找一句，我便天誅地滅，你又有什麼益處？”黛玉一聞此言，方想起上日的話來。今日原自己說錯了，又是着急，又是羞愧，便戰戰兢兢的說道：“我要安心咒你，我也天誅地滅。何苦來？我知道昨日張道士說親，你怕攔了你的好姻緣，你心裏生氣，來拿我煞性子。”

原來那寶玉有一種下流癡病，況從幼時和黛玉耳鬢廝磨，心情相對，及如今稍明時事，又看了那些邪書僻傳，凡遠親近友之家所見的那些閨英闈秀，皆未有稍及林黛玉者，所以早存一段心事，只不好說出來，故每每或喜或怒，變盡法子，暗中試探。那林黛玉偏生也是個有些癡病的，也每用假情試探，因你既將真心意瞞了起來，只用假意，我也將真心真意瞞了起來，只用假意。如此兩假相逢，終有一真，其間瑣瑣碎碎，難保不有口角之爭。

卽如此刻，寶玉的心內想的是：“別人不知我的心還可怒，難道你就不想我的心裏眼裏只有你？你不能為我解煩惱，反來以這話奚落堵噎我，可見我心裏一時一刻皆有你，你心裏竟沒我了。”寶玉是這個意思，只口裏說不出來。

那林黛玉心裏想着：“你心裏自然有我，雖有金玉相對之說，你豈是重這邪說不重我的？我便時常提起金玉，你只管了然無聞的，方見得是我重，無毫髮私心了。如何我只一提金玉的事，你就着急，可知你心裏時時有金玉，見我一提，你又怕我多心，故意着急，安心哄我。”

看來兩個人，原本是一個心，卻多生了枝葉，反弄成兩個心了。寶玉心中又想着：“我不管怎麼樣都好，只要你隨意，我便立刻因你死了也情願。你也罷，不知也罷，只由我的心，那纔是你和我近，不知我遠。”林黛玉心裏又想着：

“你只管你，你好我自好，你何必為我把自己失了？殊不知你失我也失，可見你不叫我近你，竟叫我遠你了。”如此看來，卻都是求近之心反弄成疏遠之意，此皆他二人素昔所存私心，難以盡述。如今只述他們外面的形容。

那寶玉又聽見他說“好姻緣”三個字，越發逆了己意，心裏乾噎，口裏說不出話來，便賭氣向頭上摘下通靈玉來，咬咬牙，狠命往地下一摔道：“什麼勞什子，我砸了你就完了事了！”便生那玉堅硬非常，摔了一下，竟文風不動。寶玉見不破，便回身找東西來砸。黛玉見他如此，早已哭起來，說道：“何苦來？你摔砸那啞吧東西，有砸他的，不如來砸我。”

Or il se trouvait que Baoyu, ayant vu que Lin Daiyu était malade, ne pouvait relâcher son cœur d'inquiétude, qu'il n'avait plus envie de manger, et qu'il allait fréquemment demander de ses nouvelles. Daiyu, craignant elle-même une triste issue, lui dit : « Occupe-toi donc d'aller regarder la pièce, que fais-tu à la maison ? » A cause de ce que le taoïste Zhang avait évoqué la veille au sujet de son mariage, Baoyu ne se sentait pas très bien, aussi lorsqu'il entendit Lin Daiyu lui parler ainsi, il pensa en lui-même : « Lorsque les autres ne me comprennent pas, je peux encore me mettre en colère, mais voici que même elle se rit de moi. » Ainsi se trouva-t-il cent fois plus contrarié encore que les jours précédents. Eût-il s'agi d'autres personnes, il ne s'en serait en aucun cas trouvé irrité, mais que Lin Daiyu prononçât ces paroles n'était en rien semblable à lorsque les autres en avaient parlé les jours précédents, aussi ne put-il s'empêcher de se renfrogner immédiatement : « C'est en vain que je t'ai connue, voilà, c'est tout ! » Entendant cela, Lin Daiyu émit deux petits rires sarcastiques : « Tu m'as connue en vain ? C'est que comment aurais-je, moi, quelque chose qui forme la

paire !¹ » A ces mots, Baoyu s'avança vers elle jusqu'à la regarder en face, et lui demanda franchement : « Si tu parles ainsi, c'est que tu me condamnes intentionnellement à être châtié par le Ciel et anéanti par la terre ? » Sur le moment, Daiyu ne parvint pas à comprendre ces paroles, aussi Baoyu ajouta-t-il : « Hier je t'ai répété plusieurs fois mon serment², et aujourd'hui tu me redis cela ! J'en suis châtié par le Ciel et anéanti par la terre, et qu'est-ce que tu y gagnes ? » L'écoutant, Daiyu repensa immédiatement à ce qu'ils s'étaient dit la veille. Aujourd'hui, c'était elle qui avait commis un impair, et elle s'en trouvait tant inquiète qu'honteuse, aussi est-ce tremblante d'appréhension qu'elle lui dit : « Si je voulais te condamner ainsi, que je sois moi-même châtiée par le Ciel et anéantie par la terre. A quoi bon nous faire de la peine ? Je sais qu'hier le taoïste Zhang a parlé de ton mariage, et que tu as peur que cela mette une barrière à ta belle union, que tu es en colère, et que c'est pour ça que tu viens déverser ta bile sur moi. »

Or Baoyu avait initialement contracté une sorte de vile maladie obsessionnelle, et que par ailleurs il s'était comporté depuis son enfance de manière très intime³ avec Daiyu, leur caractère s'accordant mutuellement. Mais aujourd'hui il comprenait quelque peu les choses, et il avait lu ces livres corruptibles qui lui avaient transmis leur vice, aussi de toutes ces fleurs de gynécée et grâces des appartements intérieurs qu'il voyait en ses parentes et amies éloignées ou proches, il n'y en avait pas une qui approchât de peu Lin Daiyu. Aussi en avait-il tôt conçu un sentiment qu'il ne lui était pas séant de déclarer. C'est pourquoi, à chaque fois qu'elle se montrait heureuse ou fâchée, il employait tous les moyens à la sonder secrètement. Or, il se trouvait que Lin Daiyu aussi était frappé de cette maladie de l'obsession, et usait pareillement de faux sentiments pour le sonder. S'il lui cachait ses sentiments sincères pour ne lui montrer que de feintes intentions, elle dissimulait également ses véritables sentiments pour n'en montrer que de feints. De cette manière, leurs faux sentiments se rejoignaient, et la vérité en ressortait finalement, bien qu'entre-temps éclatassent bien des futilités, au point qu'il leur en était difficile de se prémunir contre les querelles.

Tel était par exemple le cas en cet instant-là, où Baoyu pensait en lui-même : « Que d'autres ne connaissent pas le fond de mon cœur, passe encore, mais est-il concevable que toi, tu ne penses pas qu'en mon cœur, à mes yeux, il n'y ait que toi ? Non seulement tu ne sais me délivrer de mes soucis, mais de plus par ces paroles tu te moques de moi et m'offenses. On voit bien qu'à tout instant je te porte en mon cœur, mais que tu ne me portes pas dans le tien. » Ainsi pensait-il, mais ne parvenait-il le dire.

Quant à Lin Daiyu, voici ce qu'elle pensait en elle-même : « Bien sûr, que je suis dans ton cœur ; malgré l'adage sur l'alliance de l'or et du jade, se pourrait-il que tu prêtes de l'importance à ces inepties mais pas à moi ? Si j'évoque fréquemment l'or et le jade, et que tu fais celui qui n'y entend rien, on peut voir que c'est moi qui suis importante pour toi, et que tu n'as pas l'ombre d'une disposition secrète. Mais si à peine ai-je évoqué l'alliance de l'or et du jade que tu t'en trouves alarmé, on peut deviner que tu tiens constamment cette alliance dans tes pensées. Dès que j'en parle, tu crains que je fasse d'un rien une montagne, tu es délibérément nerveux, et tu me disputes intentionnellement. »

On voit bien de ces deux-là qu'ils ne formaient initialement qu'un même cœur, mais qu'ils avaient fait naître beaucoup de broutilles, au point, paradoxalement, de diviser ce cœur en deux distincts. En lui-même, Baoyu pensait encore : « Je m'en moque, c'est comme tu veux, tant que tu es satisfaite, je serais prêt à mourir immédiatement

¹ Daiyu manifeste là sa jalousie pour Baochai, qui possède un cadenas en or dont les inscriptions sont parallèles à celles du jade de Baoyu – d'où l'importance de l'alliance de l'or et du jade dans le roman –, ainsi que pour Xiangyun, une autre cousine de Baoyu, qui possède, elle, un pendentif en or en forme d'animal mythologique (une *qilin* 麒麟, une apparition fabuleuse possédant généralement dans ses représentations artistiques un corps couvert d'écailles, une tête semblable à celle d'un dragon et des cornes de cervidé), pendentif dont Baoyu s'est procuré un peu plus tôt dans le chapitre une copie. Daiyu, elle, ne possède aucun objet particulier qui répondrait à un autre que Baoyu posséderait, mais elle partage avec lui le *yu*, « jade » de leur prénom.

² Au chapitre 28, Daiyu refuse les petits objets que Baoyu lui fait envoyer en guise de cadeaux : c'est qu'elle répugne à entendre parler d'objets en or – qui lui rappellent Baochai. Comme Baoyu l'interroge à ce sujet, elle lui fait entendre son agacement, et Baoyu lui jure alors qu'après ses parents et sa grand-mère, Daiyu est celle qu'il hérite le plus au monde, serment qui ne récolte que les protestations de sa cousine, qui l'accuse de lui préférer Baochai (CAO et GAO, *op. cit.*, p. 445-446.)

³ Littéralement, ils étaient comme « oreilles et tempes se frottant les unes aux autres (*erbin simo* 耳鬢厮磨) ».

pour toi. Si tu le sais, tant mieux, si tu l'ignores, tant pis. Mais fie-toi à mon cœur, car c'est seulement ainsi que tu seras proche de moi, et non éloignée. » Daiyu, en elle-même, pensait encore : « Occupe-toi donc de toi-même, car si tu vas bien alors moi aussi. Pourquoi faudrait-il t'égarer pour moi ? Tu ne sais pas encore que si tu t'égares, je m'égare aussi. D'où l'on voit que tu ne me demandes pas d'être proche de toi, mais m'éloignes au contraire de toi. » A le voir ainsi, il s'agissait bien d'un cœur désireux d'intimité qui s'était paradoxalement transformé en volonté de distanciation. Telles étaient là leurs pensées secrètes, qu'ils nourrissaient habituellement en eux-mêmes, mais qu'il est difficile de rapporter de manière exhaustive. Contentons-nous pour l'heure de relater ce qu'ils laissaient paraître au dehors.

Entendant à nouveau Daiyu prononcer les mots de « belle union », Baoyu se sentit plus contrarié encore, prêt à étouffer, ne parvenant à rien dire. Alors de colère ôta-t-il par le haut le jade transcendantal, et, serrant les dents de rage, il le jeta de toutes ses forces au sol : « Vieux truc, quand je t'aurai cassé en mille morceaux c'en sera fini ! » Mais il se trouvait que ce jade possédait une dureté extraordinaire, et que, jeté par terre, il ne subit pas l'ombre d'une altération. Voyant qu'il ne l'avait pas brisé, Baoyu se retourna pour chercher un objet qui pourrait le casser. Le voyant dans cet état, Daiyu se mit bientôt à pleurer, déclarant : « Pourquoi tant de peine et vouloir briser cet objet qui n'a rien dit ? Si tu veux le réduire en morceaux, autant me détruire, moi. »¹

Toute la scène tourne autour de la question de la reconnaissance de l'autre comme objet (exclusif) du désir, qui se trouve métaphorisée par l'image de porter l'autre « dans son cœur (*xin li/zhong* 心裏/中) » – rappelons que dans la Chine classique le cœur peut également désigner le siège de la pensée. Le narrateur le souligne lui-même, les deux personnages pensent chacun une chose, mais la gardent pour eux-mêmes et manifestent le sentiment opposé. De sorte que leur désir mutuel se manifeste par un rejet réciproque. La scène illustre ainsi l'échec de Baoyu et Daiyu à communiquer l'un à l'autre leur affection. C'est sur cette ambivalence entre les pensées et les actions qu'est construite la scène : le narrateur donne longuement à voir les réflexions de chacun, avant de reprendre juste après la dernière prise de parole, et d'exposer ce que les personnages veulent bien laisser voir.

Pour ce qui est des monologues intérieurs, chacun des deux personnages s'en voient attribuer deux, celui de Daiyu répondant à celui de Baoyu, de manière qu'on obtient ce qui s'apparente à deux échanges « râtés » – puisque, le second répondant au premier par une proposition inverse, s'esquisse ce qui serait un dialogue de sourds s'il était prononcé plutôt que pensé :

- Baoyu pense que Daiyu est la seule qu'il porte en son cœur, et s'étonne de ce qu'elle ne s'en rend pas compte ; il pense qu'elle ne le porte pas dans son cœur. De son côté, Daiyu sait qu'elle tient une place exclusive dans le cœur de Baoyu, mais lui reproche de manifester le contraire. Ainsi, si Daiyu sait qu'elle tient une place de premier rang dans le cœur de Baoyu – de la même manière qu'il n'y a que Baoyu dans son cœur à elle –, elle reproche à Baoyu ce qu'elle fait elle-même : ne pas montrer à l'autre qu'il est l'objet exclusif du désir.
- Baoyu se pense prêt à mourir pour Daiyu, et espère d'elle qu'elle fasse confiance à sa fidélité pour qu'ils soient proches l'un de l'autre. Daiyu souhaiterait que Baoyu s'occupe de lui-même – ce qui serait la condition à son bien-être à elle –, car s'il s'égare, elle ne pourrait que

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 463-464.

s'éloigner de lui. Si Baoyu est prêt à reconnaître de manière violente son amour pour Daiyu, celle-ci préfère que Baoyu reste discret à ce sujet, car les contraintes sociales ne les autoriseraient pas à se marier s'ils éventaient leur affection mutuelle – et c'est d'ailleurs précisément ce qui se passe à la fin du roman.

On voit ainsi que si les deux personnages ont le même désir – ils sont, nous dit le texte, « un même cœur (*yige xin* 一個心) », ils passent chacun à côté des attentes de l'autre ; ils échouent l'un et l'autre à se communiquer ce désir, au point qu'ils ne peuvent comprendre que chacun est désiré par l'autre.

C'est par ailleurs dans la corrélation entre les pensées de Baoyu et l'accès de colère qui le pousse à jeter son jade au sol que s'illustre le mieux la contradiction du désir, qui, nous l'a montré le schéma L de Lacan, se manifeste en ce que le message du sujet lui revient de l'Autre sous une forme inversée.

D'une part, Baoyu reconnaît en lui-même qu'il tient Daiyu pour seule élue de son cœur (« est-il concevable que toi, tu ne penses pas qu'en mon cœur, à mes yeux, il n'y ait que toi ? *nandao ni jiu buxiang wo de xinli zhiyou ni* 難道你就不想我的心裏眼裏只有你 ? »), mais du fait de recevoir de froides remarques de la part de Daiyu, il lui semble que celle-ci ne le porte pas, lui, dans son cœur (tu ne me portes pas dans le tien (*ni xinli jing mei wo le* 你心裏竟沒我了) ». De l'impression de ce regard de l'autre sur lui-même, Baoyu intègre dans son propre message (« tu es dans mon cœur ») un message inversé (« tu n'es pas dans mon cœur » – dont il a l'impression que c'est Daiyu qui le lui fait savoir).

Lui semblant alors qu'il n'est pas l'objet du désir de Daiyu, il rejette le jade – la métaphore, par homophonie, de son désir –, car quoi de plus douloureux qu'un désir insatisfait ? L'auteur formule d'ailleurs assez bien ce besoin de couper le désir par l'exclamation du garçon : lorsque le désir – le jade – aura été détruit, « c'en sera fini (*jiu wanle shi le* 就完了事了) » – de la douleur du désir insatisfait. Or, tout comme lors de sa première rencontre avec sa cousine¹, Baoyu se trompe : il est bien l'objet du désir de Daiyu, et cela est métaphorisé par le fait qu'elle partage avec lui le *yu* 玉, « jade » de leur prénom. Daiyu, quant à elle, en dit ainsi plus que ce qu'elle pense en dire lorsqu'elle déclare que briser le jade reviendrait à la détruire elle : en effet, détruire le jade serait comme anéantir la métaphore du désir de la pierre – désir d'existence dans ce monde, avec tous les plaisirs humains qui s'y rattachent, dont notamment celui de l'attachement amoureux.

Ce qui est, enfin, amusant à relever est que l'auteur écrit, après sa description des monologues intérieurs, qu'« il est difficile de rapporter de manière exhaustive (*nanyi jinshu* 難以盡述) » ces pensées qui occupent l'esprit des deux protagonistes, quand la description est en réalité un rare

¹ Cf. p. 557.

exemple d'exploration de l'intériorité humaine dans la littérature de divertissement de la Chine classique, et que par ailleurs elle illustre finement les paradoxes du désir.

Les éléments de ce passage du chapitre 29 se retrouvent, déguisés métaphoriquement de par les déformations oniriques, dans le rêve de Daiyu du chapitre 82 – dont j'ai résumé le contenu plus haut dans cette étude¹ –, et notamment dans la dernière partie de celui-ci, que je n'ai pas encore traitée, c'est-à-dire le passage où Daiyu se retrouve face à Baoyu, lequel s'ouvre la poitrine pour lui montrer son cœur.

Le passage est particulièrement frappant, non seulement en raison de sa bizarrerie et de l'oppression qui s'en dégage, mais également parce qu'il demeure assez mystérieux – pourquoi Baoyu ne trouve-t-il pas son cœur ? De fait, la scène a fait couler beaucoup d'encre, mais jusque là peu d'interprétations tentent de comprendre en profondeur l'absence du cœur, noyant le détail dans l'ensemble de l'interprétation du rêve.

L'absence du cœur en elle-même, malgré la précaution que prennent généralement les critiques en évitant de l'interpréter, a donné lieu à de très diverses lectures. Les critiques chinois Chen Binliang 陈炳良 et Lin Jian 林坚, par exemple, l'expliquent par le fait que Baoyu et Daiyu sont cousins germains (*gubiao xiongmei* 故表兄妹²), et que Baoyu n'a pas de cœur à montrer à Daiyu car un même sang coulent dans leurs veines :

由于黛玉和宝玉是姑表关系，他们中间是不能有任何肉体关系 [。 。 。] 宝玉的血提醒她们二人[sic]，彼此同一血缘，故此宝玉对她没有“心”。

Parce qu'ils sont cousins, Daiyu et Baoyu ne peuvent partager quelque lien charnel que ce soit [...] Le sang de Baoyu leur rappelle à tous deux qu'ils sont du même lignage, c'est pourquoi Baoyu n'a pas de « cœur » pour elle.³

Yang Danhua 杨丹华 analyse quant à lui la scène du cœur comme un désir de la part de Daiyu de se voir assurée, en rêve, de l'amour de Baoyu pour elle :

她需要宝玉刻骨铭心之言，但却不确定自己是宝玉人生最高的价值，所以渴望通过吵架的方式来考验宝玉的内心，来使宝玉表白内心，以达到自己追求爱情安全的需要。

Elle a besoin que Baoyu lui déclare graver en ses os et son cœur [son amour pour elle], mais elle n'est pas certaine d'être la plus importante dans la vie de Baoyu, c'est pourquoi elle aspire ardemment à mettre le cœur de Baoyu à l'épreuve par cette dispute, afin de l'amener à exposer le contenu de son for intérieur, et satisfaire à son propre besoin d'assurance dans leurs sentiments.⁴

¹ Cf. p. 548.

² LIN (1987), p. 115.

³ CHEN (1980), p. 191.

⁴ YANG (2010), p. 80.

C'est également l'interprétation que Chih-Tsing Hsia en donnait quelques décennies plus tôt : que Baoyu recherche, dans le rêve de Daiyu, son propre cœur serait initié par le désir de la jeune fille de voir son désir à elle satisfaite – ce qui rejoint l'idée que ce que l'on désire est le désir de l'autre. C. T. Hsia pose par ailleurs la question de la légitimité de Daiyu dans le cœur de Baoyu :

He [Baoyu] appears to her in his usual role of an extravagant protestant of love. Only this time she drives him to the act of suicide: if she can see his heart, she will surely be satisfied. But Pao-yü gropes for his heart, and it is missing. The last twist of the dream situation is pregnant with meaningful ambiguity. With all his commiseration and protestations of love, does Pao-yü find in her the same kind of sexual attraction that he finds in Bright Cloud [Qingwen]? Could he meet her demand for proof only at the cost of his life? Pao-yü dies when he discovers the loss of his heart, but would he have lived if he had ripped out his heart and handed it to Black Jade [Daiyu]? What inner compulsions have led her to dream of this gory scene?¹

Cette interprétation, reprise par Jinsheng Yi², est apparentée à l'argument longtemps préféré des Chinois que Daiyu ne possède pas l'exclusivité dans le cœur de Baoyu, et que l'alliance de l'or (Baochai) et du jade est tout autant, voire davantage, légitime. C. T. Hsia fait ici une comparaison commune entre Daiyu et Qingwen – son pendant plus sexualisé – afin de faire valoir que Baoyu pourrait en réalité donner son cœur à plusieurs autres personnages féminins. La question que pose C. T. Hsia de savoir si Baoyu aurait survécu s'il avait donné son cœur à Daiyu est intéressante, car elle soulève la question du bonheur possible – de la satisfaction mutuelle de leur désir – du couple « Baodai » ; en effet, le roman ne montre jamais les deux personnages que comme insatisfaits de leur désir l'un pour l'autre, aussi peut-on se demander s'il serait possible qu'ils satisfassent au désir l'un de l'autre. La question reste néanmoins de l'ordre de la conjecture. On pourra par ailleurs noter, comme je le ferai ci-dessous, qu'au chapitre 97, dans un de ses moments de « folie », Baoyu déclare à Wang Xifeng avoir donné son cœur à Daiyu – ce qui s'oppose diamétralement au contenu onirique – ; ainsi, me semble-t-il, ne peut-on pas prendre l'absence du cœur pour unique version des faits. Que Baoyu dise avoir donné son cœur à Daiyu invalide donc la question de C. T. Hsia, ou y répond d'une certaine manière : ayant donné son cœur à Daiyu, Baoyu continue bien à vivre – mais au prix de quelle douleur ?

Parmi les interprétations de l'absence du cœur qu'il est intéressant de relever figure également celui de l'article de Zhang Wenhuan 张文焕, dans lequel ce dernier tente d'interpréter le rêve de Daiyu à la lumière de l'apport freudien. L'article a le mérite d'envisager le rêve de Daiyu non comme l'expression des craintes du personnage, mais comme le « rêve d'un “désir inversé” (*fan yuanwang*”

¹ HSIA, *op. cit.*, p. 275-276.

² YI, *op. cit.*, p. 67-68.

zhi meng “反愿望” 之梦)¹ », c’est-à-dire un songe réalisant un désir « par un moyen d’expression détourné (*bie yizhong biaoda xingshi* 别一种表达形式)² ». Au sujet de l’absence du cœur, Zhang n’en dit malheureusement pas beaucoup, mais, à la manière de Freud dont il rappelle que ce dernier appréciait dans l’interprétation des rêves l’importance des expressions toutes faites, traits d’esprit et mythes, il remarque que la scène du cœur illustre l’expression chinoise *pou xin zhifu* 剖心置腹, « découper son cœur pour le placer dans la poitrine [de l’autre] », qui signifie « traiter l’autre en toute franchise » ou encore « ouvrir son cœur à l’autre »³.

On le constate, les interprétations de cette absence du cœur de Baoyu ne vont en général pas très loin, et adoptent des orientations très diverses. Faut-il alors, comme Lin Jian, conclure qu’interpréter ce passage « c’est en réalité se perdre dans le contenu manifeste de ce rêve, et [qu’] on ne peut pas entièrement maîtriser son sens caché, ni en expliquer sa portée véritable (*shijishang shi migan yu cimeng de waishi neirong, weineng cong zhentishang baowozhu ta de neiyang sixiang, yizhi qujie ta de zhenshi yiyi* 实际上是迷感于此梦的外显内容，未能从整体上把握住它的内隐思想，一致曲解它的真实意义) » ? Sans doute, en effet, ne pourra-t-on jamais pénétrer entièrement l’intention de l’auteur qui imagina ce passage du cœur absent de la poitrine de Baoyu, mais peut-être puis-je tenter d’interpréter cette scène en la reliant aux autres passages du roman qui évoquent ce cœur – notamment les monologues intérieurs du chapitre 29 que j’ai observés plus haut –, et d’expliquer de façon plus structurée, en recourant à la théorie lacanienne de la communication, ce passage dont il semble évident qu’il dit quelque chose du désir des personnages.

Reconsidérons le passage en question :

問寶玉：“我是死活打定主意的了，你到底叫我去不去？”寶玉道：“我說叫你住下。你不信我的話，你就瞧瞧我的心。”說着就拿着一把小尖刀子，往胸口上一劃，只見鮮血直流。黛玉嚇得魂飛魄散，忙用手握着寶玉的心窩，哭道：“你怎麼做出這個事來？你先來殺了我罷！”寶玉道：“不怕！我拿我的心給你瞧。”還把手在劃開的地方兒亂抓。黛玉又顫又哭，又怕人撞破，抱住寶玉痛哭。寶玉道：“不好了！我的心沒有了，活不得了！”說着，眼睛往上一翻，“咕咚”就倒了。
黛玉拚命放聲大哭。只聽見紫鵲[。。。]

Elle demanda à Baoyu : « Je dois prendre une décision qui scellera ma vie ou ma mort ; me dis-tu, à la fin, de partir ou de rester ? » Baoyu répondit « Je te demande de rester. Si tu ne me fais pas confiance, tu n’as qu’à jeter un œil à mon cœur. » Ce disant, il prit un petit couteau acéré dont il se fendit la poitrine, et du sang frais se mit alors à couler. Daiyu en était si effrayée que son *hun* s’envolait et que son *po* s’échappait. Elle plaqua hâtivement les mains contre la poitrine de Baoyu, et dit tout en pleurant :

¹ ZHANG (1990), p. 22.

² *Id.*, p. 23.

³ *Ibid.*.

« Pourquoi as-tu fais une chose pareille ? Tue-moi donc d'abord ! » Baoyu répondit : « N'aie pas peur ! Je vais prendre mon cœur pour te le montrer. » Et de ses mains il se mit à fouiller à l'endroit où il s'était ouvert. Daiyu tremblait et pleurait, craignant par ailleurs que des gens ne les surprennent. Elle enlaçait Baoyu en pleurant de douleur. Ce dernier déclara : « Malheur ! Je n'ai plus de cœur, je ne vais plus pouvoir vivre ! » Et ce disant, ses yeux se révélaient, et il tomba à la renverse dans un bruit lourd. Daiyu éclata de toutes ses forces en pleurs. Elle vit alors Zijuan [...]¹

Il est tout d'abord intéressant de noter que dans cette citation que j'ai donnée Daiyu demande à Baoyu de formuler lui-même le souhait qu'elle reste chez les Jia – en d'autres termes, elle lui demande de dire qu'il la désire. Elle ne lui demande pas, donc, de répondre à son désir à elle, mais d'éprouver lui-même un désir pour elle. D'où l'on voit que Baoyu n'est pas l'objet de son désir, mais que ce dernier est le désir de Baoyu pour elle.

Une question préliminaire que l'on peut poser est celle de la « présence » de Baoyu : est-il, dans ce rêve, une projection cognitive de la rêveuse, ou une part de lui-même est-elle là, comme en un rêve polyencéphalique ? Si j'écarte la deuxième possibilité – parce qu'à aucun moment Baoyu ne fera allusion au fait de n'avoir pas eu de cœur à donner à Daiyu –, je note tout de même que le personnage est, d'une certaine manière, présent en tant qu'entité subjective – et non comme simple projection de Daiyu. En effet, deux passages ultérieurs dans le roman nous indiquent le rêve a bien eu une conséquence sur les pensées du jeune homme. Tout d'abord, au chapitre 83, Daiyu, qui est allitée, surprend une conversation entre Zijuan, sa servante, et Xiren, celle de Baoyu ; la seconde raconte à la première que la nuit précédente – celle, précisément, où Daiyu a rêvé –, Baoyu s'est mis à crier en pleine nuit qu'on lui arrachait le cœur :

誰知半夜裏一疊連聲的嚷起心疼來，嘴裏胡說白道，只說好像刀子割了去的似的。

Voilà donc qu'au milieu de la nuit il s'est mis à hurler plusieurs fois que son cœur lui faisait mal, et à déblatérer des paroles insensées, comme quoi c'est comme si on le lui extirpait avec un couteau.²

L'anecdote est étonnante pour le lecteur, car de ce point de vue Baoyu n'est pas celui qui s'arrache lui-même le cœur. Le détail peut éventuellement servir ceux qui défendent la thèse selon laquelle c'est Daiyu elle-même qui veut voir le cœur de Baoyu.

L'autre passage prouvant que le rêve de Daiyu n'a pas été sans conséquence surnaturelle chez Baoyu se situe au chapitre 97. A ce moment de l'histoire, Baoyu a perdu la raison en même temps qu'il a perdu son jade, et n'est plus capable d'échange intelligible. Or, Wang Xifeng lui rend visite, et l'entretient de sa future épouse, en lui cachant partiellement la vérité, afin de lui faire croire qu'il

¹ CAO et GAO, *op. cit.*, p. 1362.

² *Id.*, p. 1313.

est destiné à épouser Daiyu – quand c’est en réalité Baochai qui a été choisie. Baoyu tient alors des propos qui font écho au rêve de Daiyu :

我有一個心，前兒已交給林妹妹了。他要過來，橫豎給我帶來，還放在我肚子裏頭。

J’ai un cœur, que j’ai déjà donné auparavant à ma petite sœur Lin. Quand elle viendra, elle me le ramènera sûrement, et me le remettra dans le ventre^{1,2}.

Cette anecdote-ci correspond davantage au rêve du chapitre 82 en ce que Baoyu déclare avoir donné son cœur de son plein gré à Daiyu. Néanmoins, il est pareillement surprenant pour le lecteur de lire là que Baoyu aurait effectivement donné son cœur à Daiyu, puisque dans le rêve, il a justement été dans l’incapacité de le lui donner.

Je conclus donc de ces deux autres passages du roman que le rêve ne peut être exclusivement considéré comme une simple aventure onirique de Daiyu, mais possède une part de surnaturel – dont les preuves contradictoires empêchent toutefois de définir clairement la portée.

Mais revenons-en à l’échange intersubjectif qui compose cette scène du cœur. Nous avons vu dans le chapitre 29 que Daiyu pensait en elle-même « Bien sûr, que je suis dans ton cœur (*ni xinli ziran you wo* 你心裏自然有我) » ; c’est ce qui semble être redoublé lorsque, dans le rêve, Baoyu propose à Daiyu de lui montrer son cœur. Néanmoins, le message est finalement inversé : Baoyu ne trouve pas son cœur – et Daiyu ne s’y trouve donc pas. « Je suis dans ton cœur » devient donc « je ne suis pas dans ton cœur ».

D’où peut être venue cette inversion du message ? Si je me reporte au schéma L de Lacan, j’ai l’intuition que c’est du côté de l’Autre qu’il faut chercher. Y a-t-il chez Baoyu un regard sur Daiyu qui ait pu lui faire entendre qu’elle n’était pas dans son cœur ? De fait, « je ne suis pas dans ton cœur » est précisément ce que Baoyu pensait de Daiyu au chapitre 29 (*ni xinli jing mei wo le* 你心裏竟沒我了), et qui l’a conduit, parce qu’il lui semblait ne pas avoir le désir sa cousine, à se montrer très désagréable à son encontre, et à jeter au sol le jade – l’emblème de son désir – par rejet du désir insatisfait. Cette attitude que Baoyu a laissé paraître est le message qu’il a transmis à Daiyu. On peut ainsi faire l’hypothèse que Daiyu a inconsciemment intégré ce message négatif (« je ne suis pas dans ton cœur ») et le retrouve dans son propre discours – son propre rêve –, en une forme inversée de son propre message (« je suis dans ton cœur »).

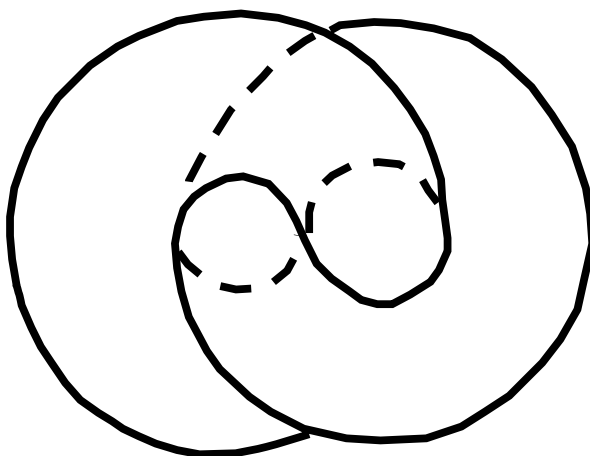
¹ Aussi étonnant qu’il puisse paraître aux yeux du lecteur français le terme de « ventre (*duzi* 肚子) » doit être ici entendu comme la très large région qui va de l’estomac à la poitrine.

² *Ibid.*, p. 1597.

Là n'est bien entendu qu'une interprétation comme une autre, mais j'ai tenté de relier l'absence du cœur à d'autres éléments du roman qui ont été précédemment donnés au lecteur, afin d'éviter une interprétation qui ne s'appuierait que sur une lecture psychogisante du rêve – y voir par exemple une manifestation de l'égoïsme de Daiyu, qui ne songe qu'à s'assurer qu'elle est bien présente dans le cœur de Baoyu, au point qu'elle le fait mourir. Comme je l'ai montré, le *Honglou meng* offre aux lecteurs d'autres passages dans lesquels il est question de donner son cœur ou de porter l'autre en lui. Il me semblait ainsi important de les prendre en compte dans l'interprétation de ce moment ultime du songe du chapitre 82.

Je terminerai mes réflexions sur l'incommunicabilité du désir du couple « Baodai » par un élément de topologie dont Lacan a fait usage pour faire la monstration du mécanisme du désir. J'ai plus haut exposé la figure du tore, qui représente la dynamique du désir en ce qu'elle est faite d'une demande « locale » qui est répétée à de multiples reprises, et d'un second mouvement qui tourne autour du « trou » du tore, c'est-à-dire l'objet du désir qui reste inaccessible¹.

Lacan a poussé plus loin sa monstration en utilisant la figure de deux tores enlacés l'un dans l'autre² :



Deux tores enlacés

La figure nous montre que le « trou » d'un tore – l'objet primordial du désir, inaccessible – correspond à la demande du désir de l'Autre. D'où l'on voit que le désir est le désir de l'Autre, et qu'il est impossible pour le Sujet de venir « combler » le « trou » qui manque à l'Autre – si ce n'est par sa propre demande « secondaire » à lui. En d'autres termes, jamais les deux « trous » ne pourront être comblés puisque ni le Sujet ni l'Autre ne possède l'objet de leur propre désir – ce dernier est la

¹ Cf. p. 531.

² GRANON-LAFONT (1985), p. 56.

demande du désir de l'Autre, c'est-à-dire ce que l'autre n'a pas, d'où la formule de Lacan selon laquelle « l'amour, c'est offrir à quelqu'un qui n'en veut pas quelque chose que l'on n'a pas¹ ».

On perçoit ainsi là encore l'impossibilité pour les deux personnages du roman de se communiquer leur désir : la demande du désir de l'une tournant autour de la demande du désir de l'autre, sans jamais pouvoir l'atteindre, les deux demandes du désir ne sont jamais concomitantes, ne peuvent jamais se rencontrer. Le « dialogue de sourds » du chapitre 29 le montre assez bien : lorsque l'un demande à être l'objet du désir de l'autre, il ne reçoit pas une confirmation positive de sa demande, mais, en retour, une demande à être l'objet du désir de l'autre. Cette demande prend la forme du reproche : lorsque Baoyu reproche à Daiyu de ne pas le porter dans son cœur, celle-ci lui reproche en retour ce qu'elle fait elle-même, à savoir ne pas lui montrer son affection.

B - « Le désir est désir de désir, désir de l'Autre² »

Revenons-en à ce que j'exposais au début de cette sous-partie, et qu'un détour par la théorie lacanienne de l'intersubjectivité a tenté d'expliquer, que l'objet du désir n'est jamais qu'obtenir le désir de l'autre :

Pour tout dire, nulle part n'apparaît plus clairement que le désir de l'homme trouve son sens dans le désir de l'autre, non pas tant parce que l'autre détient les clefs de l'objet désiré, que parce que son premier objet est d'être reconnu par l'autre.³

Le parcours de la pierre du *Honglou meng* illustre assez bien l'assertion. Il nous faut poser la question de la raison pour laquelle cette pierre désire s'incarner. C'est que dès le début du roman, elle est rejetée par la déesse Nüwa ; elle n'est donc pas reconnue par cette dernière – reconnue comme apte à combler la brèche du Ciel –, et c'est à partir de ce moment-là qu'elle est dotée de subjectivité – elle devient un personnage à part entière, et j'avais déjà vu par ailleurs que c'est à partir du moment où la pierre est ainsi mise de côté qu'elle expérimente le désir, en ce que celui-ci naît du manque de reconnaissance. Ainsi, c'est par rapport à l'Autre – Nüwa – que la pierre est fendue d'un désir. J'avais par ailleurs exposé que chez un sujet, l'objet primordial du désir – *das Ding* – étant oublié, la dynamique du désir se reportait sur des objets secondaires. C'est ainsi que je percevais le désir de la pierre d'être incarnée : ayant échoué à être reconnue comme utile à réparer la voûte céleste, la pierre reporte son désir sur une chose dont elle entend parler : l'existence dans le monde des poussières rouges. Or, son désir ne naît pas de lui-même, mais d'une conversation qu'elle entend entre un bonze et un taoïste, qui vantent les splendeurs de ce monde. Il peut paraître paradoxal qu'un bouddhiste,

¹ LACAN & MILLER (1991), p. 415.

² LACAN, *op. cit.* (1966), p. 852.

³ *Id.*, p. 268.

dont la finalité intellectuelle devrait théoriquement consister en un détachement de tout ce qui est lié au monde vulgaire, parle en termes laudatifs du monde des hommes. Quoi qu'il en soit, c'est ce discours-là qui suscite le désir de la pierre. Cette dernière éprouve donc ce désir particulier lorsqu'elle entend parler de tout ce dont on peut jouir dans ce monde ; son désir naît donc des désirs des autres – les humains –, dont elle prend connaissance. Mais tout comme l'ensemble des hommes, elle expérimentera la douleur de ne jamais voir son désir satisfait – d'une part sous la forme de son amour impossible pour Daiyu, d'autre part parce que cette expérience humaine ne lui permettra en aucun cas d'être finalement élue par Nüwa pour être placée dans le Ciel.

Dans mon analyse des mécanismes du désir, j'ai très longuement développé l'exemple du *Honglou meng*, puisque, difficile de le nier, son traitement du désir est bien plus complexe que dans les autres œuvres sélectionnées pour mon corpus. Il y a toutefois un récit du *Liaozhai zhiyi* qui présente d'intéressants développements quant au fonctionnement du désir perçu comme désir de l'Autre : il s'agit de *Jisheng* 寄生 (Lz 470), du nom de son protagoniste principal.

L'histoire, assez complexe, se construit sur un triangle amoureux. Jisheng est un jeune homme de quatorze ans, qui tombe amoureux de sa cousine germaine, Guixiu 閨秀. Néanmoins, le père de celle-ci est fondamentalement opposé aux mariages entre cousins ; Jisheng en est si déçu qu'il tombe malade. Dans la même préfecture, un dénommé Zhang est le père d'une très belle jeune fille du nom de Wuke 五可. Celle aperçoit un jour Jisheng, lors d'une promenade. Elle parle de lui à sa mère, et une entremetteuse est envoyée dans la famille du jeune homme. Jisheng refuse le mariage, tout absorbé qu'il est par son amour pour sa cousine.

Un jour, une servante entre dans la chambre de Jisheng pour lui annoncer que « celle à qui il pense (*suosi zhi ren* 所思之人) » est là pour le voir. Pensant à Guixiu, Jisheng se précipite dans la cour, mais il tombe nez-à-nez avec une inconnue, qui se présente comme Wuke. Jisheng tombe instantanément amoureux d'elle et aimerait lui jurer fidélité, mais au moment où il lui prend la main, il se réveille en sursaut : ce n'était qu'un rêve, et sa mère venue le masser l'a tiré de son sommeil. Le jeune homme se confie alors à sa mère : il aimerait engager la demande de mariage pour Wuke. Mais, ne sachant s'il doit faire confiance à la véracité de son rêve, il obtient d'une entremetteuse de pouvoir observer Wuke à la dérobée, afin de savoir si elle est bien l'apparition de son rêve – tel est naturellement le cas. De son côté, Wuke languit d'amour pour Jisheng, et tombe malade elle aussi.

Malheureusement pour les jeunes gens, lorsque la demande de mariage est faite auprès du père de Wuke, Jisheng se heurte à un refus : Wuke est déjà promise à un autre – l'adolescent retombe malade. On apprend que les cadeaux de fiançailles n'ont pas encore été échangés, aussi les parents de Jisheng se hâtent-ils d'envoyer des présents pour couper l'herbe sous le pied de la famille

concurrente (littéralement « qui prépare la cuisine d'abord mange en premier (*xianchui xiancan* 先炊先餐) »). L'alliance est acceptée.

Cependant, Guixiu, la cousine germaine de Jisheng, a été déçue de savoir que son père a refusé la demande de mariage avec son cousin ; et lorsqu'elle apprend que celui-ci va épouser Wuke, elle en tombe malade. Elle obtient le soutien de sa mère, la sœur de père de Jisheng, qui opère un stratagème : prétextant vouloir retourner chez son frère à l'occasion du mariage de son neveu, elle demande au père de Jisheng de la faire venir chercher. Le père du futur marié, qui adore sa sœur, envoie la voiture nuptiale la chercher ; Guixiu monte dedans, et arrive en tenue de mariée et en grande fanfare chez Jisheng, provoquant l'embarras général.

Les Zhang sont mis au courant de la situation, et si le père de Wuke souhaite rompre le contrat, sa fille maintient sa volonté d'être mariée à Jisheng. C'est finalement elle qui a le dernier mot : sa famille l'envoie chez Jisheng, où une deuxième chambre nuptiale est préparée. Les deux épouses s'entendent finalement à merveille.

Par la suite, Jisheng apprend de Wuke que le rêve qu'il avait fait correspondait très exactement à un rêve qu'avait fait celle-ci : au même moment, ils s'étaient bel et bien rencontrés en rêve.¹

Il faut tout d'abord noter que la présence du rêve dans l'histoire d'amour est loin d'être anodine : c'est que cette histoire fait suite à une autre du *Liaozhai*, Wang Gui'an 王桂菴 (Lz 469), du nom du père de Jisheng. Celui-ci croise par hasard une jeune fille dont il tombe amoureux, mais dont il ne parvient pas à retrouver la trace. Un jour, il fait un rêve dans lequel il entre dans un jardin, et retrouve celle après qui il languit. Le rêve est prémonitoire – c'est même le seul rêve prémonitoire de mon corpus –, puisqu'une année plus tard, il passe devant l'entrée du jardin vu en songe, et, faisant confiance à ce dont il a rêvé, y pénètre pour effectivement retrouver la belle. Le couple se voit marié. On notera avec attention ce développement étrange de l'histoire : après leur union, qui pourrait paraître comme une belle fin, Wang Gui'an ramène sa nouvelle épouse en bateau vers son pays natal. Sur le chemin, lui vient la curieuse idée de lui faire une plaisanterie : il lui déclare qu'il a déjà chez lui une épouse, et qu'elle est donc sa seconde femme – il est, en réalité, veuf. De dépit, sa nouvelle épouse se jette à l'eau avant que son mari ne dévoile le fond de sa mauvaise blague, et nul ne parvient à la sauver des flots. Finalement, c'est seulement un an plus tard qu'il la retrouvera dans des circonstances un peu étranges : alors qu'il s'abrite un jour de la pluie sous l'auvent d'une maison, un enfant vient à lui. Lorsque la pluie cesse et que Wang s'apprête à partir, l'enfant se met à pleurer en réclamant son père. Sort alors de la maison la mère de l'enfant, qui n'est autre que l'épouse de Wang.

¹ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 1638-1644.

Ce dernier peut enfin expliquer qu'il plaisantait, et qu'il n'a pas de première femme. Le couple est ainsi réuni, et la femme dévoile au mari le prénom de leur fils : Jisheng, « Né au loin ».

Aussi incongrue qu'elle puisse paraître, cette dernière partie de l'histoire de Wang Gui'an n'est pas sans lien avec l'histoire de Jisheng : tandis que le père blaguait en affirmant qu'il avait deux épouses, son fils se retrouve bel et bien – et malgré lui – avec deux femmes. Il est donc question d'un certain héritage : la plaisanterie du père devient le lot du fils. Il y a par ailleurs ceci que le rêve joue, dans les deux histoires, un rôle clef : prémonitoire pour le père, et décisif pour le fils. La dernière phrase de *Jisheng* nous dit d'ailleurs :

父子之良緣，皆以夢成，亦奇情也！故並誌。

Les belles unions du père et du fils se sont toutes deux accomplies grâce à un rêve, et étaient vraiment des histoires d'amour étranges ! C'est pourquoi elles sont rapportées l'une à la suite de l'autre.¹

Ce lien paternel est par ailleurs renforcé par ceci que l'enfant qu'est Jisheng à la fin de *Wang Gui'an* parvient à reconnaître son père sans que sa mère ait eu à le lui présenter.

L'histoire du triangle amoureux de *Jisheng* se présente donc, du fait de ces deux éléments – rêve et plaisanterie sur la première épouse –, comme un héritage du père du personnage principal. Le commentaire de l'Historien de l'étrange le souligne :

不有善夢之父，何生離魂之子哉！

Si le père n'avait pas fait ce beau rêve, comment le *hun* du fils aurait-il quitté le corps de celui-ci ?²

Ce qui revient répétitivement dans *Jisheng* est que l'on ne désire quelqu'un que lorsqu'il est inaccessible – et, plus particulièrement, lorsqu'il est l'objet du désir d'un autre. Les trois personnages principaux tombent tour à tour malades, parce qu'ils apprennent qu'il ne leur est pas possible d'épouser la personne désirée. Voyons plutôt : Jisheng tombe malade lorsqu'il apprend que Guixiu ne peut être sienne – et sera donc l'épouse d'un autre – ; il tombe également malade lorsqu'il apprend que Wuke est déjà promise à un autre ; Wuke tombe malade le temps que Jisheng se décide à engager les formalités de demande en mariage ; Guixiu tombe malade lorsqu'elle apprend que Jisheng va épouser Wuke. En somme, chaque personnage ne supporte pas de n'être pas l'objet du désir de la personne convoitée.

Cela est particulièrement visible avec l'exemple de Guixiu : il n'est, au début de l'histoire, fait aucune mention de ses sentiments à elle pour son cousin – tandis qu'il est explicitement écrit que

¹ *Id.*, p. 1643-1644.

² *Ibid.*.

Jisheng se meurt d'amour pour elle –, au point que l'impression donnée est que le désir de Guixiu pour Jisheng ne naît que lorsqu'est entré en jeu un troisième personnage – Wuke. De la même manière, alors que Jisheng reçoit chez lui une épouse qui n'est pas, comme prévu, Wuke, celle-ci devrait, comme ses parents, être vexée et souhaiter rompre la promesse de mariage ; or, il n'en est rien : elle désire malgré tout devenir l'épouse de Jisheng – comme si elle souhaite reprendre Jisheng à Guixiu.

Le rêve, en particulier, met en exergue le triangle amoureux. C'est alors qu'il soupire après Guixiu que Jisheng se met à rêver. On pourrait en toute logique penser que le rêve va rapprocher les deux cousins. Mais le songe marque l'irruption du troisième personnage, Wuke, qui s'impose auprès de Jisheng – de la même manière qu'elle s'imposera en se rendant elle-même chez son futur époux, au lieu d'attendre la voiture envoyée par celui-ci. Et c'est lorsque Wuke manifeste, en rêve, son désir pour Jisheng, que ce dernier éprouve alors un désir pour elle – alors qu'il avait auparavant rejeté la proposition de l'entremetteuse. Ainsi le désir de Jisheng pour Wuke est-il initié uniquement par le désir de cette dernière. Et, contrairement à ce que le lecteur peut croire de prime abord, le rêve n'est pas le lieu du désir du personnage principal, mais celui de l'expression de désir de l'autre – Wuke –, puisque l'on apprend à la fin de l'histoire qu'il s'agissait d'un rêve polyencéphalique, c'est-à-dire un songe où Wuke était bel et bien présente comme entité subjective.

Il y a encore cette subtilité : en dépit du rêve, Jisheng hésite tout d'abord à officialiser son désir d'épouser Wuke : il souhaite tout d'abord savoir si elle est aussi belle que dans le rêve. Or, le temps qu'il vérifie la chose et envoie enfin une entremetteuse, il apprend que Wuke est destinée à un autre ! Ainsi, lorsqu'il laisse enfin libre cours à son désir, l'objet de son désir n'est plus accessible.

L'histoire est donc semblable à une sorte de jeu de chaises musicales, où tour à tour chaque personnage souffre de voir l'objet de son désir être acaparé par un autre – en même temps que lui-même perd la reconnaissance de sa propre personne comme objet du désir de l'autre.



Dans cette quatrième et dernière sous-partie de mon étude du désir et du rôle qu'il peut être amené à jouer dans les récits de rêve, je me suis penchée sur cette particularité de son fonctionnement qu'il se conçoit toujours à l'endroit de l'Autre – avec un grand « A » pour figurer qu'il ne s'agit pas nécessairement d'une personne spécifique, mais qu'il peut être une entité plus abstraite.

J'ai pré-établi que le désir s'élaborait nécessairement avec un regard extérieur sur le sujet, et que son objet n'était pas un objet particulier, mais le désir de reconnaissance de l'Autre – en d'autres termes, que le désir était le désir de l'Autre.

Afin de m'en expliquer, j'ai présenté le schéma L de la dialectique intersubjective de Lacan, qui montre les mécanismes de la communication d'un sujet à un autre, car pour expliquer en quoi le désir ne se peut concevoir qu'à l'endroit de l'autre, il fallait en revenir à la question du langage, véhicule de l'expression du désir.

Le schéma L montre tout d'abord la division du sujet, qui s'opère par le rapport à un autre – c'est-à-dire l'intrusion du regard de cet autre sur le sujet indivisé qu'est l'enfant dans son rapport fusionnel à la mère. Le regard de l'autre qui permet au sujet de se voir lui-même dans un effet de miroir divise le sujet, en ce que celui-ci, qui est initialement Sujet (S), ne se perçoit plus que comme sujet (moi), image que lui renvoie l'autre. Le schéma L est lisible de façon symétrique : l'autre (a') correspond lui-même à la façon dont l'Autre (A) se perçoit grâce au regard de celui qu'il a en face. Par ailleurs, l'altérité implique que le Sujet ne puisse jamais reconnaître l'Autre mais seulement en supposer la subjectivité et feindre de le reconnaître comme Autre ; c'est du fait de ne pouvoir que supposer sa subjectivité que le Sujet perçoit l'Autre (A) uniquement comme autre (a'). Ainsi, tandis que le Sujet et l'Autre sont à jamais inaccessibles l'un à l'autre, le moi et l'autre sont limités à une relation imaginaire.

Pour ce qui est du langage, du fait qu'il oblige le Sujet à reconnaître l'Autre, le message qu'il lui envoie lui revient, de l'Autre, sous une forme inversée, que Lacan identifie comme l'inconscient. En effet, c'est à son insu que le Sujet émet un message qui porte en lui-même le regard que l'Autre porte sur le Sujet.

J'ai rapproché de ces théories l'exemple du *Honglou meng*, en exposant que les personnages de Baoyu et Daiyu pouvaient tout à fait figurer ce « moi » et cet « autre » qui ne se peuvent saisir eux-mêmes qu'ainsi car, entrés dans le monde du langage, ils ne peuvent plus se saisir en tant que pierre et plante, qui sont leur identité véritable.

De la même manière que le « moi » et « l'autre » sont prisonniers de leur relation dans le langage et ne peuvent se voir eux-mêmes tels qu'ils sont – Sujet et Autre –, Baoyu et Daiyu communiquent l'un à l'autre dans une « parole vide ».

Dans certains passages du roman, ils en disent plus qu'ils n'en savent eux-mêmes, c'est-à-dire que leur discours révèle quelque chose de ce qu'ils étaient avant d'être incarnés – mais ils le disent sans s'en rendre compte. Dans d'autres passages, ils ont au contraire une difficulté à dire les choses : ils ne trouvent parfois pas les mots, ou en d'autres occurrences disent le contraire de ce qu'ils pensent. C'est sur ce dernier cas de figure que j'ai notamment développé l'exemple de la scène du chapitre 29, dans laquelle chacun des deux personnages pense une chose et exprime l'inverse par la parole, donnant à voir à l'autre l'inverse de leur message véritable.

Je suis ensuite revenue sur la dernière partie du rêve de Lin Daiyu (HLM 82), dans laquelle Baoyu propose de montrer son cœur à sa cousine, et s'étant ouvert la poitrine, ne parvient finalement pas à

trouver son cœur. Il a tout d'abord été intéressant de considérer quelques interprétations existantes sur ce passage énigmatique, que les critiques analysent généralement en tentant de comprendre la psychologie du personnage de Daiyu. J'ai, pour ma part, proposé une interprétation qui tente de prendre en considération d'autres passages du roman – notamment l'échange « manqué » du chapitre 29 – qui expliqueraient de façon plus structurelle, et ce à la lumière de l'apport du schéma L, l'étrangeté de l'absence du cœur. J'ai ainsi fait l'hypothèse que l'absence du cœur dans le rêve provenait de ce qu'antérieurement Baoyu, répondant à Daiyu, avait montré à celle-ci qu'il pensait ne pas se trouver dans son cœur. Ainsi Daiyu aurait-elle reçu de son cousin ce message, qui est l'exact opposé du sien propre : « je suis dans ton cœur » devenant « je ne suis pas dans ton cœur ». La jeune fille aurait inséré ce message inversé, qui lui venait inconsciemment de l'Autre, dans son propre rêve.

Dans un dernier temps, je me suis intéressée à un récit du *Liaozhai zhiyi*, *Jisheng* (Lz 470) dans lequel un triangle amoureux donne à voir que la personne qui fait l'objet du désir d'un autre est constamment inaccessible, et que par ailleurs le désir naît du désir de l'Autre – l'autre ou un tiers.



J'arrive ici au terme de la quatrième et dernière partie de mon travail, qui avait pour objet d'observer l'un des aspects qui révèlent au mieux, dans les récits oniriques de fiction, la subjectivité du rêveur : l'expression de son désir. Il s'agissait de montrer que dans certains rêves de mon corpus, le désir des personnages – désir inventé par l'auteur, bien sûr – influençait largement le contenu du rêve – cas de figure s'opposant diamétralement aux nombreux autres rêves dans lesquels le songe est reçu par le rêveur d'une entité invisible. Sur ce dernier point, et à l'issue de l'argument exposé dans la sous-partie que je viens de clore, selon lequel le discours du Sujet lui revient de l'Autre sous une forme inversée, il apparaît que l'on pourrait éventuellement s'interroger, si le temps alloué à cette thèse le permettait, sur la possibilité que les messages transmis par les divinités et autres fantômes correspondent à un savoir inconscient du rêveur, qui reviendrait à lui-même, porteur du regard de l'Autre. La question requerrait une analyse détaillée de l'ensemble des exemples de mon corpus, mais là est un travail que je dois présentement laisser de côté du fait des exigences pratiques auxquelles est soumise cette thèse de doctorat.

J'ai divisé cette quatrième et dernière partie en quatre temps qui correspondaient en fait à deux développements. Etant entendu que l'influence du désir du rêveur sur le contenu onirique est loin d'être, sur l'ensemble de mon corpus, un fait général, il importait que j'établisse tout d'abord cette possibilité-là que les visions du rêve n'aient rien d'un message émanant d'une entité invisible, mais soient fondamentalement liées à ce que le rêveur avait pensé et ressenti durant la veille – en d'autres termes, que ce contenu onirique découlait de l'intériorité du rêveur. C'est seulement une fois ces

circonstances-là établies que je me suis pleinement intéressée à la question du désir et à ses fonctionnements.

Comme je l'indiquais dans l'introduction de cette dernière partie de ma thèse, j'ai choisi pour parler du désir d'employer pour support théorique l'enseignement lacanien sur le désir, l'objectif étant d'exposer le mécanisme structurel de celui-ci pour percevoir dans les récits chinois des XVII^e et XVIII^e siècles ce qui pouvait relever d'un fonctionnement universel du désir, et aller au-delà d'une interprétation qui se limiterait au contexte culturel – car, ainsi que je l'ai déjà écrit, si les objets sur lesquels se porte le désir sont différents selon les cultures, la mécanique du désir en lui-même est universelle.

Le lecteur aura sans doute remarqué que les exemples qui ont émaillé cette dernière partie étaient quasiment tous issus du *Honglou meng*. Là n'était pas chose intentionnelle – encore que la constance de l'exemple pouvait éventuellement aider à s'y retrouver – : il faut dire que les théories du désir que j'ai exposées étaient mieux illustrées dans ce roman, de la même manière que, inversement, il était relativement absent des exemples dans les premières parties de cette étude. C'est qu'il y a, cela est indéniable, un large écart entre d'une part l'écriture du *Liaozhai zhiyi*, du *Zibuyu* et du *Yuwei caotang biji*, et d'autre part celle du *Honglou meng*, et ce en dépit de l'héritage littéraire des premiers, dans lequel a largement puisé le dernier. Il faut donc accepter le déséquilibre de traitement du corpus auquel a donné lieu le plan de cette étude, tout en notant qu'il permet de rendre compte de la richesse exceptionnel de l'œuvre de Cao Xueqin et Gao E quant à la question du désir, facette majeure de la subjectivité.

Par ailleurs, il n'aura pu échapper au lecteur que certains de mes exemples, notamment lorsque j'ai évoqué le *Honglou meng* dans son ensemble, sont allés puiser au-delà du corpus que j'avais, dans une perspective académique, fixé pour cette étude : les récits oniriques des quatre œuvres sélectionnées. Mais ainsi que je l'avais exposé dans l'introduction de cette thèse, la délimitation du corpus aux seuls récits de rêve relève d'une artificialité qui plaît à l'exercice universitaire, mais ne saurait concorder avec une logique permettant la compréhension de l'écriture subjective dans son ensemble : en effet, si les récits oniriques sont une « voie royale » dans l'étude de l'écriture de la subjectivité, celle-ci ne limite pas, il va sans dire, aux seules histoires de rêve.

Pour récapituler en détails le cheminement de cette dernière partie, je me suis tout d'abord intéressée à la question du lien entre le désir du personnage et le contenu de son rêve.

Pour exposer que là n'est pas une conception nouvelle sous les Qing – la nouveauté consistant davantage en la façon de l'écrire et de l'amener plus régulièrement –, je suis remontée dans l'histoire intellectuelle chinoise afin de faire état de plusieurs théories oniologiques qui avaient posé ceci que les pensées diurnes peuvent être facteurs du contenu du rêve. Ainsi ai-je rappelé que la classification

du *Zhouli* signalait un type de rêve déterminé par les pensées du rêveur, le *simeng* 思夢, que l'on retrouve dans plusieurs autres classifications comme par exemple celle de Wang Fu dans son *Qianfu lun* (sous le terme de *xiang* 想). Je me suis également penchée sur l'enchaînement des causes (*yin* 因) et des pensées (*xiang* 想) établi par plusieurs penseurs, à commencer par Su Shi – qui emprunte les notions à Yue Guang, telles qu'elles sont présentées dans le *Shishuo xinyu* –, puis repris par Ye Ziqi sous les Ming, qui explicite davantage encore la chose par le rapport de similitude entre images. Sous les Ming encore, Wang Tingxiang différencie les pensées qui peuvent influencer le rêve : celles de l'expérience diurne du rêveur d'une part, et d'autre part celles qui ont fortuitement traversé l'esprit du rêveur, parce qu'il en entendait tout bonnement parler, par exemple ; par ailleurs, Wang Tingxiang établit que durant le sommeil l'entité dominante de la personne est absente. J'ai enfin vu que dans le prologue d'une de ses histoires du *Wushengxi yiji*, Li Yu s'était adonné à un peu d'oniologie, en déclarant que ce qu'une personne affectionnait durant le jour – nourriture, argent... – se retrouvait dans ses songes, et qu'elle ne se voyait donc pas désillusionnée par des démons faisant apparaître des visions trompeuses, mais par elle-même. Après avoir ainsi exposé quelques théories chinoises des pensées du jour comme causes du rêve, je me suis également arrêtée sur les théories onirologiques que Ji Yun développe dans deux anecdotes du *Yuwei* ; son propos englobe tant les causes psychologiques que physiologiques, et met aussi l'accent sur l'importance de la morale. Au terme de ce récapitulatif historique, j'ai constaté que les typologies classiques chinoises du rêve n'avaient pas énormément changé au cours des siècles, mais que ce qui différait était la manière de les définir et de les expliquer.

Pour ce qui est de l'analyse des exemples de mon corpus, c'est sur la théorie freudienne des résidus/restes diurnes (*die Tagereste*) que j'ai fondé mon propos. Cette théorie, qui fait état d'une trace mnésique entre les pensées de la veille, notamment celles se rapportant à un désir, et le contenu manifeste du rêve, s'est révélée trouver de nombreux exemples dans les récits qui font l'objet de ce travail. J'ai ainsi vu plusieurs exemples, majoritairement dans le *Yuwei*, de rêves que l'auteur avait indubitablement liés à des craintes des personnages. J'ai par ailleurs porté mon attention sur un motif spécifique qui apparaît parfois : celui d'un objet concret qui, vu par le personnage juste avant qu'il ne rêve, ravive des pensées antérieures, et sert ainsi de catalyseur à la présence de ces pensées dans le rêve.

J'ai par la suite commencé à exposer la caractéristique majeure du désir tel qu'il est expliqué par les théories psychanalytiques : que le désir est inconnu du sujet, et que ce que ce dernier voit de son désir n'est qu'un report de son désir primordial oublié sur des objets secondaires.

J'ai tout d'abord rappelé que le désir apparaît, pour Lacan, lorsqu'est initiée la phase dite de l'Œdipe, c'est-à-dire lorsque l'enfant, jusque là en fusion avec le corps maternel – « la Chose » (*das*

Ding) –, et s'étant cru l'objet du désir de sa mère, se voit séparé de lui par l'intrusion d'une tierce personne, le Père. La béance laissée par la perte de l'objet ultime du désir constitue l'objet primordial du désir, que l'individu recherchera toute sa vie, mais qu'il ne pourra jamais satisfaire. J'ai rapproché cette théorie du début du *Honglou meng*, dans lequel la pierre commence à expérimenter le désir lorsqu'elle est rejetée par la déesse Nüwa, c'est-à-dire à partir du moment où elle n'est pas reconnue comme objet désirable.

J'ai ensuite illustré par des exemples ce à quoi pouvait donner lieu cet oubli du désir originel, semblable à un traumatisme qui continue à régir la vie du sujet, notamment en m'intéressant aux histoires de réincarnation. C'est ainsi que j'ai pu observer des cas de figure dans lesquels un fait survenu dans une vie antérieure a été oublié par le sujet lors de sa renaissance dans un autre corps, mais continue à jouer une influence dans l'attitude du personnage. Ainsi ce dernier se voit-il commettre certains actes dont il ne comprend pas lui-même pourquoi il les accomplit, mais dont le lecteur, fort de l'omniscience que lui confère le récit, sait qu'il s'agit pour le personnage d'une façon de rechercher l'objet de son désir oublié. J'ai par exemple décrit l'obsession de Baoyu pour les personnages de sexe féminin et pour la pureté dont il pense qu'elles sont le seul idéal, idée fixe du personnage qui demeure inexplicquée dans le roman mais dont le lecteur peut deviner qu'il s'agit d'une manie qui trouve son explication dans la vie minérale du personnage. J'ai développé par ailleurs le motif du jade de Baoyu comme résidu concret issu du déplacement métaphorique lié à l'incarnation du personnage. Il s'agit d'un objet dont personne dans le monde des hommes ne comprend le sens – bien que tous en devinent l'importance –, alors qu'il est précisément l'emblème du désir d'existence initial de la pierre.

J'en suis revenue par la suite à ce que j'exposais plus haut de la théorie lacanienne du désir : que le sujet tentera toute sa vie, en des demandes répétées, de combler le « trou » du désir, sans jamais y parvenir. Ces demandes répétées, ou demandes locales, correspondent à la dynamique circulaire du désir, qui prend à chaque fois un objet secondaire pour effectuer une boucle qui revient juste à côté du point de départ – j'ai montré la figure du tore employée par Lacan, qui permet de discerner les multiples « trous » de la demande répétée du désir, ainsi que le « trou » central du tore, qui figure l'objet primordial du désir, qui ne pourra jamais être comblé. J'ai ainsi établi que le sujet « rejouait » répétitivement son désir, sur un mode hallucinatoire, tout comme l'expérience humaine de Baoyu dans le roman est une « fiction » donnée à lire lorsque l'objet du désir initial de la pierre – combler la voûte céleste – lui a été refusé.

Après avoir établi que le désir était un mouvement cherchant perpétuellement et en vain à satisfaire un objet à jamais perdu, je me suis penchée sur cette caractéristique du désir dans la théorie lacanienne qui est de faire régulièrement irruption dans la vie consciente du sujet, sous des formes

déguisées – lapsus, traits d’esprit, rêves... –, qui a fait dire à Lacan que ce désir, qui est la « vérité » du sujet, se « mi-dit ».

De cette idée que le désir fait irruption dans la conscience vigile, comme une énergie débordante, j’ai souhaité rapprocher la notion chinoise de *qing* 情, qui se présente comme une manifestation de l’excès, et dont l’importance dans la littérature de divertissement à partir des Ming fait qu’on ne peut l’ignorer dans l’étude des récits oniriques des Qing. Mon travail ne pouvait être que schématique, dans la mesure où la notion est très ancienne et s’est vu pourvoir, au cours des siècles, de multiples définitions qui n’ont cessé de changer. C’est ainsi que j’ai rappelé qu’il s’agissait d’un concept existant déjà avant les Han, et qui désignait quelque chose de la nature intrinsèque de l’homme. J’ai noté que c’est à partir des Song qu’il fut relativement mal perçu, car lié à une nature impétueuse de l’homme – contrairement au *xing* 性 qui reflétait un aspect plus noble de la nature humaine. Associé au *yu* 欲 du désir charnel, il était critiqué par les néo-confucéens. Sous les Ming, sous l’impulsion d’auteurs désireux d’écrire sur le désir humain – du fait d’un déplacement du centre de l’attention de la place publique à la sphère privée –, il s’est retrouvé au cœur de la littérature de divertissement dans la mesure où il était moins subversif que le *yu* – et quoi de mieux, pour créer du divertissement, que de déguiser le *yu* pour avoir le droit de parler du désir le plus divertissant qui soit : celui qui est interdit ? Lorsqu’à la fin des Ming, le *qing* s’est trouvé vilipendé à son tour par les moralistes, les auteurs ont tenté de lui ôter ce qu’il impliquait de sexuel, et d’en faire le fleuron d’une individualité régulatrice d’ordre social – héritage de penseurs tels que Wang Yangming et Li Zhi. La force du *qing* est probablement le mieux résumée dans l’avant-propos de Tang Xianzu à son *Mudan ting* : il est doté d’une puissance qui peut ramener les morts à la vie. Cette dynamique du *qing* n’est pas sans me rappeler le désir tel qu’il est conçu dans la psychanalyse, revenant en puissance dans la vie consciente du sujet et le poussant à commettre des actes par impulsivité.

J’ai ensuite souhaité observer cette façon dont le désir se « mi-dit » dans les rêves, par des déguisements qui sont des déplacements métaphoriques du désir du rêveur au contenu onirique. J’ai tout d’abord souligné que, dans l’optique freudienne où tout rêve est la réalisation d’un désir inconscient, un récit onirique fictionnel qui apparaissait de prime abord comme l’expression d’une crainte du sujet pouvait, tout comme un rêve réel qui fait l’objet d’une interprétation dans la cure analytique, se voir examiné comme l’expression d’un désir déguisé ; ainsi convient-il, même dans la critique littéraire, de ne pas systématiquement se contenter de l’interprétation d’un rêve comme la manifestation de la crainte du personnage, mais de chercher au-delà des apparences quel éventuel désir masqué peut s’y exprimer. C’est ainsi en m’appuyant sur les théories freudiennes des déformations oniriques – transformation, figuration, composition et transposition – que j’ai étudié le rêve de Lin Daiyu (HLM 82) et l’aventure cataleptique de Baoyu au chapitre 116 du *Honglou meng*,

deux passages riches en altérations (mémoire des personnages...), transgressions de la logique spatiale, apparitions et disparitions impromptues de personnages, glissements d'identité, etc.

Dans le dernier temps de cette quatrième partie, je me suis penchée sur une autre caractéristique majeure du désir tel qu'il est conçu dans l'enseignement de Lacan : qu'il s'élabore à l'endroit de l'Autre – avec un grand A pour figurer la pluralité ou l'abstraction qui peuvent marquer cette entité extérieure au sujet et qui porte son regard sur lui.

Afin de comprendre en quoi le désir se conçoit par l'Autre, j'ai exposé le schéma L de la dialectique intersubjective, qui montre comment deux sujets ne peuvent jamais être accessibles l'un à l'autre, et surtout leur impossibilité à chacun de se saisir eux-mêmes en tant que « Sujet », mais seulement en tant que « moi », et ce uniquement par l'image « en miroir » renvoyée par le regard de l'autre. Ainsi, « moi » et « autre » se trouvent bloqués dans une relation imaginaire, pris qu'ils sont par les « rets du langage », et il leur est impossible de se connaître eux-mêmes. J'ai estimé que cette situation subjective pouvait tout à fait être illustrée par le *Honglou meng*, dont les deux personnages principaux, la pierre (Sujet) et la plante (Autre), ne se connaissent que comme Baoyu (moi) et Daiyu (autre), ce qui explique pourquoi ils voient leur existence guidée par des impulsions qu'ils ne comprennent pas et qui pourtant émanent d'eux-mêmes. J'ai ainsi observé que lorsqu'ils communiquaient ensemble, Baoyu et Daiyu pouvaient alternativement en dire plus sur leur désir antérieur l'un pour l'autre qu'ils ne s'en rendaient compte, ou bien au contraire manquer de mots pour l'exprimer. Il arrive encore dans le roman – comme dans ce remarquable exemple du chapitre 29 – qu'ils expriment par les mots l'exact opposé de ce qu'ils pensent. M'appuyant sur cet élément, montré dans le schéma L, que le discours du Sujet peut lui revenir de l'Autre sous une forme inversée – le discours s'adressant à l'Autre étant nécessairement porteur du regard de ce dernier sur le Sujet –, j'ai tenté d'interpréter la partie du rêve de Daiyu (HLM 82) dans laquelle Baoyu ne trouve pas le cœur qu'il souhaite montrer à sa cousine en avançant que ce motif pourrait être l'empreinte de ce que Daiyu a elle-même provoqué chez son cousin au chapitre 29 et qui lui reviendrait, de façon inconsciente, dans ce rêve.

Après avoir résumé mes quelques considérations quant à la présence du « message inversé » dans le *Honglou meng*, j'ai également analysé un récit du *Liaozhai* dans lequel un triangle amoureux montre des personnages en butte à un désir amoureux qui ne se manifeste que lorsque l'objet désiré est inaccessible – c'est-à-dire qu'il est alors l'objet du désir d'une tierce personne –, ou seulement lorsque l'objet du désir exprime lui-même son désir pour l'autre. Ce cas de figure m'a permis d'en venir à l'exposition des deux tores enlacés que Lacan a employés pour montrer que la demande du désir du sujet ne correspondait jamais qu'à l'objet manquant du désir de l'autre.

En abordant la question du désir par ces trois caractéristiques que décrit la psychanalyse – son objet primordial se situe dans l'inconscient du sujet, il donne lieu à des irruptions déguisées dans la vie du sujet, et il s'ébauche à l'endroit de l'Autre –, j'espère avoir saisi dans sa globalité le fonctionnement du désir, et montré que les mécanismes de ce dernier sont percevables dans les récits chinois des Qing, ce qui démontre chez leurs auteurs une intuition de ce qui fait le désir humain qui est loin d'être uniquement tributaire de la culture.

Conclusion

A l'issue de cette thèse de doctorat, j'espère avoir montré ce que les récits oniriques des XVII^e et XVIII^e siècles présentent de spécifique par rapport à ceux des siècles qui les précèdent : tout en puisant dans le vaste substrat qu'est cette masse hétérogène de la « littérature onirique », les auteurs des récits de rêve du début et du milieu des Qing instillent dans l'écriture une expression de la subjectivité. Cette dernière passe par un réinvestissement dans des motifs et des thèmes anciens, que les auteurs subvertissent par un ton plus désillusionné – de façon plus large propre à leur époque. L'écriture subjective passe également par l'emploi même de la langue – dans ses divers degrés entre la langue classique et la langue vernaculaire –, car celle-ci a généralement partie liée au dévoilement subjectif : le vernaculaire, plus expensif, est davantage enclin à dire quelque chose de l'intériorité des personnages, bien que la langue classique des Qing s'adonne aussi occasionnellement à de riches descriptions des pensées du rêveur. Et c'est enfin dans une insertion, dans le récit de rêve, d'une divulgation des désirs des personnages que se construit cette subjectivité.

Ainsi, si la subjectivité ne peut être considérée, sous les Qing, comme un phénomène nouveau – on écrit à propos de l'individu depuis longtemps –, son écriture et l'imaginaire qu'elle mobilise sont, eux, sans précédent. Les affinités qu'elle présente avec les théories psychanalytiques, combinées au renouvellement d'un héritage littéraire traditionnel, m'amènent à considérer cette expression subjective comme la justification du terme de « pré-moderne » qui qualifie cette période.

En achevant cette thèse, peut-être ai-je apporté des éléments qui satisfont à la suggestion de Dell R. Hales, que ce dernier formulait en 1976, d'étudier plus en profondeur la façon dont les récits de rêve de la littérature de fiction chinoise peuvent résonner de façon « universelle » auprès des lecteurs¹. On l'aura compris, cette thèse en sinologie n'avait pas pour but d'essentialiser les récits de rêve chinois, bien qu'il m'importât d'en décrire les spécificités et d'en souligner l'originalité, mais plutôt de démontrer que ces récits présentent des aspects qui dépassent les déterminismes culturels. Mon entreprise était de défendre cet argument que l'écriture du sujet dans les récits de rêve de fiction des Qing obéissait au moins en partie à un entendement commun à toutes les cultures de ce qui fait l'individu, et par ailleurs que c'était cette capacité des auteurs à mobiliser thèmes, outils langagiers et structures narratives pour écrire la subjectivité qui constituait une facette de la pré-modernité.

Parmi les travaux sinologiques qui traitent des récits de rêve, cette thèse sera venue combler un déséquilibre, que j'observais en introduction, dû à une préférence des chercheurs pour les « grands »

¹ HALES, *op. cit.*, p. 87.

rêves de la tradition littéraire : ceux issus des classiques tels que le *Zhouli*, les plus connus des *chuanqi* des Tang... Il importait de montrer que les récits oniriques chinois sont bien plus nombreux et variés que ne pourrait le suggérer la restriction avec laquelle les sinologues ont jusqu'à présent sélectionné leurs sources lorsqu'il s'agissait d'aborder la littérature du rêve. Pour ce qui concerne encore le corpus de cette étude, peut-être pourra-t-on regretter qu'il n'ait pas comporté d'œuvre issue de l'art scénique : il aurait sans doute été intéressant d'observer la façon dont les auteurs d'une représentation théâtrale restituaient le phénomène onirique. Néanmoins, on peut se douter que l'on aurait peiné à connaître l'ensemble des éléments visuels de la représentation sur scène, puisqu'il semble évident que le texte en lui-même, seul document qui nous soit parvenu, ne peut pas comporter le jeu des comédiens et les éléments du décor qui devaient contribuer à simuler la nature onirique de la scène. Par ailleurs, l'un des inconvénients de prendre une œuvre théâtrale pour élément du corpus aurait été l'aspect « ingrat » de ne trouver, par pièce de théâtre, qu'un ou deux rêves au maximum, quand les recueils de récits courts en comportent plusieurs dizaines.

Il était également question dans cette thèse de montrer que tout en appartenant à une tradition ancienne de l'écriture du rêve, les récits étudiés reflètent tout d'abord l'intention de leur auteur, et sont marqués par le contexte historique de leur production : leurs particularités découlent de ce qu'était la littérature de fiction aux XVII^e et XVIII^e siècles, c'est-à-dire une approche de la matière onirique plus « dégagée¹ » que durant la période antérieure, celle des Ming, mais recherchant par ailleurs de nouveaux modes d'expression.

Le développement de ma thèse a ainsi consisté en une analyse des aspects thématiques, narratifs et philologiques des récits concernés, l'enjeu étant de mettre en valeur l'héritage littéraire dans lequel ces derniers puisaient abondamment, tout en soulignant la façon dont leurs auteurs réinventèrent les motifs et techniques narratives que la tradition les amenait à réemployer. C'est donc dans une double préoccupation – comparaison avec les textes antérieurs et identification de l'originalité des textes des Qing – que j'ai mené cette étude. Par ailleurs, j'ai constamment tenté d'éviter un discours dualiste qui verrait d'une part les caractéristiques du récit de rêve « traditionnel » et d'autre part celles des récits plus « modernes » ; les exemples de mon étude ont montré, bien au contraire, que la transition de la tradition à la modernité s'est faite de façon irrégulière et à de multiples degrés. C'est donc au travers de ces diverses nuances qu'il fallait parvenir à percevoir l'originalité des récits oniriques des Qing. Un cas significatif est celui de l'emploi de la langue : si j'ai établi que la langue classique laissait généralement peu de place à l'expression subjective, quand la langue vernaculaire s'y adonnait plus spontanément, j'ai également mis en évidence que la langue classique pouvait être

¹ LEVY, *op. cit.* (1981), p. 393.

employée dans un réinvestissement subjectif – *Fengyang shiren* 鳳陽士人, « Le Lettré de Fengyang » (Lz 58) en est un exemple clef.

Pour ce qui est de l'approche théorique, j'ai tenté au mieux de me défaire du parcours thématique qui caractérise souvent les études sur les récits de rêve chinois. J'ai souhaité adopter une approche plus conceptuelle, qui s'intéressait, selon les parties, davantage à la forme ou au fond des textes – mais ne séparant jamais tout à fait l'un de l'autre.

Ma préoccupation a été de tenter de voir au-delà de ce que les thèmes, motifs et symboles de ces récits de rêve pouvaient signifier, m'attachant par ailleurs à observer la structure des récits et l'outil langagier même employé par l'auteur, persuadée que ces derniers pouvaient révéler quelque chose de l'écriture subjective. Par cette approche plus structurelle, j'espère avoir démontré que le recours à la psychanalyse en tant que discipline ne consiste pas uniquement, comme cela a été habituellement le cas dans les analyses sinologiques des récits de rêve, en une interprétation symbolique imitant les travaux de Freud. Mobiliser la psychanalyse en tant qu'outil d'analyse littéraire permet surtout d'adopter une approche inductive plutôt qu'empirique, et d'interpréter les récits de rêve en discernant les endroits où la description rejoint les mécanismes du psychisme tels qu'ils ont été décrits par les psychanalystes ; ainsi la démarche amène-t-elle à des interprétations plus précises qu'une simple explication par les états émotionnels du personnage.

Le cheminement de mon étude nécessitait de partir d'une présentation générale des traits majeurs de l'imaginaire du rêve chinois, car des notions élémentaires de ce dernier peuvent surgir sans explication dans les histoires. J'ai distingué deux points qu'il me fallait développer : d'une part la représentation, omniprésente dans les histoires de rêve, du monde invisible, et d'autre part cette nature « philosophique » de certains récits oniriques dont la visée ne réside pas dans la description du monde onirique ou les faits surnaturels que peut faire naître le songe, mais dans le fait que le personnage, grâce à son rêve, puisse prendre conscience de la faible valeur de la vie humaine.

Ainsi dans un premier temps me suis-je intéressée à l'espace qui est celui du rêve. Ce dernier, dans la culture chinoise, présente de grandes affinités avec la mort : c'est que, comme après le trépas, le rêve induit une séparation des « âmes », l'âme spirituelle dite *hun* 魂 d'une part, et l'âme terrestre dite *po* 魄 d'autre part. J'ai présenté des sources anciennes qui les évoquent, notamment le *Chunqiu zuozhuan*, et exposé les croyances chinoises, très étudiées en anthropologie, selon lesquelles ces âmes doivent recevoir l'attention et le soin des vivants par l'application des rituels mortuaires, car elles peuvent dans le cas contraire faire naître des *gui* 鬼, fantômes et autres monstres. L'imaginaire de la mort et du rêve impliquant ainsi ce détachement d'une part subtile hors du corps, il était indispensable de s'intéresser aux lieux où se rendent les « âmes ». Ce questionnement géographique exigeait de

présenter l’imaginaire des enfers chinois, qui existait avant même l’introduction du bouddhisme – image des *huangquan* 黃泉, « sources jaunes » –, mais qui fut largement enrichi par ce dernier et se développa avec l’idée que les enfers étaient pluriels et qu’ils étaient un lieu de jugement. L’observation de cet imaginaire m’a permis de mettre en lumière celui qui apparaît dans les récits des Qing, qui s’est naturellement enrichi au cours des siècles, mais fonctionne encore sur les mêmes conceptions. J’ai par ailleurs indiqué que le rêve ne mène pas obligatoirement en un monde invisible isolé du monde des vivants, mais peut tout simplement voir le rêveur se déplacer dans ce dernier. Dans ces cas de figure, le rêve est une dimension autre qui permet au rêveur de voir son espace quotidien sous un autre jour : le paysage est le même, mais ce qu’il y a d’ordinairement invisible apparaît à ses yeux. Cet imaginaire m’a amenée à considérer les mondes visible et invisible comme deux composantes d’une même unité, et je l’ai pour cela rapproché d’un espace topologique, dont j’ai suggéré qu’il pouvait être la métaphore de la psyché humaine telle qu’elle est perçue par la psychanalyse : composée d’une part « visible », consciente, où se bousculent les pensées du sujet, et d’une part « invisible », l’inconscient, où sont refoulées, pour diverses raisons, les idées oubliées par la mémoire.

Dans une seconde étape de cette présentation générale de l’imaginaire du rêve en Chine, je me suis intéressée à ces songes, d’origine taoïste et bouddhiste, qui sont des apologues visant à faire comprendre la vacuité de la vie humaine – récits que l’on nomme généralement en sinologie « rêves illusoires ». J’ai exposé des récits oniriques qui enseignent que nos capacités de perception sont limitées, et qu’il nous est ainsi impossible de savoir si l’on veille ou si l’on rêve ; j’ai montré que des exemples canoniques, tirés notamment du *Zhuangzi* et du *Liezi*, font encore l’objet de récits au XVIII^e siècle, chez des auteurs tels que Ji Yun, qui reprend ces motifs à son compte pour les compléter. Exposant que, bien qu’illusoire, le rêve a la valeur qu’on veut bien lui accorder, et peut donc être aussi précieux que la veille, je me suis intéressée aux histoires dans lesquelles les personnages se perdent entre veille et sommeil, et accordent tout autant d’importance à leurs songes qu’à leur vie diurne. J’ai également rapproché l’enjeu du *Honglou meng*, c’est-à-dire de la compréhension de l’aspect chimérique de la vie en ce monde, de l’enseignement bouddhique dans lequel il puise – notions de « vrai » et de « faux », qui à force d’être confondues finissent par avoir autant d’importance l’une que l’autre.

Avant que de me lancer dans une analyse plus fine des thèmes présents dans les récits oniriques de la période concernée, je devais consacrer une partie de cette thèse aux manières de narrer le rêve, c’est-à-dire tant aux techniques narratives qu’aux outils langagiers du récit – et notamment au choix de la langue, classique, vernaculaire ou mixte, choisie par l’auteur. Cette exploration dans la forme du récit onirique devait m’amener à percevoir qu’indépendamment même des thématiques soulevées

par l'histoire, les récits de rêve pouvaient, par leurs aspects textuels, révéler une écriture plus ou moins subjective.

J'ai commencé par une analyse méthodique du lexique usuellement employé dans la narration onirique pour signifier le passage du cadre de référence au cadre onirique et *vice versa* : quels termes pour l'entrée dans le songe, quels autres pour la fin du rêve ? Dresser des tableaux statistiques des occurrences de ce vocabulaire m'a d'ores et déjà permis de voir quels termes étaient davantage présents dans la langue classique, et inversement. J'ai par ailleurs observé les diverses façons pour un auteur d'enrichir le récit de la fin d'un rêve : sur le plan narratif par l'usage d'adverbes, sur le plan thématique par le recours à certains motifs communs qui rendent plus abrupte la surprise du réveil pour le personnage, parce que celle-ci est précédée d'un moment de tension – chute, mouvement brusque, désir de poser une question auquel le réveil coupe court...

Dans un deuxième temps, j'ai exposé cette technique narrative, plus largement employée depuis les *chuanqi* des Tang, qui consiste à ne révéler au lecteur la nature onirique de ce qu'il vient de lire qu'au moment du réveil. Ces histoires, dont j'ai écrit que le rêve présentait un « effet de lecture rétrospective » parce qu'il invite à reconsidérer sous l'angle onirique des événements dont le lecteur croyait qu'ils appartenaient à la veille, font l'objet de fameux *chuanqi* des Tang. Les plus connus sont *Nanke taishou zhuan* et *Zhenzhong ji*, dont le succès en sinologie impliquait que je les présente en détails. L'étude de ces textes a été l'occasion d'aborder la notion de transtextualité, l'objectif étant de commencer à faire voir l'importance du phénomène chinois de réécriture. J'ai enfin exposé la fréquence avec laquelle les « rêves à effet de lecture rétrospective » apparaissent dans mon corpus : ils demeurent minoritaires, hormis dans le *Honglou meng* où l'auteur va jusqu'à se passer du constat de ce que le personnage a rêvé, laissant au lecteur le soin de cette compréhension.

Je me suis ensuite penchée sur l'aspect proprement linguistique des récits oniriques, en m'inscrivant dans ce mouvement récent de la recherche qui s'intéresse au phénomène diglossique, décrit par Charles A. Ferguson à la toute fin des années 1950. Suivant l'intuition des chercheurs selon lesquels une traduction intralinguale dans une réécriture d'une même histoire peut être signifiante du point de vue de l'expression subjective, j'ai pris pour cas d'étude une histoire de rêve connue de la littérature de fiction, afin d'en étudier les multiples réécritures. J'ai ainsi comparé trois versions en langue classique datant des Tang, une version en langue vernaculaire des Ming, une version en langue classique des Qing, et enfin deux versions en langue classique des Qing inspirées de façon plus libre vis-à-vis de l'histoire d'origine. Reprenant une méthodologie héritée de mon directeur de thèse, j'ai procédé à des comparaisons intégrales des textes, qui ont permis d'identifier diverses formes de transformations d'un texte à l'autre : amplifications, ajouts, omissions, citations, traductions,

modifications... L'ensemble des comparaisons de ces textes se trouve en annexe de cette étude¹, mais j'ai tenté d'en décrire dans le corps de ma thèse les caractéristiques principales. L'observation de ces réécritures m'a permis d'établir que la langue vernaculaire était plus « bavarde » que la langue classique, et que ses développements, plus expensifs, offrait davantage une description de l'intériorité du rêveur. Néanmoins, l'analyse des récits en langue classique des Qing qui reprennent le fond de l'histoire étudiée, notamment la réécriture par Pu Songling, montre qu'il y a une limite à dire que la langue classique est incompatible avec une écriture subjective. J'ai enfin consacré un dernier point de mon analyse à l'examen de cet aspect particulier qui est la prise de parole du personnage rêvant dans son propre songe, et ce dans des textes en langue classique comme en langue vernaculaire. C'est que cette prise de parole, me semblait-il, peut être extrêmement significative dans l'écriture de l'intériorité du sujet rêvant. Elle reste toutefois statistiquement peu présente dans les récits des Qing, et la parole au discours direct est plus souvent celle non pas du rêveur mais de l'autorité mantique qu'il rencontre en songe, et qui s'écrit davantage en langue classique, comme si celle-ci garantissait ce qu'il y a de reconnu dans la tradition du rêve.

Après avoir ainsi analysé les aspects proprement textuels des récits qui font l'objet de mon étude, je me suis interrogée sur l'intention qui pouvait sous-tendre l'écriture d'un rêve, l'objectif étant de mettre en lumière le glissement de l'intérêt du récit onirique : de façon traditionnelle porté sur l'interprétation consécutive au songe et l'adéquation de la prédiction avec les faits, cet intérêt devient, dans quelques récits des Qing, celui de la recherche esthétique ou d'un discours métaphorique. Ainsi le récit de rêve, qui dans la littérature classique chinoise a systématiquement une fonction par rapport au récit cadre qui l'englobe, se trouve-t-il progressivement « libéré » de cette fonction utilitaire qui a trait au pronostic.

Dans un premier temps, afin de montrer que l'interprétation onirique fut dès les origines d'une importance telle qu'elle en éclipsait le récit onirique même, je me suis intéressée à sa tradition ancienne, en remontant à des textes tels que ceux du *Zuozhuan*. Je me suis penchée sur le cas particulier d'interprétation onirique qu'est la glyphomancie, car les rêves invitant à une lecture glyphomantique de leur message sont encore très courants dans la fiction des Qing. Pour appuyer encore qu'un rêve était, dans l'imaginaire culturel, perçu comme une occasion d'obtenir une prédiction sur le futur, j'ai évoqué la pratique de la « prière pour le rêve (*qimeng* 祈夢) », à laquelle certains lieux de pèlerinage chinois sont particulièrement liés, aujourd'hui encore, et qui était très répandue chez les lettrés se présentant au concours mandarinal et chez les fonctionnaires soucieux de leur gouvernement. Aspect important de l'interprétation onirique chinoise, la concordance

¹ Cf. p. 741.

absolument nécessaire entre le pronostic et les faits qui se déroulent finalement était un fait que je me devais de décrire de près. Prouvant que le rêve était bien porteur de vérité, cette adéquation de l'interprétation et des faits, que j'ai nommée « preuve de la véracité du rêve », est encore presque omniprésente dans les récits des XVII^e et XVIII^e siècles. Toutefois, je souhaitais montrer dans quelle mesure cette importance traditionnelle de l'interprétation onirique était de plus en plus subvertie par les auteurs des Qing. J'ai donc consacré une partie de cette analyse de l'interprétation onirique aux divers procédés par lesquels les auteurs de la période en question bouleversaient la mécanique de la prédiction onirique : questionnements sur la destinée et le libre arbitre, manipulation par le rêve de la part d'entités invisibles malveillantes, réalisation littérale et non symbolique du songe, et enfin impossibilité d'interpréter, du moins avec certitude, le rêve.

Je me suis ensuite intéressée à la question de la place du récit onirique dans le récit plus global qui le comporte, en distinguant, bien qu'ils ne soient pas incompatibles, ceux que j'ai nommés « rêves anticipés » – qui précèdent les événements auxquels ils sont attachés – des « rêves conclusifs » – qui viennent expliquer *a posteriori* des faits passés ou en cours. Cette description de la place du rêve dans le récit m'a amenée à m'interroger sur la place de l'interprétation du rêve dans le récit. Je me suis rendu compte qu'assez tôt dans l'histoire de la littérature, l'interprétation pourtant si fondamentale dans l'intention du récit pouvait n'être plus que suggérée – quand, dans les textes les plus anciens comme par exemple ceux du *Zuozhuan*, elle prenait une place plus importante dans le texte. Il y a donc eu une évolution, des récits où le moment de l'interprétation était explicitement marqué, à d'autres où l'interprétation était simplement suggérée, ouvrant ainsi la voie à des rêves, tels que certains de mon corpus et notamment dans le *Honglou meng*, que les personnages ne prennent même plus la peine de tenter de s'expliquer. Cette approche m'a enfin amenée à observer des exemples de rêves auxquels on n'attache plus aucune interprétation, car ils semblent ne pas devoir avoir de fonction prédictive ou explicative ; leurs explorations esthétiques ou philosophiques m'ont conduite à parler dans leur cas de « rêves pour le rêve ».

Dans un dernier temps, ayant établi que certains récits de rêves des Qing étaient dégagés de toute fonction prédictive dans l'histoire principale, je me suis intéressée à ceux qui servaient de métaphore à la fiction littéraire. Il convenait tout d'abord d'établir le lien privilégié qui unit les thèmes du rêve et de la production littéraire : les rêves, en littérature, sont souvent le cadre d'une création littéraire exceptionnelle, puisqu'on y reçoit de divinités des objets signifiants qui confèrent au rêveur un talent littéraire hors norme, et puisqu'on peut même y créer des textes particulièrement remarquables. En prenant l'exemple d'un récit du *Zibuyu*, j'ai montré que le rêve pouvait être le cadre d'une production littéraire tournée le personnage rêvant lui-même, dévoilant une légère partie de sa subjectivité. En m'appuyant sur l'exemple du *Honglou meng*, j'ai également exposé que le rêve pouvait être la métaphore de la fiction littéraire : comme elle condamné à n'être pas utile, à être illusoire, le songe

est dans le roman de Cao Xueqin et Gao E l'objet par lequel on peut interroger le regard du lecteur. En effet, si ce dernier accorde, comme il est invité à le faire dans le roman, de l'importance au rêve, sans doute peut-il également comprendre la force de la fiction littéraire.

J'ai consacré la quatrième et dernière partie de mon étude, à cet aspect majeur qui avec le langage forme un pilier de la subjectivité : l'expression du désir. Tandis que j'avais vu dans les premières parties de ma thèse que les rêves chinois les plus classiques consistaient en la réception, par le rêveur, d'un message provenant d'une entité surnaturelle – et n'impliquaient ainsi que peu la subjectivité du personnage –, m'intéresser à la question du désir exigeait une étude des histoires dans lesquelles le songe reflète les souhaits et craintes du personnage – en d'autres termes, aborder sans détour la façon dont l'intériorité des rêveurs transparait dans le récit onirique.

C'est tout d'abord en reprenant la théorie freudienne des « résidus/restes diurnes (*die Tagereste*) » que j'ai souhaité montrer la façon, non pas novatrice mais plus courante sous les Qing, dont les auteurs reliaient le contenu du rêve aux pensées qui avaient pu être celles du rêveur dans la veille précédant le sommeil. Afin de montrer là que l'idée que les pensées de la veille puissent influencer la matière des rêves n'était absolument pas, dans la Chine des XVII^e et XVIII^e siècles, nouvelle, j'ai pris soin d'exposer une sélection de théories onirologiques, du *Zhouli* aux Qing, en passant par les Song et les Ming, qui attestent de la connaissance ancienne des Chinois de ce que les pensées diurnes pouvaient déterminer le contenu du rêve. Afin, ensuite, de présenter un cas d'étude relativement complet, j'ai pris l'exemple du rêve de Lin Daiyu (HLM 82) et j'ai décrit les éléments de la journée précédant le rêve du personnage qui pouvaient avoir laissé une empreinte mnésique qui, dans le rêve inventé par l'auteur, serait la cause de tel ou tel détail du songe. Ce qui a pu apparaître de façon remarquable est non pas tant que l'auteur ait établi ces liens, mais surtout la quantité exceptionnelle d'échos entre le contenu onirique et ce que l'on sait du psychisme qu'il a inventé à ses personnages. Et afin de rendre compte de ce soin apporté aux liens entre psychisme des personnages et visions, j'ai abordé d'autres exemples d'épisodes hallucinatoires, qui n'appartenaient pas strictement au domaine onirique.

Ayant établi cette importance pour certains auteurs de devoir faire coïncider le contenu du rêve avec l'intériorité du personnage, je me suis intéressée à la mécanique du désir qui pouvait sous-tendre certains récits oniriques. Mon parti pris a été de choisir pour outil théorique la description psychanalytique du désir, car, ainsi que je l'ai diverses fois exposé dans le corps de la thèse, l'aspect structurel des théories psychanalytiques devait m'aider à aborder la question du désir non pas par une interprétation « psychologisante » ou « psycho-biographique », mais par un angle méthodique. J'ai donc à plusieurs reprises commencé par une description exclusivement théorique de ce que la psychanalyse avait décrit du désir, avant d'observer, dans mon corpus, ce qui pouvait y correspondre

– non pas dans l’optique, bien évidemment, d’écrire que des auteurs tels que Cao Xueqin étaient des psychanalystes avant l’heure, mais pour mettre en valeur leur remarquable intuition vis-à-vis des mécanismes de la nature humaine.

Pour ce qui est des propriétés du désir, j’ai commencé par exposer ceci, défendu par les théories lacaniennes, que le désir n’est pas connu de la part conscience du sujet, et qu’il lui est même inaccessible, constituant un objet primordial oublié – « la Chose (*das Ding*) » – refoulé dans l’insconscient. Cet objet du désir constitue la vérité du sujet, dont ce dernier n’a pas conscience mais qui régit beaucoup de ses comportements. Le sujet est donc « troué » par l’absence de l’objet de son désir. Par ailleurs, tout au long de sa vie, son désir sera une dynamique qui viendra de manière répétitive formuler une demande autour d’objets secondaires, sans qu’aucun ne puisse jamais venir combler le trou initial. Ces deux trous du désir sont visibles sur le schéma du tore employé par Lacan. J’ai rapproché de ces éléments théoriques le cas du *Honglou meng*, dont l’objet est le désir d’une pierre – objet pourtant privé d’orifice – qui est traversée (*tong* 通) par le désir, qu’elle expérimente lorsque l’objet de ce dernier vient précisément à lui manquer.

L’aspect du désir que je souhaitais ensuite décrire était son aspect débordant, sa nature qui l’amène à revenir en force vers le sujet en faisant irruption dans son quotidien par des traits d’esprits, des lapsus, des rêves... Décrire cette puissance du désir a été l’occasion de présenter la notion chinoise de *qing* 情, concept très ancien qui a connu son âge d’or dans la littérature de fiction des Ming, dans laquelle les auteurs se sont mis à abondamment écrire sur le désir individuel. Revenant ensuite à l’idée que de désir débordant pouvait à tout moment faire irruption dans les rêves, j’ai repéré dans le rêve de Lin Daiyu ces formes déguisées du désir, en prenant pour support théorique la description freudienne des déformations du rêve.

Dans un dernier temps, je me suis penchée sur l’intersubjectivité du désir : admettant que le désir ne se peut construire chez un sujet que par rapport à un autre sujet, j’ai résumé la théorie lacanienne de la communication intersubjective, avant d’observer dans le *Honglou meng* où cette théorie pouvait se vérifier. C’est ainsi que j’ai analysé certains exemples significatifs des échanges entre les deux personnages principaux du roman, Baoyu et Daiyu, qui peuvent alternativement en dire plus sur la vérité qui les définit que ce qu’ils pensent dire, ou au contraire peiner à exprimer leur désir – puisqu’ils n’en connaissent pas le fond. Par ailleurs, comme cela est expliqué dans la théorie lacanienne du désir, ce dernier se construit par rapport au regard de l’Autre sur le sujet, et c’est pourquoi l’objet du désir du sujet correspond à la demande du désir de l’Autre – fait observable dans le schéma des deux tores enlacés. J’ai tenté d’en donner une illustration par une interprétation de la scène du cœur absent dans la poitrine de Baoyu, dans le rêve de Lin Daiyu.

D’une manière générale, cette dernière partie aura été beaucoup plus orientée que les précédentes du point de vue théorique – et aura beaucoup plus pris pour exemple le cas du *Honglou meng*. C’est

qu'il s'agissait de me soustraire à des interprétations exclusivement culturelles – qui auraient recours, par exemple, à la conception bouddhiste du désir. Mon intention était de montrer ce que ces récits – oniriques, mais pas seulement, car les exemples ont bien montré que je suis sortie du cadre strict de mon corpus de rêves –, qui coïncident avec des théories structurelles, présentent des aspects qui ont partie liée à un fonctionnement commun du désir humain.

Adopter l'apport psychanalytique comme support théorique de fond pour cette thèse – bien qu'il n'ait pas été le seul et unique, puisque j'ai toujours veillé à rendre le contexte historique et littéraire de ce que j'abordais – a constitué la force principale de mon approche, comme il pourra paraître en avoir été une limite. On pourra sans doute reprocher à ce travail d'avoir manqué de rapprocher certains détails des contenus oniriques avec des aspects religieux – bouddhisme... – et d'autres grands textes de la littérature classique, mais je dirais que cela aurait été une autre entreprise, qui aurait davantage insisté sur les influences textuelles des récits étudiés. Mon intention était plutôt, sans jamais négliger le contexte de production des récits que j'analysais, de tenter de voir ce que ces histoires de rêve pouvaient faire résonner à un niveau structurel. Peut-être ces données pourront-elle intéresser les critiques littéraires d'autres aires culturelles, et auront-elles contribué, sans jamais faire fi du contexte, à remettre en question une conception du rêve – et par extension de l'écriture et de l'expression littéraire du désir – comme des productions principalement déterminées par leur appartenance aréale.

Annexes

- 1 - Présentation des œuvres du corpus
- 2 - Récits oniriques du corpus
- 3 - Relevés de sémantique onirique
- 4 - Traductions des réécritures du *Sanmeng ji* 三夢記 de Bai Xingjian 白行簡 [775-826]
- 5 - Comparaisons intralinguales
- 6 - Prédications oniriques concernant les Douze Belles de Jinling (Jinling Shi'er chai 金陵十二釵) dans le chapitre 5 du *Honglou meng*

1 - Présentation des œuvres du corpus

Liaozhai zhiyi 聊齋誌異, *Notes de l'étrange de Liaozhai de Pu Songling* 蒲松齡 [1740-1715]

Né à Zichuan 淄川, dans la préfecture de Zibo 淄博 au Shandong, Pu Songling est le fils d'un lettré s'étant retiré dans le monde du commerce faute d'être parvenu à obtenir le premier grade des examens mandarins, celui de bachelier (*shengyuan* 生員, ou, de façon plus usuelle, *xiucai* 秀才). Songling, lui, décroche ce dernier à l'âge de 18 ans, mais ne réussira jamais, de sa vie entière, à obtenir de lui-même le suivant, celui de « licentié (*juren* 舉人) », malgré sa candidature systématique à chaque session des examens provinciaux – c'est-à-dire tous les trois ans. Ce n'est qu'à l'âge de 71 ans, en 1710, l'année où il prend sa retraite, qu'il est finalement reçu à l'ancienneté (*suigong* 歲貢) – une gratification qui visait à encourager les lettrés à persévérer dans leurs tentatives d'obtention des diplômes, et qui était réservée à ceux qui avaient échoué au concours au moins dix fois (c'est-à-dire pendant au moins trente ans). C'est ainsi, comme l'immense majorité de ses pairs, en tant que secrétaire privé ou précepteur que Pu Songling a gagné sa vie. En 1679, il entre comme précepteur dans la famille de Bi Jiyou 畢際有 [1623-1693], dont le père avait été ministre sous les Ming. Songling devient l'ami de son employeur, et bénéficie de l'accès à sa bibliothèque familiale ainsi qu'au jardin de la résidence des Bi. Il enseigne aux enfants et petits-enfants de la famille. La rédaction du *Liaozhai zhiyi* lui vaut d'être reconnu à un niveau local, et d'être invité dans des cercles lettrés qui lui demandent régulièrement de rédiger des préfaces à certaines œuvres.

Le terme de *liaozhai* désigne le cabinet d'étude de l'auteur, et, par métonymie, Pu lui-même – polysémie qui permet de traduire le titre par *Notes de l'étrange de Liaozhai*, où « Liaozhai » fait référence à Pu Songling, ou bien *Notes de l'étrange du cabinet des loisirs*, où l'on se réfère au nom dont l'auteur avait nommé son cabinet d'étude.

La datation de certains récits du *Liaozhai* nous indique que Pu avait déjà commencé la rédaction en 1670, et la préface intitulée « Liaozhai zizhi 聊齋自誌 », « Auto-mémoire de Liaozhai » est datée de 1679. Des spécialistes tels que Allan H. Barr estiment que c'est durant la décennie 1670-1680 que Pu composa la majeure partie de son œuvre, bien qu'il semble qu'il ait continué à la compléter jusqu'à sa mort en 1715 – une pièce indique expressément la date de 1707.

Du vivant de l'auteur, l'œuvre a tout d'abord circulé de façon manuscrite, et il a fallu attendre un demi-siècle environ après la mort de Pu pour que le *Liaozhai* se voit finalement édité. La plus connue des premières éditions est celle dite du « Pavillon de la branche verte » (Qingketing 青柯廳), éditée par Zhao Qigao 趙起杲 en 1766, qui comprenait 425 récits. On compte parmi les autres éditions les plus connues, dont les commentaires ont été gardés dans la version actuelle de référence celle de Lü Zhan'en 呂湛恩 de 1825, celle de Dan Minglun 但明倫 de 1842, et celle de Feng Zhenluan 馮鎮巒 de 1818 qui était manuscrite et fut éditée en 1891. Le nombre de « rouleaux (*juan* 卷) », en lequel étaient réparties les histoires, a changé selon les éditions, ainsi que l'ordre des pièces. Dans les années 1950, un descendant de Pu retrouve dans la maison familiale un manuscrit proche de ce que devait être à peu près l'œuvre dans son état final ; il est publié en 1955. C'est donc en grande partie sur ce dernier qu'est établie l'édition de Zhang Youhe 張友鶴 de 1962 – en 12 *juan* et 503 récits –, qui est aujourd'hui celle de référence.

Le *Liaozhai zhiyi* hérite de la tradition des *zhiguai* 志怪¹ des Six Dynasties [220-589] et des *chuanqi* 傳奇² des Tang [618-907], mais il puise aussi abondamment dans la littérature en langue vernaculaire – romans et *huaben* 話本³ – qui a fleuri sous les Ming. Aussi, bien que rédigée dans une langue classique très pure, au vocable rare et au style archaïsant, l'œuvre emprunte à la littérature en

¹ Cf. note 1 p. 18.

² Cf. note 2 p. 18.

³ Cf. note 3 p. 22.

langue vernaculaire un certain nombre de caractéristiques : oralité des dialogues, thèmes – les personnages sont de simples lettrés, marchands, des femmes... –, style narratif...

Les histoires du *Liaozhai* ont toutes trait au surnaturel, à des degrés variables. Elles peuvent relater des incidents tout bonnement curieux, ou aller jusqu'à sombrer dans l'horifique. Elles font intervenir renards, revenants, monstres, emmènent les personnages dans les enfers ou les espaces quotidiens, mais également en des lieux utopiques dignes de celui de la source aux fleurs de pêcheurs¹.

Les récits peuvent être très courts, mais sont d'une manière générale assez longs – du moins davantage que ceux du *Zibuyu* et du *Yuwei caotang biji*. L'une de leurs particularités est d'être parfois étiré en longueur : lorsque le récit semble toucher à sa fin, de nouveaux événements font rebondir l'histoire dans un effet de ricochet qui confère à l'ensemble l'impression de ne jamais tout à fait finir.

A certaines de ses histoires, Pu Songling ajoute un petit appendice sous la forme d'un commentaire, qu'il signe du pseudonyme de Yishishi 異史氏, « Historien de l'étrange », terme pastiché sur celui de Taishigong 太史公, « Grand Historien », qu'employait Sima Qian 司馬遷 [-145 à -86] dans son *Shiji* 史記, *Annales Historiques*. Ses commentaires sont toujours courts, parfois piquants, parfois moraux, et pour certains surprenants parce qu'inattendus ou difficilement compréhensibles. Mais, bien qu'extrêmement satirique dans certaines de ses histoires, Pu Songling ne composait pas ses récits avec une visée morale qu'il espérait voir se répandre : c'était davantage pour le plaisir qu'il écrivait.

La traduction française de André Lévy (2005)² est à ma connaissance la seule, en langue occidentale, qui soit intégrale – j'ai néanmoins évité de me reposer entièrement dessus, car elle comporte beaucoup d'inexactitudes. Auparavant, de nombreuses traductions partielles étaient parues, dont celle de Yves Hervouet (1969)³. De façon plus récente, la traduction de Rainier Lanselle (2009)⁴ rassemble les trois récits présents dans un fragment exceptionnel – parce que se présentant sous la forme d'un livre accordéon, tel que l'on en produisait au XVIII^e siècle, manuscrit et illustré – conservé par la Fondation Martin Bodmer. Les traductions en langue anglaise abondent également, dont la plus usitée à ce jour est celle de John Minford (2006)⁵.

Zibuyu 子不語, *Ce dont le Maître ne parle pas de Yuan Mei* 袁枚 [1716-1797]

Yuan Mei, de son nom public (*zi* 字) Zicai 子才 et de son nom de plume (*hao* 號) Jianzhai 簡齋 a intitulé son œuvre d'après une sentence que l'on trouve au septième chapitre (Shu er 述而) du *Lunyu* 論語, *Entretiens de Confucius* : « Le Maître ne parle pas de l'étrange, ni des actes visant à contrarier le destin, ni des troubles, ni des divinités (*zi buyu guai li luan shen* 子不語怪力亂神。)⁶ » – titre provocateur et ironique puisqu'il s'agit précisément pour Yuan Mei d'aborder tous ces thèmes liés au surnaturel. Un autre titre de l'œuvre est celui de *Xin Qixie* 新齊諧, *Nouvel ensemble harmonieux*. Le

¹ Je fais ici allusion à la préface d'un poème de Tao Yuanming 陶淵明 [365-427], le « Taohua yuanji 桃花源記 », « La Source aux fleurs de pêcheurs ». Celle-ci raconte l'histoire d'un pêcheur qui remonte une rivière bordée d'une forêt de pêcheurs en fleurs. Arrivé à la source du cours d'eau, le pêcheur pénètre dans une grotte au bout de laquelle il aboutit à un village. Les habitants qu'il découvre sont surpris de sa venue, mais l'accueillent chaleureusement, et lui expliquent que leurs ancêtres s'étaient installés en ce lieu pour échapper aux troubles de la dynastie Qin 秦 [-221 à -206]. Depuis, les villageois vivent sans aucun contact avec le monde extérieur et ne sont pas au courant des changements dynastiques qui secouent régulièrement la Chine. Le pêcheur vit avec eux quelques jours, puis repart, non sans avoir été avisé de ne souffler mot de ce lieu à quiconque. Néanmoins, revenu chez lui, il ne peut s'empêcher de mentionner cet endroit idyllique. Il tente à plusieurs reprises de retrouver la grotte qui y mène, mais n'y parviendra jamais. Le succès de ce texte a fait de l'expression « source aux fleurs de pêcheur (*taohua yuan* 桃花源) » la métaphore des lieux utopiques.

² PU Songling 蒲松齡 & LEVY, André (trad.) (2005). *Chroniques de l'étrange*. 2 vol.. Arles : Philippe Picquier.

³ P'OU et HERVOUET (trad.) (1969). *Contes extraordinaires du Pavillon du loisir*. Paris : Gallimard.

⁴ PU Songling 蒲松齡 & LANSELLE, Rainier (trad.) (2009). *Trois contes étranges*. Paris, Colony : Presses universitaires de France, Fondation Martin Bodmer.

⁵ PU Songling 蒲松齡 & MINFORD, John (trad.) (2006). *Strange Tales from a Chinese Studio*. London : Penguin.

⁶ KONG & CHENG, *op. cit.*, p. 65.

recueil est composé de 746 histoires, réparties en 24 « rouleaux (*juan* 卷) » – qui ne présentent pas de logique thématique. Il est rédigé en langue classique. La plus ancienne édition qui nous soit parvenue date de 1788.

Le ton particulièrement critique de l'œuvre entre en contradiction avec le parcours de son auteur : contrairement à Pu Songling, par exemple, Yuan Mei a connu une vie professionnelle brillante. Reçu docteur (*jinshi* 進士) en 1739, à l'âge de 23 ans, il est dans la foulée intégré à l'Académie Hanlin¹. Il est par la suite nommé magistrat (*zhixian* 知縣) dans quatre préfectures du Jiangsu entre 1742 et 1748. A l'âge de 32 ans, cependant, il se retire dans son pays natal, où il adopte le surnom de « Maître du Jardin du bon gré (Suiyuan zhuren/laoren 隨園主人/老人) » d'après le nom qu'il confère à son jardin personnel. Il effectue en outre de nombreux voyages. Le ton acerbe qu'il adopte parfois dans ses récits du *Zibuyu* – critique du système judiciaire, vision sarcastique de la société... – va ainsi à l'encontre de son statut de fonctionnaire, mais coïncide avec sa décision de se retirer de la carrière officielle.

Les récits du *Zibuyu* héritent comme le *Liaozhai zhiyi* des *zhiguai* 志怪 et des *chuanqi* 傳奇. Ils sont d'une manière générale très courts – bien plus que ceux du *Yuewei caotang biji* ou du *Liaozhai zhiyi*. Les thèmes qu'il aborde sont très divers, mais ont tous en commun d'avoir partie liée au surnaturel : fantômes, renards, monstres, gardiens des enfers, juges infernaux, êtres réincarnés et bien d'autres créatures de l'imaginaire peuplent les histoires du *Zibuyu*. Ces dernières proposent donc un large portrait de ce que pouvaient être les croyances populaires du XVIII^e siècle chinois, et dépeignent par ailleurs la petite société de l'époque – tout en mentionnant parfois des personnages historiques. La plupart des histoires proviennent sans doute de l'imagination de l'auteur, mais Yuan Mei présente également des anecdotes qui lui ont été rapportées de façon orale ou qu'il a lues dans des gazettes et autres documents – à cet égard, il hérite de la tradition de la consignation administrative, que l'on retrouve en littérature dès les *zhiguai*, qui consiste à mentionner dans l'anecdote le lieu où l'incident relaté s'est déroulé, ainsi que la date exacte et les noms des personnes impliquées.

Le ton du *Zibuyu* est à la fois ironique et humoristique, bien que les récits de rêve que j'ai étudiés dans cette thèse se révèlent davantage critiques et moraux. Il s'agit sans conteste d'une œuvre peu conventionnelle, qui a valu à son auteur d'être dénigré par la critique de son époque – ainsi que le met en évidence l'introduction de la traduction française par Chang Fu-jui, Jacqueline Chang et Jean-Pierre Diény².

Pour ce qui est du thème spécifique du rêve, les histoires de Yuan Mei sont, de mon corpus, celles qui présentent le plus de motifs classiques – glyphomancie, thème du concours mandarinal et de la carrière officielle, prière pour le rêve (*qimeng* 祈夢)... A cet égard, c'est davantage dans cette œuvre-ci que j'ai pu puiser un matériau plus « classique », bien que, comme le montre mon étude, Yuan Mei n'est pas en reste pour ce qui touche à la subversion de la tradition onirique.

L'œuvre connaît de nombreuses traductions partielles dans diverses langues – dont l'allemand, le russe, l'italien... Mais je me suis principalement appuyée dans mon travail sur deux traductions. Celle, française, de Chang Fu-jui, Jacqueline Chang et Jean-Pierre Diény (2011)³, qui est une sélection de cent trente-cinq histoires, rassemblées d'après la thématique onirique. Et celle, en langue anglaise, de Paolo Santangelo (2013)⁴, qui est une traduction intégrale.

***Yuewei caotang biji* 閱微草堂筆記, *Notes de la chaumière des observations subtiles de Ji Yun* 紀昀 [1724-1805]**

¹ Cf. note 1 p. 317.

² Cf. note ci-dessous.

³ YUAN Mei 袁枚 & CHANG Fu-jui, CHANG, Jacqueline et DIENY, Jean-Pierre (trad.) (2011). *Ce dont le Maître ne parlait pas. Le merveilleux onirique*. Paris, Gallimard.

⁴ ——— & SANTANGELO, Paolo (trad.) (2013). *Zibuyu, « What The Master Would Not Discuss », according to Yuan Mei (1716 - 1798): A Collection of Supernatural Stories*. 2 vol.. Leiden : Brill.

Né dans le Zhili (actuel Hebei), Ji Yun, de son nom public (*zi* 字) Xiaolan 曉嵐, grandit dans une famille d'érudits et devient docteur à l'âge de 31 ans. Affecté à l'Académie Hanlin¹, il devient tout d'abord examinateur aux examens provinciaux (1759-1760), puis en 1764 directeur provincial de l'instruction publique (*tidu xuezheng* 提督學政) du Fujian. En 1768, il est nommé préfet (*zhixian* 知縣) de Guizhou 貴州, mais l'empereur Qianlong 乾隆 [1711-1799], qui admire son immense savoir, le retient auprès de lui à la capitale. En 1769, cependant, il est rétrogradé suite à l'affaire de l'administrateur de la gabelle Lu Jiansheng 盧見曾 [1690-1768] – il prévient ce dernier, qui est son ami et parent par alliance, de la disgrâce qui l'attend. Cela lui vaut d'être exilé à Urumqi, dans le Xinjiang – exil dont il profitera pour découvrir et s'investir dans la région, laquelle lui inspirera histoires – dont une centaine dans le *Yuwei* – et poèmes. Amnistié au bout de deux ans, il revient à la capitale où il est chargé, en tant que co-éditeur avec Lu Xixiong 陸錫熊 [1734-1792], de ce qui constitue sans doute le projet culturel le plus ambitieux des Qing : l'édition du *Siku quanshu* 四庫全書, *Livre complet des quatre magasins*, entreprise commandée par Qianlong qui visait à assurer la pérennité de la littérature chinoise – du moins une sélection, puisque les écrits dépréciant les Mandchous et les genres considérés comme appartenant à un divertissement de bas étage (roman, théâtre, mais aussi, précisément, les *biji* 筆記 auxquels se rattache le *Yuwei*...) étaient rejetés. La charge de l'édition du *Siku quanshu* occupe douze années de la vie de Ji Yun, et lui vaut d'être par la suite nommé secrétaire du ministère des rites (*libu shangshu* 禮部尚書), puis secrétaire du ministère des armées (*bingbu shangshu* 兵部尚書), et d'occuper de nombreux autres postes élevés.

Grand bibliophile et collectionneur d'ouvrages, Ji Yun avait lu d'innombrables livres et était considéré comme l'un des plus grands savants de son temps. Le *Yuwei*, de par le genre littéraire auquel il se rattache et de par le ton subversif qu'il présente, est donc une œuvre d'autant moins conventionnelle que son auteur était l'un des plus hauts fonctionnaires de l'empire. L'ouvrage, qui est intitulé d'après le nom du cabinet d'étude de Ji Yun à Pékin, fut rédigée vers la fin de la vie de son auteur. Rédigée dans une langue classique très sobre – contrairement au *Liaozhai zhiyi* dont Ji Yun trouvait le style ampoulé –, l'œuvre est en réalité une compilation de l'un des disciples de Ji, Sheng Shiyan 盛時彥 [dates inconnues], qui rassemble cinq ouvrages rédigés entre 1789 et 1798 :

- *Luanyang xiaoxia li* 瀟陽消夏錄, *Archives d'un été en villégiature à Luanyang* (1789 ; six livres)
- *Rushi wo wen* 如是我聞, *Ainsi l'ai-je entendu* (1791 ; quatre livres)
- *Huaxi zazhi* 槐西雜誌, *Notes diverses de l'ouest du Sophora* (1792 ; quatre livres)
- *Guwang ting zhi* 姑妄聽之, *Sans le prendre à la lettre* (1793 ; quatre livres)
- *Luanyang xulü* 瀟陽續錄, *Suite des archives de Luanyang* (1798 ; six livres)

L'ensemble compte environ 1200 récits, répartis en 24 « rouleaux (*juan* 卷) ». Ces « notes au fil du pinceau » (*biji* 筆記) sont des textes relativement courts, aux traitements extrêmement divers – de la simple remarque à l'argumentaire –, et dont les sujets ont généralement, mais pas exclusivement, trait au surnaturel. Il s'agit d'anecdotes inventées, vécues par l'auteur ou qui lui ont été rapportées – l'entourage proche de Ji Yun apparaît d'ailleurs régulièrement. Ces éléments situent le *Yuwei* à mi-chemin entre les écrits personnels et la fiction.

La particularité des anecdotes de Ji Yun est que ce dernier prend très souvent le soin d'exposer en détails les tenants et aboutissants de ce qu'il relate, afin d'inviter son lecteur à la réflexion – tout en finissant par lui-même proposer une ou plusieurs clefs de lecture. Il conclut fréquemment ses histoires par des remarques voire l'énonciation d'une morale – qui n'est pas nécessairement celle que l'on attendrait –, au ton toujours très personnel.

Si la matière des histoires du *Yuwei* est faite de croyances populaires, de fantômes et renards, d'enfers et d'irruptions de l'invisibles, elle est surtout une précieuse fenêtre sur la société chinoise du XVIII^e siècle. Mais plus encore que ce qu'elle peut laisser voir de la vie quotidienne, intellectuelle et sociale du milieu des Qing, l'œuvre est le reflet de la curiosité, de la tolérance et de l'ouverture

¹ Cf. note 1 p. 317.

d'esprit du savant exceptionnel que fut Ji Yun : condamnant les néo-confucianistes à qui il reproche l'esprit carriériste et le manque de réflexion, il raille les idées reçues et la morale trop simpliste. Avidé de justice, il évite toutefois les jugements trop tranchés, leur préférant toujours une position plus nuancée. Ses opinions mêlent confucianisme, bouddhisme et taoïsme, dans un souci d'appréhension des choses qui blâme la doctrine pour privilégier l'observation et le raisonnement.

Les traductions du *Yuwei* qui m'ont aidée dans cette thèse sont toutes partielles. Ainsi celle de Jacques Pimpaneau (1995)¹, qui est une sélection de quelques récits, ne m'a-t-elle pas été très utile en raison de l'absence de toute numérotation des récits. Celle de Jacques Dars (1998)², qui couvre tout le *Luanyang xiaoxia lii*, a été d'une précieuse aide pour environ un tiers des anecdotes de mon corpus. Il y a enfin la traduction anglaise de David E. Pollard (2014)³, lequel a choisi d'effectuer une sélection de récits qu'il a répartis en une trentaine de thèmes ; ce réarrangement de l'ordre des anecdotes, en dépit de la numérotation d'origine indiquée par Pollard, a suscité quelques difficultés à employer sa traduction comme outil d'étude, bien qu'elle se soit révélée par moments fort utile.

***Honglou meng* 紅樓夢 de Cao Xueqin 曹雪芹 [1715 ?/1724 ?-1763 ?/1764 ?] et Gao E 高鹗 [1738 ? - 1815 ?]**

Roman de 120 chapitres (*hui* 回) rédigé en langue vernaculaire, le *Honglou meng* est communément reconnu pour être la plus aboutie des œuvres de fiction classiques. Son succès a été tel qu'il a donné lieu à un véritable champ de la critique littéraire : la « rougeologie (*hongxue* 紅學) ».

On sait très peu de choses de son auteur d'origine, Cao Xueqin, ou plus précisément nous a-t-il été donné d'en savoir davantage sur sa famille que sur lui-même : son grand-père, Cao Yin 曹寅, avait été un camarade d'étude du futur empereur Kangxi 康熙 [1654-1722]. Comme son père avant lui, puis ses fils, Cao Yin occupe la charge de Superintendant des manufactures de soies (*zhizao* 織造)⁴, à Suzhou puis à Nankin. Par quatre fois, lors de ses séjours dans le Sud, Kangxi est l'hôte de Cao Yin, ce qui diminue considérablement la fortune de ce dernier.

Par malheur pour les Cao, le successeur de Kangxi, Yongzheng 雍正 [1678-1735] se montre beaucoup moins amical, et fait contrôler les comptes des Cao, pour finalement confisquer une partie de leurs biens et destituer Cao Fu, le père de l'auteur. Réduits à la misère, les Cao quittent Nankin pour Pékin, et regagnent un peu de leur splendeur passée en continuant à fréquenter les aristocrates qui étaient leurs amis. Néanmoins, l'empereur Qianlong 乾隆 [1711-1799] fait quant à lui confisquer tous les biens des Cao, les réduisant au dénuement le plus total.

Cao Xueqin vit dans la banlieue Ouest de Pékin, et seuls quelques éléments de biographie nous sont parvenus : on sait qu'il a été marié deux fois, qu'il a perdu un enfant, et que ses amis le décrivaient, dans des textes dont on a hérité, corpulent et d'aspect misérable – il s'épouillait tout en discutant –, vivant dans une grande impécuniosité. C'est probablement dans ces années, entre 1744 et la mort de Cao en 1763 ou 1764, que ce dernier compose le roman qu'il ne terminera jamais.

De multiples copies manuscrites de l'œuvre circulent de main en main dans un premier temps, et ce n'est qu'en 1792 qu'apparaît une première édition imprimée. On la doit à Gao E – docteur en 1795 et membre de l'Académie Hanlin⁵ –, qui travaille pendant des années, avec Cheng Weiyuan 程偉元 [1745 ? - 1818], au réassemblage de divers manuscrits en circulation à l'époque. C'est là la particularité du *Honglou meng* : de nombreux manuscrits ayant circulé avant la première édition imprimée, et Gao E ayant omis d'indiquer lesquels, de ceux qu'il avait utilisés, avaient appartenus à Cao Xueqin lui-même, s'est créée une matière à controverse telle que l'on n'en finira probablement

¹ Ji Yun 紀昀 & PIMPANEAU, Jacques (trad.) (1995). *Notes de la chaumière des observations subtiles*. Paris : Kwok On.

² ——— & DARS, Jacques (trad.) (1998). *Passe-temps d'un été à Luanyang*. Paris : Gallimard.

³ ——— & POLLARD, David E. (trad.) (2014). *Real Life in China at the Height of Empire: Revealed by the Ghosts of Ji Xiaolan*. Hong Kong: The Chinese University Press.

⁴ HUCKER, *op. cit.*, 1081.

⁵ Cf. note 1 p. 317.

jamais de tenter de déterminer quels éléments du roman sont de la main de Cao, et lesquels furent inventés par Gao E ou d'autres encore. Car l'on sait également que durant la vie même de Cao, celui-ci avait été amené à réécrire certains passages sur recommandations de son entourage – donnant lieu à un véritable palimpseste. Avant même la mort de l'auteur, le roman fut commenté, notamment par celui qui fut probablement un ami et porte le pseudonyme de Zhiyanzhai 脂硯齋, « Du cabinet de la pierre à encre rouge » – parce qu'il calligraphiait son commentaire à l'encre rouge –, et certains commentaires révèlent que Cao avait révisé quelques éléments sur le conseil de ses lecteurs. Le *Honglou meng* constitue donc un véritable casse-tête philologique, car on ne peut être sûr de sa dimension auctoriale. Il est communément accepté, cependant, que les 80 premiers chapitres seraient de la main de Cao, tandis que les derniers 40 auraient été l'œuvre de Gao. On sait par ailleurs, grâce à une découverte de la fin des années 1950, que les 40 chapitres usuellement attribués à Gao E correspondraient au vœu initial de Cao de composer un roman en 120 chapitres, et que Gao aurait ainsi achevé l'œuvre d'après des brouillons de Cao. Là est une façon commode de parler des auteurs du roman, sans entrer dans les complexités qu'induisent les suppositions au sujet d'auteurs plus nombreux encore. Il faut ainsi retenir que la production de l'œuvre a été plurielle.

Un aspect qui a souvent été remarqué dans le *Honglou meng*, au risque parfois de centrer la recherche sur des explications strictement biographiques de l'histoire, est qu'il présente une importante part autobiographique : Cao Xueqin a connu les fastes d'une grande maison aristocratique du milieu des Qing, et on peut deviner que ce qu'il décrit des richissimes intérieurs et objets du quotidien chez les Jia correspond à ce qu'il a vu dans la demeure de sa famille étant enfant. De même, la venue de la fille aînée devenue concubine impériale, pour laquelle les Jia font des dépenses inconsidérées, fait sans doute écho à la façon dont les Cao avaient dû mobiliser leurs ressources pour accueillir Kangxi lors de ses venues à Nankin.

Le *Honglou meng* est une immense peinture de la vie privée d'une famille noble sous les Qing. Il fait apparaître environ 500 personnages, des laquais les plus insignifiants aux protagonistes principaux, et pour nombre d'entre eux l'auteur ne se contente pas de les mentionner, mais leur imagine une histoire personnelle. Les descriptions des lieux, des innombrables objets de luxe, sont extrêmement riches, et offre une vision unique sur la vie d'une strate privilégiée de la société des Qing. Mais le *Honglou meng* offre bien plus encore que sa richesse descriptive : il réemploie à l'envi des thèmes classiques que l'auteur réinvente et pousse dans leur originalité, il adopte des techniques narratives sans précédent en littérature, et propose une approche absolument novatrice dans la façon d'exposer la psychologie des personnages – ce qui en fait une très remarquable peinture des relations humaines.

Le *Honglou meng* a été traduit dans plus de vingt langues. On doit la version française à Li Zhihua et Jacqueline Alézais (1981)¹, mais l'on peut regretter que celle-ci aille dans le sens tout à fait inverse de la fraîcheur orale que confère initialement la langue vernaculaire au roman. La traduction en langue anglophone que l'on tient actuellement pour référence est celle de David Hawkes et John Minford (1973-1986)².

¹ CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鶚 & LI, Zhihua, ALEZAÏS, Jacqueline et HORMON, André d' (trad.) (1981). *Le rêve dans le pavillon rouge*. 2 vol.. Paris : Gallimard.

² CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鶚 & HAWKES, David (trad.) (1973). *The Story of the Stone: The Golden Days*. Vol. 1. Harmondsworth: Penguin.

——— & HAWKES, David (trad.) (1977). *The Story of the Stone: The Crab-Flower Club*. Vol. 2. Harmondsworth : Penguin Books.

——— & HAWKES, David (trad.) (1980). *The Story of the Stone: The Warning Voice*. Vol. 3. Harmondsworth : Penguin.

——— & MINFORD, John (trad.) (1982). *The Story of the Stone: The Debt of Tears*. Vol. 4. Harmondsworth : Penguin.

——— & MINFORD, John (trad.) (1986). *The Story of the Stone: The Dreamer Wakes*. Vol. 5. Harmondsworth : Penguin.

2 - Récits oniriques du corpus

Les tableaux suivants dressent la liste de l'ensemble des récits oniriques compris dans les quatre œuvres de mon corpus.

Récits oniriques du *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 de Pu Songling 蒲松齡

Titre	Traduction du titre	Code Lz	Résumé
聊齋自誌	Auto-mémoire de Liaozhai		
成仙	Devenir immortel	Lz 33	Comment de deux amis, l'un sauve l'autre d'une injustice judiciaire. Puis comment le sauveur se retire du monde puis revient vers son compagnon pour l'attirer vers le retrait du monde et la vie d'immortel.
董生	L'Etudiant Dong	Lz 44	Une renarde ensorcelle un homme au point de le faire mourir, et manque d'en emporter un second.
陸判	Le Juge Lu	Lz 47	Un homme qui se lie d'amitié avec le juge des enfers Lu 陸 pourra, grâce à lui, obtenir une nouvelle tête pour sa femme, et préparer sa mort tranquillement. Après sa mort, il continue à veiller sur sa descendance.
鳳陽士人	Le lettré de Fengyang	Lz 58	Trois personnes font un même rêve, dans lequel un mari parti depuis longtemps revient enfin, mais délaisse sa femme pour une belle inconnue (laquelle a elle-même aidé l'épouse à venir à la rencontre de son mari). Le lendemain de la nuit où chacun fait le rêve, le mari revient pour de bon.
阿寶	Abao	Lz 70	Histoire d'un homme que tout le monde prend pour un idiot, mais qui, grâce à sa passion et à sa persévérance, obtient la femme qu'il aime et les honneurs du concours mandarin.
魯公女	La fille du Sieur Lu	Lz 84	Histoire d'amour entre un lettré et une femme fantôme, laquelle se réincarne et peut épouser le lettré qui a rajeuni à l'issue d'un rêve surnaturel.
連瑣	Lian Suo	Lz 97	Une jeune femme fantôme entretient une relation avec un homme vivant. Après avoir vaincu un garde monstrueux de l'autre monde avec l'aide d'une connaissance au premier abord vulgaire et rustre, l'homme fournit au spectre sa semence et du sang. Puis, sur les recommandations du fantôme, il déterre son cercueil alors que des oiseaux bleus dans l'arbre au-dessus de la tombe se mettent à chanter. Petit à petit, la morte d'il y a 20 ans revient à la vie.
白于玉	Bai Yuyu	Lz 99	Grâce à un ami qui n'a rien d'humain, un lettré goûte les plaisirs des cieux des immortels. La femme humaine qui lui était promise s'occupera de son fils, conçu avec une immortelle, tandis que lui-même se sera retiré du monde.
霍生	L'Etudiant Huo	Lz 105	Un homme calomnie la femme de son ami ; elle en meurt de honte, et son mari la suit de près. Le fantôme de la calomniée hante la femme de son calomniateur, et l'emporte dans la mort, avant de provoquer chez l'homme en question une anomalie physique qui rappelle l'objet de la calomnie première.
于江	Yujiang	Lz 108	Comment un jeune villageois feint par trois fois pour tuer le loup qui assassina son père.
夢別	L'Adieu en rêve	Lz 116	Un homme rêve que son ami vient lui faire ses adieux. Le lendemain, il sait que son ami est décédé : en effet, la bannière de deuil est déjà hissée chez ce dernier lorsqu'il y arrive.
雷曹	Préposé au département du tonnerre	Lz 120	De deux amis, l'un meurt et l'autre devient marchand par nécessité. Le marchand rencontre un homme étrange à qui il offre un bon repas. En retour, le mystérieux homme lui offre une grande aide, et l'amène même avec lui dans les cieux, car il est préposé au département du tonnerre (<i>leicao</i> 雷曹). Le marchand y recueille une étoile, qui s'avère être son ami décédé. Cette étoile entre dans la bouche de la femme du marchand, qui donne ensuite naissance à un fils : la réincarnation de l'ami.
五穀大夫	"Ministre aux cinq peaux de bélier noir"	Lz 124	Un bachelier rêve qu'on s'adresse à lui en le nommant "Sire aux cinq peaux de bélier noir". Il interprète le rêve à un niveau allégorique, y voyant un signe de sa future réussite. Mais les événements lui révèlent que le rêve était à interpréter au premier degré.
田七郎	Tian le Septième	Lz 133	Un homme, à la suite d'un songe, veut absolument se lier d'amitié avec un pauvre chasseur. Finalement, le chasseur vengera l'homme avec qui il hésitait à se lier et le paiera de sa vie.

柳秀才	Le Bachelier Liu	Lz 138	Comment, en suivant les conseils que le dieu des saules lui a donnés en rêve, un préfet évite le fléau des sauterelles à sa circonscription en suppliant la déesse des sauterelles de l'épargner. Les saules en pâtiront.
姊妹易嫁	La cadette se marie à la place de l'aînée	Lz 148	Comment le fils d'un vacher, futur ministre d'Etat, profite des bienfaits dont les autres ont été inspirés en rêve. Il épouse la cadette de sa promise, cette dernière ne parvenant jamais à profiter du bien qui lui est possible d'obtenir.
續黃梁	Une suite au "Rêve du millet jaune"	Lz 149	Un jeune homme qui vient d'acquérir le grade de docteur rêve de gloire. Il s'endort dans un monastère où il rêve d'honneurs, puis de sa propre chute. Dans son rêve, il meurt et se retrouve torturé aux enfers. Il renaît en fille, et au moment où le destin de cette dernière va s'éteindre, il se réveille dans le monastère. Il abandonne sa carrière.
狐夢	Rêve de renardes	Lz 178	Un homme épouse une renarde et rencontre ses soeurs dans une dimension qui se veut onirique. La renarde enseigne les échecs à son époux, puis finit par partir définitivement.
金永年	Jin Yongnian	Lz 183	Un très vieil homme apprend en rêve qu'il aura finalement une descendance.
孝子	Un fils pieux	Lz 187	Après avoir reçu de la part de son père ce conseil en rêve, un fils coupe une partie de son flanc pour soigner la blessure de sa mère.
伍秋月	Wu Qiuyue	Lz 194	Un homme rêve d'une jeune fantôme et se lie à elle. Dans le monde des morts, il sauve son propre frère en tuant un garde. Son frère revient à la vie, mais il doit venir en aide à son amante. Il la sauve, en récupérant notamment sa dépouille.
蓮花公主	Princesse Lianhua	Lz 195	Comment un homme rencontre en rêve une colonie d'abeilles qui l'accueille chaleureusement et lui offre sa princesse comme épouse, puis comment cet homme sauve la colonie d'abeilles d'un serpent.
罵鴨	Invectiver le canard	Lz 199	Sur les explications qui lui ont été données en rêve, le voleur d'un canard demande au propriétaire de l'animal de l'insulter pour le guérir du mal dont il souffre.
庫將軍	Le militaire She	Lz 214	Un félon meurt à la suite d'un rêve dans lequel ses actes sont punis par les enfers.
絳妃	La Déesse Jiang, 'Ecarlate'	Lz 215	Pu Songling se retrouve en rêve en présence de la déesse des fleurs, pour qui il compose une déclaration de guerre à l'adresse de la maison du vent [<i>fengjia</i> 封家, homophone de <i>feng</i> 風]
杜翁	Le vieux Du	Lz 223	Un homme rêve qu'il se transforme en cochon qui, paniqué, se cogne la tête contre le mur. A son réveil, l'homme apprend que le cochon dont il a pris la place en rêve est bel et bien mort.
吳門畫工	Le Peintre de Wumen	Lz 226	Un peintre qui vénère le taoïste Lü Dongbin 呂洞賓 obtient, en récompense de ce dernier, la possibilité de rencontrer en rêve une belle jeune femme, dont il peint le portrait. Quelques temps plus tard, lorsque la concubine impériale Dong 董妃 vient à décéder, on s'aperçoit que le portrait qu'avait alors peint le peintre est le plus ressemblant de cette concubine. C'est ainsi que le peintre acquiert une grande notoriété.
劉亮采	Liu Liangcai	Lz 232	Un renard se prend d'amitié pour un homme et se réincarne en son fils.
餓鬼	Spectre affamé	Lz 240	Un vaurien récompense un bienfaiteur en renaissant en la personne de son fils.
鴿異	L'étrangeté des pigeons	Lz 247	Un grand et fin collectionneur de pigeons se voit offrir un couple de colombes par une divinité liée à cette espèce. Ayant à contrecœur offert un couple de la descendance de ces pigeons à un haut dignitaire qui ne sait pas apprécier la rareté des volatiles, le collectionneur s'aperçoit avec horreur que le dignitaire a mangé les animaux. La divinité, furieuse, "reprend" ses petits en faisant disparaître tous les pigeons issus du couple qu'il avait offert au collectionneur.
八大王	Grand Roi le Huitième	Lz 254	Un étudiant se voit offrir par un être surnaturel le don de découvrir avec aisance des trésors. Ce don étant temporaire, c'est dans un songe que le donateur reprend cette capacité.
邵女	La fille Shao	Lz 258	Comment une épouse exécrablement jalouse pousse successivement deux concubines de son mari à la mort, et comment la troisième concubine, d'abord injustement maltraitée, parvient par sa persévérance à adoucir la mégère.
二商	Les deux Shang	Lz 260	Un frère aîné, suivant bêtement les mauvais conseils de sa femme, ne secourt jamais son cadet, qui meurt de faim et n'éprouve aucun ressentiment envers son frère. L'aîné sera puni de mort par des pillards, et, repentant, apparaîtra en rêve au cadet pour lui donner un peu de bien.

金姑夫	L'Oncle Jin	Lz 272	Un jeune homme se rend sur le lieu de culte d'une vierge qui le choisit pour époux.
梓潼令	Sous-préfet de Zitong	Lz 273	Un docteur rêve par deux fois que Wenchang lui fait parvenir sa carte de visite, et par deux fois, ce rêve annonce la nature de son affectation.
閻羅堯	Mort de Yama	Lz 276	Un gouverneur de province 公 tente de sauver son père, décédé, des supplices que lui impose le juge des enfers. Ce dernier n'est autre que son propre intendant (un vivant). En trahissant sa présence à la cour du juge infernal, tout se dissipe et l'intendant/Yama 閻羅 en meurt.
放蝶	Lâcher de papillons	Lz 297	Un sous-préfet 令 dont l'habitude est de faire racheter les peines en dons de papillons, rêve d'une divinité papillon qui le tance et annonce une punition. Il est en effet réprimandé par un inspecteur 使 du censorat 直指. [Seule la première anecdote nous intéresse. La seconde est l'histoire de l'officier de justice qui provoque un accident et la mort du fils du préfet ; point en commune : l'irresponsabilité du fonctionnaire]
男生子	Un homme donne naissance à des fils	Lz 298	Le giton d'un militaire sent bouger dans son ventre. Il rêve d'une divinité qui lui ouvre les côtes pour retirer deux nourrissons. A son réveil, ces derniers reposent à côté de lui.
夢狼	Rêve de loups	Lz 305	Un administrateur de district (<i>zhixian</i> 知縣) qui ferme les yeux sur les pots-de-vin qui circulent sous son nez est décapité par des gens du peuple assoiffés de justice. Des êtres surnaturels lui rendent la vie en remplaçant sa tête, mais à l'envers, afin de punir sa conduite. Les événements sont communiqués prémonitoirement au père de l'administrateur par le biais d'un rêve.
司文郎	L'Archiviste	Lz 321	De l'amitié d'un étudiant avec le fantôme d'un lettré qui l'aide dans la réussite des concours.
詩讖	Le Jugement de l'affaire du poème	Lz 328	Une fabuleuse enquête policière à partir du meurtre d'une femme, qui met en lumière les talents d'investigateur de l'enquêteur.
小棺	Petits cercueils	Lz 330	Prévenu par un rêve, un batelier surprend et fait fuir un homme chargé d'innombrables cercueils minuscules, dont le nombre correspond à peu près à celui de comploteurs exterminés peu de temps après.
蔣太史	L'Académicien Jiang	Lz 334	Un académicien se souvient de sa vie antérieure en tant que moine au mont Emei. Il retourne à cette vie.
岳神	Le Dieu du Pic de l'Est	Lz 358	A la suite d'un rêve trompeur, un adjoint de préfet (<i>tongzhi</i> 同知) se fait prendre au piège d'un médecin envoyé par les divinités de la mort, et meurt de son traitement.
皂隸	Gardiens du yamen	Lz 362	Huit gardes sont sacrifiés pour servir le génie tutélaire de la ville (<i>chenghuang</i> 城隍).
牛飛	Boeuf volant	Lz 368	Un paysan, trompé par son rêve qui lui montre son boeuf qui s'envole, vend ce dernier. L'argent, qu'il met dans un tissu, est emporté dans le ciel par un aigle qu'il voulait ramener avec lui.
楊大洪	Yang Dahong	Lz 376	Un lettré, si déçu de n'avoir été reçu aux examens qu'une boulette de riz reste coincée sur son diaphragme, se voit guérir par un taoïste.
臙脂	Yanzhi	Lz 401	Dans une affaire de moeurs, le père de la jeune fille est assassiné. S'ensuit une longue enquête qui mènera jusqu'au véritable coupable.
仇大娘	Grande Soeur Qiu	Lz 404	Misères et splendeurs d'une famille qui, sans cesse attaquée, ne cesse jamais de se relever, et ce en large partie grâce à la grande soeur issue d'un mariage antérieur.
齊天大聖	Grand Saint égal au Ciel	Lz 416	Un homme qui ne voulait pas croire en la puissance de Sun Wukong 孫悟空 se retrouve en difficultés face à la puissance surnaturelle de la divinité.
竹青	Zhuqing	Lz 433	L'histoire d'amour entre un lettré et une femme étrange, d'abord corbeau puis nymphe.
王大	Wang l'Aîné	Lz 441	Deux vivants sont entraînés par des amis spectres dans des parties de jeux qui entraînent des dettes. La justice est rendue par le génie tutélaire (<i>chenghuang</i> 城隍) qui interdisait les jeux d'argent.

石清虛	Shi Qingxu	Lz 450	De la passion d'un homme pour une pierre d'exception, laquelle semble toujours vouloir revenir à lui.
李八缸	Li Huit Jarres	Lz 461	Un père refuse de léguer une grande partie de son argent à son fils dépensier. Ce n'est que lorsque ce dernier en a été réduit à la plus extrême pauvreté que le père, décédé, lui fait passer indirectement son héritage.
老龍缸戶	Ceux qui vivent sur des bateaux au Vieux Dragon	Lz 462	Comment, grâce à une énigme qu'on lui évoque en rêve, un gouverneur (<i>fu</i> 撫) parvient à résoudre le mystère de la disparition de multiples marchands.
薛慰娘	Xue Weiniang	Lz 467	Une grande fresque familiale dans laquelle une jeune fille décédée est adoptée par un vieil homme, mort lui aussi. La jeune fille revient à la vie pour vivre dans la famille de son père adoptif.
王桂菴	Wang Gui'an	Lz 469	Un homme recherche une jeune femme dont il est tombé amoureux, mais ses manières rebutent la demoiselle et son père. Même après le mariage, une plaisanterie peu pertinente amène le couple à être séparé pendant un moment.
寄生	Jisheng	Lz 470	Il s'agit de la suite de Lz 469. Comment le fils du héros du conte précédent se retrouva simultanément avec deux épouses, et comment il rencontra au préalable l'une en rêve.
周生	L'Etudiant Zhou	Lz 471	Tous ceux qui ont participé de près ou de loin à l'émission d'un texte trop osé sont punis de mort par la déesse à laquelle s'adressait la missive.
公孫夏	Gongsun Xia	Lz 478	Un étudiant se voit offrir, moyennant finance, un poste dans l'autre monde, mais la justice est rendue par Guandi 關帝.
丐仙	Immortel mendiant	Lz 493	Comment, en suivant un ami immortel, un homme se retrouve dans des lieux merveilleux, hors du monde humain.

Récits oniriques du *Zibuyu* 子不語 de Yuan Mei 袁枚

Titre	Traduction du titre	Code ZBY	Résumé
鍾孝廉	Le Licencié Zhong	ZBY 1:5	Dans un rêve, un homme se retrouve jugé dans l'autre monde et métamorphosé en asticot, ce qui lui fait comprendre que sa fin est proche.
南山頑石	La Pierre brute des monts du Sud	ZBY 1:6	Un bachelier, dans le cadre d'un rêve incubatoire, entend des brides de paroles concernant son futur, lesquelles trouveront effectivement un écho dans la réalité.
江中三太子	Le troisième prince du fleuve	ZBY 1:16	Une femme rêve d'une divinité du fleuve, qui la supplie de la sauver de son beau-fils. Ce dernier raffole effectivement de la chair de tortue, et la belle-mère ne parvient pas à sauver l'animal à temps.
大福未享	Un grand bonheur l'attend	ZBY 1:22	Un homme est averti en rêve par son grand-père décédé que la mort l'attend à tel moment. En effet, en état de catalepsie, l'homme se retrouve dans l'autre monde où il est accusé de tort par une servante. Il en réchappe et revient à la vie, porteur d'un message de l'autre monde, qu'il interprète mal et qui annonce un malheur plutôt qu'un bonheur.
觀音堂	Le sanctuaire de Guanyin	ZBY 1:23	Un sous-préfet rêve d'une vieille femme qui lui demande de l'aide : quelqu'un a empiété sur le temple où elle semble vivre. En remerciements, la vieille femme apparaît en songe à l'épouse du sous-préfet, et lui remet dans les bras un nourrisson, rêve qui précède la naissance d'un fils.
蒲州鹽梟	Le Hibou de sel de Puzhou	ZBY 1:25	Guandi apparaît en rêve aux voisins du lac Puzhou au Shanxi, pour leur expliquer que pour vaincre un monstre légendaire qui empêche les bonnes récoltes de sel, il a besoin de l'aide de Zhang Fei. Les habitants placent une statue de ce dernier dans le temple de Guandi, et après ce qui semble une bataille invisible, les récoltes de sel sont de nouveau bonnes.
劉刺史奇夢	L'étrange rêve du préfet Liu	ZBY 2:14	Voyage onirique d'un homme qui se déplace tout d'abord dans le monde des vivants, puis dans l'autre monde, où il apprend les faits de sa vie antérieure. Il revient guéri du mal qui l'habitait en raison de ses fautes passées.
夏侯惇墓	La Tombe de Xiahou Dun	ZBY 2:18	Avant la naissance de son fils, un homme rêve du général de Cao Cao, et nomme son enfant selon le nom de ce personnage historique. Lorsque le fils meurt, une stèle placée là où l'on souhaite l'enterrer révèle qu'il devait être une réincarnation de ce général.
流陽洪氏獄	L'affaire Hongshi de Shuyuan	ZBY 2:25	Un meurtrier apparaît après son trépas à l'épouse d'un fonctionnaire pour se dénoncer et rétablir la vérité sur un cas d'injustice commis plusieurs années plus tôt, car la justice de l'autre monde le persécute.
董賢為神	Dong Xian divinisé	ZBY 2:30	Un adjoint au préfet reçoit en rêve la visite d'un favori d'un ancien empereur, qui plaide sur ses actes passés. L'adjoint fait réparer le temple, et le favori lui apparaît à nouveau en songe pour le remercier et lui demander de placer auprès de lui son subordonné, ce que le rêveur applique en faisant placer une statue de ce dernier à côté de celle de son maître. Dès lors, les prières concernant la pluie et le beau temps adressées dans ce temple se voient exaucées.
裘秀才	Le Bachelier Qiu	ZBY 3:2	Un homme qui a offensé le dieu de sol rêve que ce dernier sera puni par le dieu des murs et fossés pour avoir extorqué des offrandes, et que lui-même sera également puni. Le rêve voit se vérifié dans la vie éveillée.
囊囊	Le myriapode	ZBY 3:11	Par le biais du rêve, un homme reçoit et en appelle à l'aide d'une divinité.
李香君薦卷	Une copie d'examen recommandée par Li Xiangjun	ZBY 3:20	Alors qu'il s'est endormi sur des copies, un examinateur rêve d'une femme qui attire son attention sur une copie en particulier. A son réveil, il présente la copie en question au jury, et le candidat est reçu.
城隍殺鬼不許讐	Le dieu des murs et des fossés tue un fantôme et lui interdit le statut d'archi-spectre	ZBY 3:23	En rêve, une jeune fille harcelée par des démons a connaissance de la punition de ces derniers par le tribunal de l'autre monde.

呂蒙塗臉	Le Visage barbouillé de Lü Meng	ZBY 4:1	Un bachelier rêve que Wenchang lui barbouille le visage, mais cela n'empêche pas Guandi de le reconnaître, dans un autre songe, comme la réincarnation de Lü Meng.
智恒僧	Le Moine Zhiheng	ZBY 4:8	Un moine met en garde, par le biais du rêve, celui qui jeta ses ossements. Comme le rêveur n'obtempère pas, le moine apparaît en rêve à la mère de l'homme rétif, mais celle-ci ne peut sauver son fils de la punition qui le frappe.
長鬼被縛	Un grand démon se fait ligoter	ZBY 4:15	Parce qu'il a révélé un secret de l'autre monde (le moment exact de la mort d'un vivant), un homme qui travaille dans l'autre monde alors qu'il est encore en vie se retrouve paralysé. Il apparaît en rêve à ceux qu'il a aidés pour que ceux-ci le secourent à son tour.
青龍黨	La Bande du Dragon vert	ZBY 4:18	Un voyou repentí rêve de ses anciens comparses qui lui annoncent que la foudre est sur le point de frapper ; il meurt effectivement terrassé.
城隍替人訓妻	Le dieu des murs et fossés se charge de sermonner une épouse	ZBY 5:1	En rêve, un homme résout le problème de l'irascibilité de son épouse avec l'aide du dieu des murs et fossés, qui fait venir en songe l'épouse pour l'intimider.
文信王	Le Roi Wenxing	ZBY 5:2	Voyage onirique d'un homme qui se retrouve dans l'autre monde, où il peut voir dans un miroir le reflet de ses avatars antérieurs. Il est par ailleurs jugé pour avoir indirectement envoyé cinq cents hommes à la mort. A son réveil, il apprend qu'il était en état de catalepsie.
鶯嬌	Yingjiao	ZBY 5:11	Parce qu'elle n'a pas tenu sa promesse de mariage, une courtisane renaît comme veau dans la famille de celui qu'elle a trompé, non sans le lui avoir d'abord annoncé en rêve. Le veau est vendu, et la dette est remboursée.
署雷公	Divinité temporaire de la foudre	ZBY 5:19	Le temps d'un rêve, un étudiant remplace le dieu du tonnerre, et terrasse une belle-fille qui invective violemment sa belle-mère. A son réveil, il apprend qu'une femme est bel et bien morte foudroyée au lieu où il s'était rendu en songe.
捉鬼	La capture d'un démon	ZBY 5:20	Un mauvais rêve précède l'apparition d'un démon.
某侍郎異夢	L'étrange rêve d'un vice-ministre	ZBY 5:21	Un vice-ministre rêve qu'il se rend sur les lieux qu'il a visités en journée, mais au lieu d'y voir son subordonné, il y rencontre sa défunte mère. Celle-ci l'amène à un temple où un moine peu loquace l'accuse d'avoir fait passer sa carrière avant les idéaux. Sa mère lui annonce que leur séparation ne sera pas très longue. Il meurt en effet peu de temps plus tard.
陰間中秋官不辦事	Dans le monde des ombres le jour de la mi-automne est férié	ZBY 6:9	Un licencié apprend d'un camarade, qui en a rêvé, qu'il sera reçu à l'examen du doctorat, mais non là où il le souhaite. Il devient en effet, mais seulement après sa mort, dieu des murs et des fossés de la ville indiquée au camarade.
王介眉侍讀是習鑿齒後身	L'académicien-lecteur Wang Jiemei est la réincarnation de Xi Zuochi	ZBY 6:13	Durant la rédaction d'Annales historiques, un licencié rêve de l'auteur du Sanguo zhi, qui l'exhorte à terminer son ouvrage et lui demande d'y inscrire des vers, dont le rêveur ne se rappellera que très partiellement au réveil.
義犬附魂	Un chien fidèle prête son âme	ZBY 6:23	Violenté, un homme voit son chien abattu par ses assaillants, mais se retrouve sauvé par un chien galeux. Il voit en rêve son fidèle compagnon qui lui explique, dans le langage humain, qu'il a pris possession du corps de l'autre chien pour venir le sauver.
李倬	Li Zhuo	ZBY 7:8	Le rêve du taoïste qui garde le temple du dieu de la ville confirme à un lettré que son compagnon de route, un revenant, a réussi à vaincre le monstre qui occupait le poste de dieu de la ville depuis longtemps, pour s'arroger le titre.
紅花洞	La Grotte de la fleur rouge	ZBY 7:11	Dans un rêve, un fonctionnaire reçoit les ordres de faire libérer des démons, qui, elles, ne désirent pas cette remise en liberté. Trois d'entre elles le supplient, mais il prend prétexte des ordres qui lui sont donnés. Vingt ans après cette aventure onirique durant laquelle il était en état de catalepsie, trois femmes qui lui sont proches meurent à la suite.
狐祖師	Le Patriarche des renards	ZBY 7:17	La famille d'une jeune fille possédée par un renard reçoit en rêve des instructions de la part du général Zou qui requiert leur aide pour se débarrasser des créatures vulpines.
土地奶奶索詐	Une escroquerie de l'épouse du dieu du sol	ZBY 7:23	Une femme rêve qu'un incendie frappera son quartier. Une vieille femme, qu'elle reconnaîtra après le songe comme l'épouse du dieu du sol, la convainc de faire brûler du papier monnaie et de sacrifier des animaux pour limiter le nombre

			de victimes de cet accident soi-disant inévitable. Son rêve convainc les habitants, qui procèdent aux offrandes, mais l'incendie ne se déclare jamais.
見曹操稱晚生	Devant Cao Cao, il se fait nommer "cadet"	ZBY 8:8	Un homme est reçu en rêve par Cao Cao, lequel le charge de faire savoir au monde que c'est non pas l'écriture régulière qui est la plus ancienne, mais l'écriture cursive.
武后謝嵇先生	L'impératrice Wu remercie Monsieur Ji	ZBY 8:9	Un ami de Yuan Mei rêve qu'il est sur le point d'être reçu en audience par l'impératrice Wu Zetian, qui souhaite le remercier d'avoir supprimé des passages embarrassants la concernant dans un ouvrage historique sur les Tang.
土地受餓	Le dieu du sol souffre de la faim	ZBY 8:15	Un bachelier rêve à plusieurs reprises d'un camarade décédé qui est devenu dieu du sol.
梁武帝第四子	Le quatrième fils de Liang Wudi	ZBY 8:23	Un propriétaire s'appêtant à faire construire un jardin rêve d'un prince des Liang, dont la tombe se trouve sur le futur emplacement des travaux, et qui s'inquiète de l'avenir de sa sépulture.
黑煞神	Le Diable noir	ZBY 8:26	Un couple de paysans entre par inadvertance en possession d'objets appartenant à la tombe d'une jeune fille morte sous les Song. Un démon chargé de la protection de la sépulture de cette jeune fille les menace, tandis que la défunte prend possession du corps de la paysanne. Ordre est donné aux paysans de pourvoir à une nouvelle sépulture, et de demander à un bachelier de rédiger une inscription. Le bachelier rêve par ailleurs de cette demande.
九天玄女	La Fée du Neuvième Ciel	ZBY 8:31	Un lettré est reçu en rêve par une déesse qui lui fait admirer d'anciennes calligraphies, lui offre sa fille et le soigne d'un ancien mal. Par la suite, il sera effectivement guéri, mais ne se souviendra plus que d'un distique sur tout le poème qu'il avait composé en rêve.
夢乞兒煮狗	Il rêve de mendiants qui font bouillir un chien	ZBY 9:4	Un bachelier rêve qu'il se promène et se retrouve témoin d'un meurtre. Plusieurs jours plus tard, il rêve à nouveau que le tribunal de l'autre monde est sur le point de le convoquer pour témoigner. Sachant qu'il va mourir pour une période temporaire, il demande à un ami de rappeler son âme afin que celle-ci ne s'égaré pas. Mais à cause de festivités, l'ami ne peut atteindre l'autel avant le soir, et le cadavre du bachelier s'est déjà décomposé.
城隍神酗酒	L'ivresse du dieu de la ville	ZBY 9:11	A la cause d'une mauvaise plaisanterie, un homme est faussement accusé par le tribunal de l'autre monde. C'est en rêve qu'il s'y retrouve, et il parvient à accéder à des instances plus hautes qui punissent le dieu qui remplissait mal sa charge, et le mauvais plaisantin.
江軼林	Jiang Yilin	ZBY 9:16	Par un rêve polyencéphalique, un couple apprend que la réussite à l'examen du mari adviendra en même temps que la mort de son épouse. Tel est effectivement le cas, mais ils continuent à vivre ensemble alors qu'elle est devenue un fantôme, et l'époux se mariera même avec la réincarnation de sa femme.
裹足作俑之報	Punition à l'encontre de l'inventeur des pieds bandés	ZBY 9:17	Un bachelier intègre est convoqué en songe dans l'autre monde, où le dieu de la ville lui demande des conseils sur une affaire qu'il doit trancher.
蔣太史	L'Académicien Jiang	ZBY 9:19	Lors d'un voyage onirique dans l'autre monde, un lettré apprend qu'il y est pressenti pour administrer la justice. Il s'y refuse, arguant de l'âge avancé de sa mère. Un second rêve semble l'envoyer d'office en son lieu de travail, mais il parvient à obtenir un délai de quelques jours. Dans le monde des vivants, il fait ses adieux et reçoit le conseil de réciter une incantation. Celle-ci vient à bout de la litière venue du ciel pour l'emporter.
妖三夢則	Trois rêves démoniaques	ZBY 10:13	Trois rêves dans lesquels une personne, en qui le rêveur pouvait pourtant placer sa confiance, trompe ce dernier pour des raisons plus ou moins claires.
謝經歷	Le secrétaire archiviste Xie	ZBY 10:17	Un oncle, qui a tardé à accéder aux demandes intempestives de son neveu, reçoit en rêve la visite de ce dernier, qui est mort entre-temps.
秀民冊	Le registre des personnes de distinction	ZBY 11:6	En songe, un candidat au baccalauréat peut consulter les registres des reçus aux concours. C'est ainsi qu'il apprend qu'il n'aura jamais de poste, ce qui s'avérera effectivement être le cas.
張又華	Zhang Youhua	ZBY 11:12	Etant passé par hasard sur la tombe d'un homme vil, un secrétaire rencontre en rêve ce dernier, et en subit les méchancetés. Il en meurt.

鑄文局	Le Bureau de la refonte des écrits	ZBY 11:14	Sorti de l'examen de la licence, un candidat se rend en rêve au palais de Wenchang, où il a l'occasion de lire sa propre copie, rendue lors de l'examen, mais épurée de toute faute. Il l'apprend par coeur. Un incendie a lieu dans les entrepôts où se trouvent les copies, et le candidat est invité à réécrire sa composition. Il couche alors sur papier celle vue en rêve, et se retrouve reçu premier.
吾頭豈白斫者	M'aurait-on coupé la tête pour rien ?	ZBY 12:3	Un historiographe rêve d'un général oublié, mort par décapitation, qui l'incite à ajouter son nom dans son ouvrage.
夢中破案	La résolution onirique d'une enquête	ZBY 12:18	Des enquêteurs sur la piste d'une disparition parviennent à arrêter le coupable car ils surprennent en pleine nuit la conversation de deux hommes qui sont en réalité en train de rêver et se déplacent jusqu'à l'extérieur de la ville.
聾鬼	Le Démon sourd	ZBY 12:20	Un homme ayant donné une sépulture à un cadavre abandonné aux flots reçoit en rêve les remerciements du défunt. Tout un culte se développe autour du mort, jusqu'à ce que le sous-préfet fasse arrêter ce manège qui enrichit la famille du rêveur.
張飛棺	Le Cercueil de Zhang Fei	ZBY 12:24	Un bachelier rêve de Zhang Fei qui plaisante sur des jeux de mots dus à un tabou sur le nom de son frère juré, Guan Yu.
楊妃見夢	Apparition onirique de la concubine Yang	ZBY 13:6	Un fonctionnaire en route pour aller prendre son poste passe par le lieu où fut exécutée la concubine Yang. Il rêve de cette dernière, qui se plaint de voir le terrain de sa tombe occupé par des gens. Le fonctionnaire fait partir les bûcherons et bergers qui effectivement se sont installés sur le lieu, avant de dresser une stèle et procéder à des cérémonies.
荊波宛在	Les vagues de Jing semblent toujours être là	ZBY 13:9	Une divinité apparaît plusieurs fois en rêve à un homme afin de le sauver d'une inondation. Il lui communique une sentence qui doit permettre de le remercier plus tard, et celle-ci permet au rêveur d'identifier le dieu comme Guan Yu lorsqu'il passe par un temple de celui-ci, où est inscrite la sentence.
馮侍御	Le Censeur Feng	ZBY 13:10	Lors de travaux personnels, un homme fait inopinément exhumer un cercueil. Il rêve que le défunt porte plainte contre lui, mais les deux individus se lient finalement d'amitié lorsque le mort apprend que le vivant doit mourir bientôt.
藥師父	L'Empoisonneur du maître	ZBY 13:11	La veille de l'entrée en service du disciple qui plus tard l'empoisonnera, un maître rêve d'une énorme serpent qui crache une pilule et le force à l'avaler. Devenu un académicien frustré, le disciple est un jour jugé, et l'un des membres du tribunal arbore les mêmes traits que feu son maître.
宋荔裳受惡土地之累	Song Lichang pâtit d'un exécration dieu du sol	ZBY 13:16	Un dieu du sol apparaît en rêve à un mauvais neveu, qui profite des informations et de l'aide de la divinité pour dénoncer faussement son oncle en même temps que son camarade rebelle.
陸夫人	La Dame Lu	ZBY 13:17	Une femme malade fait un voyage onirique vers un sanctuaire céleste, où elle rencontre feu son père et apprend que son mal est dû à sa vie antérieure. Elle échoue à une épreuve qui pourrait l'en défaire, et apprend que le maître céleste s'est montré négligent et arrive au terme de son mandat. La vie éveillée vérifie le rêve, et la femme meurt en même temps que le maître céleste.
牛頭大王	Le Grand Roi à tête de boeuf	ZBY 13:18	Une divinité bovine demande en rêve à un paysan qu'on lui édifie un lieu de culte. Il exauce les vœux des villageois durant un certain temps, puis s'en va.
見娘堡	Le village dit du "Revoir de la mère"	ZBY 13:21	Une divinité apparaît en rêve à un jeune homme pour lui indiquer deux caractères qui lui permettront de retrouver ses parents.
關神世法	Le dieu Guan se conforme à la loi	ZBY 13:25	Un sous-préfet rêve d'un jeune soldat qu'il ne connaît pas. Il passe par un temple où une statue semblable à l'apparition de son rêve lui indique qu'il s'agissait de Zhou Cang, le lieutenant de Guan Yu.
楊四佐領	Le capitaine Yang le Quatrième	ZBY 14:3	Un homme de droiture raconte à sa famille qu'il a rêvé qu'on lui demandait de préparer un costume d'apparat, car il est possible que son nom soit retenu pour pourvoir au poste de roi des enfers. On ne prête pas attention au message onirique, et l'on ne lui prépare pas son vêtement. Mais c'est finalement bien lui qui est choisi et meurt pour aller remplir sa fonction. Un homme du voisinage le voit, et doit mourir également pour l'aider dans sa fonction, en tant que juge.

蒙化太守	Le préfet de Menghua	ZBY 14:5	Un homme accuse le dieu du Pic de l'Est de traiter injustement son fils, qui est malade. Mais ledit fils est en réalité très malhonnête, ayant gardé pour lui la quasi intégralité d'une vente dont le profit devait être consacré à la sépulture des morts d'une épidémie. Le père apprend cela de la divinité qui le convoque en rêve.
科場二則	Deux récits de la salle d'examen	ZBY 14:10	Durant la correction des copies d'un examen provincial, un examinateur est comme possédé et s'accuse lui-même d'être passé à côté d'une bonne copie. L'examinateur principal, devant ce fait incompréhensible, relit la copie et la classe en tête de liste. Son adjoint se réveille alors d'un rêve, dans lequel un dieu en armure d'or se félicitait de ce que son troisième fils fût classé premier. En effet, le candidat reçu était placé durant l'examen à une place qui par glyphomancie renvoie aux dire de la divinité.
謹權量	Régalez poids et mesure	ZBY 14:19	D'un rêve glyphomantique qui permet de résoudre une énigme policière.
梁觀察夢應	La réalisation du rêve du commissaire Liang	ZBY 14:24	Une femme enceinte rêve de Guanyin qui lui annonce qu'elle aura un fils, qui sera classé à telle position lors de l'examen du doctorat. La prédiction concerne finalement le neveu de la rêveuse.
錢文敏公夢辛稼軒而生	Le sieur Qian Wenmin naît avec un rêve dans lequel apparaît Xin Jiakuan	ZBY 14:26	Du rêve d'un père précédant la naissance de son fils, songe qui influence le nom donné à l'enfant. Ce dernier rêvera d'un succès aux examens, message onirique qui ne se verra jamais réalisé.
燧人鑽火樹	L'arbre d'où Suiren tira le feu	ZBY 14:30	On tente d'abattre un très bel arbre, mais un vent violent dissuade les bûcherons de continuer. L'arbre apparaît en rêve au préfet sous forme humaine, et se présente comme celui dont l'empereur Suiren tira le feu. Il propose, en échange de sa propre survie, que l'on abatte trois de ses petits-fils, dont l'un est d'un naturel particulièrement difficile. En effet, l'un des trois troncs tombe du bateau alors que les flots se déchaînent.
馬林	Ma Lin	ZBY 15:3	Un homme reçoit en rêve la visite de son ami, qui lui reproche de n'avoir jamais sacrifié de cochon sur sa tombe. A son éveil, se trouve sur sa couche un cochon, dont le prix de la vente lui sert à payer offrandes de vin et de viande.
土地迎舉人	Le dieu du sol accueille le licencié	ZBY 15:7	Un bachelier à la veille de passer l'examen de la licence voit son vieux serviteur lui annoncer qu'il a rêvé de son succès. Le bachelier est en effet reçu.
小芙	Xiao Fu	ZBY 15:9	Une femme rêve d'une jeune fille qui se présente comme l'amante de l'avatar antérieur de la rêveuse, qui était un homme. La femme vit avec cette jeune fille, qui désormais apparaît en plein jour, et semble adopter les manières d'un homme. Lorsque leur liaison amoureuse parvient à son terme, la jeune fille disparaît pour se réincarner, et la femme redevient elle-même.
宋生	L'Etudiant Song	ZBY 15:14	Forcé par son oncle, un jeune homme doit répudier celle avec qui il se maria alors qu'il fuguait, et en épouser une autre. La première épouse se jette au fleuve avec son enfant dans les bras. Trois ans plus tard, l'oncle est étrangement assassiné, et la nouvelle épouse rêve de la première, qui annonce sa vengeance, laquelle se réalisera en effet.
儲梅夫府丞是雲麾使者	Le Vice-préfet Chu Meifu est l'Ambassadeur à la bannière de nuages	ZBY 15:16	Un fonctionnaire nourrissant fort bien le principe vital est témoin un soir du spectacle d'une chandelle qui émet des étincelles. Il rêve ensuite qu'un groupe d'immortels l'emmène pour composer des vers.
裘文達公為水神	Sieur Qiu Wenda est un dieu des eaux	ZBY 15:18	Avant sa mort, un homme annonce à sa famille qu'il était jadis le dieu des eaux du Rocher des Hirondelles, dans le Jiangxi. Aussi conviendra-t-il de procéder à des rituels pour savoir s'il est redevenu divinité des eaux. Après son trépas, la famille ne sait pas s'il faut y accorder du crédit. Seul un domestique en est convaincu : avant la naissance de cet homme, sa mère avait demandé un fils auprès de cette divinité, laquelle lui était apparue en rêve pour lui en promettre un.
王都司	Le Capitaine Wang	ZBY 15:27	Des divinités proche de Guan Yu apparaissent en rêve à un homme pour le mettre sur la piste d'une découverte qui l'enrichira.
西賈認父	Le marchand de l'Ouest retrouve son père	ZBY 16:8	Un candidat à l'examen du doctorat refuse de recevoir un commerçant, pourtant riche, qui a rêvé la veille de sa défunte mère qui lui indiquait que feu son père s'était réincarné et se trouvait en tel lieu, où loge le candidat.

柳如是為厲	Liu Rushi est violente	ZBY 16:14	Dans les bureaux d'une sous-préfecture, où se pendit une célèbre courtisane, des concubines sont attaquées par une démonsse, puis poussées au suicide. Dans une histoire similaire évoquée par Yuan Mei, une femme rêve, juste avant que son fils ne rentre à la maison se suicider, que des démons se cachent sur les poutres de leur maison.
驅蠶	La chasse à la limule	ZBY 16:16	Un homme reçoit en rêve les instructions d'un vieil homme sur la façon de débarrasser de limules qui causent des ravages sur les vers à soir.
卞山地陷	Effondrement sur le mont Bian	ZBY 16:18	Un vieil homme raconte que dans sa jeunesse, un pêcheur avait attrapé une anguille blanche, mais que le sous-préfet, auquel le pêcheur voulait offrir l'anguille, avait rêvé d'une déesse de la rivière lui demandant son secours. Le sous-préfet fit libérer l'anguille.
圖公為神	La Divination de Sieur Tu	ZBY 17:10	Après sa mort, un homme apparaît à sa femme pour lui indiquer qu'il est sur le point de devenir dieu des murs et fossés d'une préfecture éloignée, dont il lui donne le nom.
隨園瑣記	Courts dits de Suiyuan	ZBY 17:11	Une série de rêves faits par Yuan Mei et des membres de sa famille.
廣西鬼師	Les maîtres démonifuges du Guangxi	ZBY 17:12	Un sorcier est capable de sauver des malades de la mort en appelant l'âme d'un autre, et en faisant mourir cette autre âme à la place du malade. Un jour, c'est l'âme de sa propre fille, qui est en train de rêver, qui se présente à lui tandis qu'il tente de sauver un malade. Il tape de sa main huileuse dans le dos de sa fille, qui se réveille avec cette marque.
夢中聯句	Un rêve de vers alternés	ZBY 17:15	Un homme reçoit la visite d'un ami. Ensemble, ils composent des vers. Après le départ de son ami, l'homme se voit lui-même allongé sur sa couche, et comprend qu'il est en en plein rêve. Il apprend la mort de son ami le lendemain.
木皂隸	Le Satellite de bois	ZBY 17:22	Des ouvriers effectuant des travaux dans un sanctuaire logent sur place. Chaque nuit, ils rêvent d'être violés. L'on s'aperçoit que les criminels sont les satellites de la divinité du lieu, dont les statues se trouvent dans le sanctuaire.
王清本	Wang Qingben	ZBY 17:23	L'un des deux fils d'un défunt rêve, la vieille de la mise en terre du père, de treize personnes qui ne se présentent qu'avec une carte de visite. Lorsqu'on transporte le cercueil jusqu'au cimetière, un arbre à douze branches barre le passage et porte l'inscription du nom présent dans le rêve sur la carte de visite. On n'ose pas l'abattre.
神秤	Balance divine	ZBY 17:27	A deux reprises, un homme fait un voyage, d'abord cataleptique puis onirique, qui le mène dans l'autre monde, où il est jugé pour une affaire dont l'objet lui échappe.
莊明府	Le sous-préfet Zhuang	ZBY 17:28	Un précepteur fait un rêve dans lequel le dieu des murs et fossés requiert son témoignage pour une affaire. Puis, le dieu l'invite à sa table, et lui fait voir le registre dans lequel des éléments importants de sa vie future sont révélés. Sur le chemin du retour, le rêveur croise un voisin décédé, qui lui demande de faire savoir que son cercueil est en mauvais état, ce qui s'avère effectivement être le cas.
沈椒園為東嶽部司	Shen Jiaoyuan est préposé au pic de l'Est	ZBY 17:31	Un homme fait un voyage onirique dans lequel il se rend compte que feu son maître est devenu une divinité travaillant à l'Office du Pic de l'Est. Il ne parvient pas à obtenir d'entrevue, mais croise le cousin du maître. Les employés font savoir que ce dernier devra prochainement se présenter avec sa fille. En effet, ils meurent tous les deux peu de temps après.
陝西茶客	Le Marchand de thé du Shaanxi	ZBY 18:1	Un marchand de passage dans une auberge rêve qu'un monstre l'enlève, de même que deux autres marchands de l'auberge, et le ligote à un arbre. Il parvient à s'enfuir. A son réveil, les deux marchands attrapés en rêve sont morts.
王白齋尚書為潮鳴寺僧	Le Ministre Wang Baizhai avait été moine au temple Chaoming	ZBY 18:4	Un futur docteur voit dans un temple le portrait d'un vieux moine et tombe malade. Reçu docteur, il rêve du moine qui lui remet cinquante-quatre bâtonnets d'encens. Le moine lui explique qu'il devra rendre justice, ce qui s'avère être le cas puisqu'il devient Ministre de la Justice. Il meurt à cinquante-quatre ans.
錫鏤一錠陰間准三分用	Un lingot de papier vaut trois centimes dans le monde des ombres	ZBY 18:7	Voyage onirique d'un malade dans l'autre monde, où il apprend que les pots-de-vin doivent être payés en papier monnaie, qui possède un taux de change avec l'argent qui a cours dans l'autre monde.

批地藏王頰	Une gifle sur la joue du roi Dizang	ZBY 18:12	Dans un voyage onirique, un homme tente d'interroger un moine sur le laps de vie restant d'un de ses serviteurs, mais ce moine reste impassible. Ce n'est que lorsque le rêveur gifle le moine que celui-ci, dans un rire, lui indique d'un geste de la main le nombre d'années qu'il reste à vivre au serviteur.
儒佛兩不收	Ni confucéen ni bodhisattva n'en veut	ZBY 18:13	Après sa mort, un homme apparaît en rêve à son épouse pour l'informer de ce que ni Wenchang, ni Confucius n'ont voulu de lui comme disciple, et qu'il est donc sur le point de se réincarner dans la famille d'un ami.
借絲綿入殮	Prêt de bourre de soie pour une mise en bière	ZBY 18:28	Au cours d'une maladie, un homme effectue un voyage onirique dans l'autre monde. Il y croise un voisin, pourtant bien vivant, qui lui présente ses remerciements, dont il ne comprend pas l'objet. Le rêveur rencontre un moine qui prépare des nouilles et lui en réclame, mais le moine réplique qu'il n'a qu'à rentrer chez lui, puisqu'il y a des nouilles là-bas. Il se réveille alors, et se rend compte que sa famille avait préparé des nouilles, dont il sentait l'odeur dans son rêve. Deux ans plus tard, le voisin rencontré en rêve meurt, et reçoit la bourre de soie originellement destinée au rêveur, ce qui explique les remerciements qu'il lui avait adressés en rêve.
旱魃	Le Démon de la sécheresse	ZBY 18:33	Un homme croit passer la nuit dans une auberge en compagnie d'une jeune fille, alors qu'il est en réalité à l'extérieur, dormant sur un tertre funéraire. La jeune fille est un démon qui cause une sécheresse de grande ampleur. Brûler son cadavre ramène la pluie.
豆腐架箸	Des baguettes sur un bol de doufu	ZBY 18:37	Un rêve glyphomantique permet à un préfet de résoudre une affaire de meurtre.
韓宗琦	Han Zongqi	ZBY 19:2	Avant l'examen de la licence, un bachelier fait un rêve obscur dans lequel des centaines de personnes dans le ciel courent en tous sens, compulsant livres et registres, et distribuant papier et pinceaux. Son nom est appelé. Il en déduit qu'il sera retenu l'examen, mais tel ne s'avère pas être le cas.
觀音作別	L'adieu de Guanyin	ZBY 19:11	Irrité par les manifestations excessives de dévotion d'une domestique devant la statue de Guanyin appartenant à sa concubine, Yuan Mei détruit la statue. La concubine lui dit avoir rêvé la nuit précédente que Guanyin venait lui faire ses adieux.
兔兒神	Le dieu des lapins	ZBY 19:12	Un homme éprouvant un amour homosexuel pour un censeur est battu à mort sur les ordres de ce dernier. Il apparaît en rêve à un homme de son village pour lui annoncer qu'il est devenu divinité des lapins dans l'autre monde. Il demande à ce qu'on lui bâtisse un temple.
陳紫山	Chen Zishan	ZBY 19:18	Un jeune homme rêve qu'un moine lui prédit par allusions son avenir, ainsi que le moment de sa mort. Les événements mentionnés se réalisent effectivement.
忌火日	L'interdit du jour du feu	ZBY 19:19	Pour éviter de devoir prendre les fonctions qu'on lui a offertes en rêve dans l'autre monde, un académicien évite de sortir de chez lui. Il survit jusqu'au jour où il oublie la menace, se rend chez des amis, et meurt subitement.
驢大爺	Maître Âne	ZBY 19:23	Le cruel fils d'un fonctionnaire meurt de maladie et apparaît en rêve à un domestique de la maison pour l'exhorter à aller acheter une ânesse qui doit mettre bas, car il doit se réincarner en l'ânon à naître. Comme le domestique ne prête pas attention au songe, le mort doit apparaître une deuxième fois en rêve.
金剛作鬧	Le dieu du Diamant fait du scandale	ZBY 19:27	Lorsqu'un ministre appartenant à sa famille meurt, un homme récite à outrance le Sûtra du Diamant. Il rêve qu'il est convoqué aux enfers où l'on lui intimide de cesser ses récitation : à cause d'elles, le dieu du diamant défend aveuglément le ministre que le roi des enfers aurait bien voulu punir.
謝檀霞	Xie Tanxia	ZBY 20:3	Une morte aide à un homme à échapper à la tempête qui doit le tuer le lendemain. Sauf, il rêve par la suite d'émissaires de l'autre monde, dont les juges sont furieux qu'il ait échappé à la mort qui devait le frapper. Il promet de brûler du papier monnaie pour obtenir un sursis, mais les émissaires reviennent en rêve lui réclamer le double. C'est finalement la jeune morte qui le tire d'embarras en réussissant à effacer son nom des registres, ce qu'elle lui annonce dans un songe.

靈鬼兩救兄命	L'âme sauve ses deux aînés	ZBY 20:5	Après avoir pris possession du corps de son cousin malade pour communiquer à la famille les choses auxquelles procéder pour le sauver, un mort apparaît en rêve à ce cousin pour lui annoncer sa guérison, lui prédire une promotion et lui faire ses adieux.
菜花三娘子	La Troisième Demoiselle, dite Fleur de colza	ZBY 20:8	Un bachelier subit l'influence de jeunes femmes maléfiques. Ses parents portent plainte auprès du roi Zhang, lequel fait punir les jeunes femmes. Le père du bachelier est témoin de la punition en rêve. Mais elles reviennent auprès du bachelier, et il meurt.
代神判斷	Avoir procuration divine pour condamner à la décapitation	ZBY 20:11	Un militaire tout juste retraité rentre chez lui en bateau. Il rêve qu'on l'oblige à signer un ordre d'exécution à l'encontre de sept personnes. Le lendemain, alors qu'il raconte ce rêve à sa mère, un bateau voisin percute par accident des rochers, et l'incident fait sept morts.
西海祠神	Le dieu du temple de la mer de l'Ouest	ZBY 20:27	Un sous-préfet prépare sa mort, qu'il sait proche, puisqu'il avait rêvé de Yu le Grand à qui il avait promis de remplir la charge de divinité des eaux. Un de ses amis rêve de lui, accompagné d'une grande escorte, qui s'en va prendre son poste. Il en déduit que le sous-préfet est mort.
婁羅二道人	Les deux taoïstes Lou et Luo	ZBY 21:1	Un fugueur rencontre un maître céleste, qui lui transmet des objets magiques. Le fugueur devient homme de loi du nouveau maître céleste. Ce dernier, une année qu'il choisit un autre pour l'accompagner, rêve de son prédécesseur, qui déclare que seul ce fugueur qu'il avait accueilli pourra sauver la religion taoïste.
楊笠湖救難	Yang Lihu sauve un homme en difficultés	ZBY 21:6	Un homme rêve que le dieu des murs et fossés et l'ancien magistrat de la sous-préfecture l'exhortent à aller chercher de l'aide auprès de l'actuel sous-préfet, mais sans mentionner à quoi il doit échapper. L'actuel sous-préfet promet son aide si l'homme devait avoir des ennuis, mais ne sait pas comment répondre précisément à sa requête. Or, pendant que l'homme est venu requérir l'aide du fonctionnaire, son habitation s'est effondrée sans raison apparente.
科場事五條	Cinq histoires de la salle d'examen	ZBY 21:13	Trois rêves glyptomantiques en lien avec les examens.
夢葫蘆	Rêve dealebasse	ZBY 21:16	Un bachelier tente l'examen de la licence à de multiples reprises, mais échoue continuellement. A la veille de chaque examen, il rêve qu'on lui remet unealebasse, à chaque rêve plus grosse. Une année, il s'empêche de dormir pour ne pas rêver, mais c'est son domestique qui rêve qu'on lui a remis unealebasse aussi grosse que son maître. Le bachelier est finalement reçu à l'examen. Laalebasse figure par glyptomancie les noms des deux candidats reçus avant lui dans la liste.
香亭記夢	Xiangting note un rêve	ZBY 21:21	En rêve, le frère de Yuan Mei lit une histoire courte dans laquelle un homme épouse une femme-poisson aux pouvoirs magiques. Très amoureux, le couple se fond en un seul corps et jouit d'une vie immortelle dans le lac Dongting.
福建解元	Le lauréat du Fujian	ZBY 21:38	Comme l'on s'étonne de ce que le premier lauréat de l'examen de la licence est un rustre, le commissaire à l'administration provinciale raconte qu'il a vu la veille en rêve Wenchang, Guandi et Confucius discuter de ce cas. Certes, le lauréat se comporte avec rudesse, mais Wenchang affirme qu'il se calme lorsque sa mère le lui ordonne. Aussi lui est-il donné de réussir, mais il devra bientôt retourner sous terre. En effet, le lauréat meurt peu de temps après.
烏魯木齊城隍	Le dieu de la ville de Urumqi	ZBY 21:44	Alors qu'on bâtit le rempart d'Urumqi, un lieutenant rêve qu'un homme qui se présente sous un certain nom vient en visite, car il a appris qu'il allait devenir le dieu des murs et fossés du lieu. Après enquête, on ne trouve personne du nom de l'homme rencontré en rêve, jusqu'à ce que l'on découvre qu'il a vécu sous les Ming, d'une vie sans éclat particulier.
王昊廬宗伯是蓮花長老	Le ministre Wang Haolu est le supérieur du temple du Lotus	ZBY 22:1	Un ministre, de passage dans un temple, rêve qu'une foule de moines se prosterne devant lui ; il mange machinalement des jujube. A son réveil, la cérémonie qu'il voyait en rêve se tient effectivement au dehors, en l'honneur de feu le supérieur du temple, et le panier de jujubes semble présenter des fruits manquants. Il comprend qu'il est la réincarnation de ce supérieur décédé.
歐陽澈	Ouyang Che	ZBY 22:5	Un personnage historique apparaît en rêve à l'homme qui a fait rebâtir son temple pour lui demander d'y ajouter les statues de ses deux amis, afin que ces derniers l'aident dans sa tâche d'administration des inondations et sécheresse.

僵尸抱韋馱	Le cadavre enlace Weituo	ZBY 22:14	Alors qu'il dort dans un temple bouddhique, un marchand rêve du dieu Weituo qui le presse de se mettre à l'abri car un grand danger arrive. Réveillé, le marchand échappe de peu à un cadavre animé en se cachant derrière la statue de Weituo, que le cadavre mord violemment. L'abomination réintègre son cercueil et se trouve finalement brûlée, tandis que le marchand fait ériger une nouvelle statue de Weituo.
鬼送湯圓	Le fantôme qui offrit des tangyuan	ZBY 22:21	Un précepteur voit en rêve feu son élève, qui lui offre de la nourriture. Il tombe conséquemment malade, car l'élève décédé a oublié que la nourriture des morts ne convient pas à la diététique des vivants.
忠恕二字一筆寫	Les deux caractères zhong et shu d'un seul trait de princeau	ZBY 22:22	Un professeur reçoit à deux reprises en rêve des réprobations sur la calligraphie qu'il a fait graver sur une stèle.
隴西城隍神是美少年	Le dieu de la ville de Longxi est un beau jeune homme	ZBY 22:25	Un dieu des murs et fossés qui ne fait pas honneur à sa charge apparaît en rêve au maître du jeune homme qui compte le dénoncer. Le maître trouve la plainte dans les affaires de son disciple, et la brûle, sans se rendre compte que cela la fait directement passer aux mains du dieu du Pic de l'Est. Le dieu des murs et fossés réapparaît en rêve au maître pour le lui expliquer et lui dire au revoir, car il est destitué. Le jeune disciple meurt et prend la place de celui qu'il a fait révoquer.
城隍赤身求衣	Le dieu de la ville est nu et demande un habit	ZBY 22:26	L'intendant qui a fait réparer le temple du dieu des murs et fossés et ériger une immense statue rêve une nuit d'un géant nu. Se rendant au temple, il apprend que les habits de la statue ont été volés.
張飛治河	Zhang Fei gère le fleuve	ZBY 22:32	Un grand secrétaire en charge de la construction d'une digue reçoit la visite onirique d'un rustre qui lui ordonne d'établir les travaux à un endroit précis. Devant son manque de savoir vivre, le secrétaire proteste et se réveille. Il passe par un temple dans lequel une statue lui indique que son visiteur était Zhang Huan. Il fait arrêter les travaux.
烏頭太子	Le Prince à tête noire	ZBY 22:40	Parce qu'il a frappé un corbeau pour défendre ses récoltes, un homme tombe malade et rêve de sbires habillés de noir qui lui expliquent l'origine de sa maladie : ce n'est pas un simple corbeau qu'il a frappé, mais le "Prince à tête noire". Irrité, le rêveur ne compte pas s'excuser, comme le lui conseillent les sbires. Un adolescent passe alors par là et prête une oreille attentive au rêveur, promettant d'intercéder auprès dudit prince. L'homme guérit dans les deux mois.
雙花廟	Le temple aux Doubles Fleurs	ZBY 23:12	Deux bacheliers tombent très amoureux l'un de l'autre et entretiennent une relation avant d'être assassinés. On leur bâtit un temple, où les prières sont exaucées. Un sous-préfet s'indigne de ce culte, et ordonne de raser le temple. Il rêve alors des deux jeunes hommes qui le martyrisent et le menacent : lui-même a trempé dans des affaires obscures, et sera bientôt puni par la justice, ce qui s'avère effectivement être le cas.
預知科名	Un succès prévu	ZBY 23:14	A l'examen de la licence, le cousin de Yuan Mei apprend qu'un autre candidat a rêvé de son succès : dans le songe, une voix appelait les candidats à venir chercher le sujet, mais il n'y avait d'une seule feuille pour la bonne soixantaine de candidats. Et la réponse à leur étonnement était que seul le dénommé Yuan était sensé recevoir cette feuille. Le rêve est confirmé par la réussite de Yuan.
胡鵬南	Hu Pengnan	ZBY 23:15	Dans un songe cataleptique, une femme rêve que le nouveau dieu des murs et fossés doit prendre son poste, et qu'il s'agit de son frère. Aussi renvoie-t-elle ce dernier lorsqu'il vient la voir. En effet, il meurt sans raison apparente une fois rentré chez lui.
李文貞公夢兆	Le rêve prémonitoire de Sieur Li Wenzhen	ZBY 23:18	Un homme sollicite un rêve, et la divinité lui communique un distique très pessimiste. Mais par jeux sur les caractères, les vers annoncent en réalité une grande carrière, que les faits confirment par la suite.
白日鬼	Les démons du plein jour	ZBY 23:33	Un voleur, installé à côté d'une fosse commune, rêve d'une foule de morts qui lui réclame des sacrifices. Il le leur promet, mais, une fois éveillé, trouve l'affaire insensée. Les morts lui réapparaissent en songe, mais il n'obtempère toujours pas, et tombe malade. Tous les biens qu'il avait dérobés s'envolent tout seuls, et il guérit de sa maladie. Il adopte dorénavant une vie bien rangée.
夢中事只靈一半	Le rêve ne se réalise qu'à moitié	ZBY 23:53	Un bachelier se trouve lors d'un voyage onirique dans l'autre monde, où il retrouve un oncle. Ce dernier lui révèle qu'il ne sera jamais que bachelier. Le rêveur supplie son oncle d'y changer quelque chose, et l'oncle accepte à contrecœur d'échanger la carrière de son neveu contre celle, bien plus brillante d'un autre. Tout se passe selon leur plan, et le bachelier

			devenu sous-préfet s'attend à mourir à la date qui devait être celle du trépas de celui dont il a volé la carrière. Il vomit beaucoup de sang, mais en réchappe.
夢馬言	Il rêva d'un cheval qui parlait	ZBY 24:5	Un rêve glyptomantique permet à un sous-préfet de résoudre une affaire de meurtre.
蔣靜存	Jiang Jingcun	ZBY 24:6	Un homme reçoit son nom d'après un rêve que son grand-père fit avant sa naissance. Lui-même fait un rêve à l'issue duquel il se fait appeler d'une nouvelle façon.
鬼弄人二則	Deux récits sur les démons manipulateurs	ZBY 24:17	De deux rêves trompeurs. Un homme apparaît en rêve à un instituteur pour lui révéler l'emplacement d'une grosse somme d'argent, mais l'instituteur ne trouve pas le trésor et en perd la tête. Un candidat à l'examen de la licence rêve du sujet de l'examen. Il compose sa copie, et la couche tout bonnement sur papier lorsque le sujet tombe en effet. Mais il n'en est pas reçu pour autant.
金秀才	Le Bachelier Jin	ZBY 24:31	Chaque nuit en rêve, un bachelier vit une relation avec une belle femme. Mais cette liaison l'affaiblit. On le marie rapidement. Aussi s'unit-il avec son épouse chaque soir avant le coucher, puis chaque nuit dans ses rêves avec la femme onirique, au point qu'il ne distingue plus la réalité du rêve. La relation qu'il entretient avec la femme onirique a raison de sa santé, et il meurt.

Récits oniriques du *Yuewei caotang biji* 閱微草堂筆記 de Ji Yun 紀昀

Titre	Traduction du titre	Code Yw	Résumé
詩扇	L'Eventail aux poèmes	Yw 1:5	Dans sa jeunesse, un homme a rêvé qu'on lui offrait un éventail sur lequel étaient inscrits trois poèmes étranges, dont les indications ne se sont pas passées dans la vie du rêveur.
無賴呂四	Lü le Quatrième de Wulai	Yw 1:7	Par erreur, un vaurien initie le viol collectif de sa propre femme. Il se suicide, et apparaît plus tard en rêve à son épouse pour lui dévoiler son remariage à elle et sa réincarnation à lui.
為官無功即有罪	Quand on est fonctionnaire, ne pas avoir de mérite est une faute	Yw 1:10	Un homme rêve qu'il est à la cour de Yama et raconte deux anecdotes qui révèlent que pour le monde invisible, la moindre pensée égoïste est repérée.
一聯成讖	Paire de sentences oniriques se vérifiant	Yw 1:28	Alors qu'il doit aller prendre un poste vacant, le beau-frère de Ji Yun compose en rêve une paire de sentences parallèles qu'il ne comprend pas au réveil. Le lieu de sa mort a trait à sa composition onirique.
小花犬	Le petit chien tacheté	Yw 1:29	Une servante se voit à plusieurs reprises attaquée en rêve par le chien qu'elle et les autres servantes ont tué parce qu'il volait de la viande. Le rêve finit par se faire savoir, et la maîtresse de maison conclut que la servante elle-même vole de la viande. Ce qui s'avère vrai.
胡維華	Hu Weihua	Yw 1:39	D'un homme qui fomenta une rébellion avant de voir son clan exterminé, et de son père qui manigança longtemps pour obtenir une concubine.
生死相隨	Se suivre dans la vie et dans la mort	Yw 2:13	Une concubine voit son époux, dont elle est éperdument amoureuse, mourir. Sur les indications qu'il lui a laissées, elle se remarie, mais ne peut jamais oublier son premier amour. Elle finit par mourir.
夢中作詩	Composition poétique en rêve	Yw 2:18	Un homme fait un rêve dans lequel il compose un poème qui évoque un lieu qu'il n'a jamais vu. Un an plus tard, un autre homme arrive dudit lieu, et compose un poème qui s'avère être le même que celui que le premier homme a composé dans son rêve.
夙負	Dette d'une vie antérieure	Yw 2:22	Un enfant meurt, frappé par un poisson. Auparavant, sa mère avait fait un cauchemar dans lequel elle voyait son enfant torturé.
魏忠賢求婚	La demande en mariage de Wei Zhongxian	Yw 2:41	Un ennuque manipulateur s'arrange pour obtenir la main d'une fille de haute lignée pour son neveu. Le père de la fille convoitée fait un rêve qui le pousse à accepter la proposition.
土神鑄秩	Un dieu du sol rétrogradé	Yw 2:42	Un dieu du sol apparaît en rêve au taoïste de son temple pour l'avertir qu'à cause de sa négligence, il est rétrogradé. Le taoïste n'y prête pas attention et manque de mourir.
祈夢	Incubation	Yw 3:8	Un homme, qui ne comprend pas pourquoi l'aide que lui promettent les gens ne vient jamais, demande un rêve au sanctuaire de Lü Dongbin. Un homme lui explique en rêve que son malheur correspond à ce que lui-même faisait subir aux gens dans sa vie antérieure.
老僧說法	La parole bouddhique du vieux bonze	Yw 3:14	Un lettré s'éprend profondément d'un mignon, qui meurt. Il commence à le voir dans ses rêves, puis en plein jour. Deux moines lui donnent des solutions pour se débarrasser de ces apparitions.
事皆前定	Toute chose est fixée à l'avance	Yw 3:16	Un homme rêve qu'il faut nommer son fils Urumqi, vingt ans avant la pacification du lieu de même nom. Et c'est en ce lieu que le fils vivra et mourra.
廝養巴拉	Le valet Bala	Yw 3:17	Un homme de peine apparaît en rêve à un ancien compagnon et lui révèle ce qu'il est devenu dans le monde invisible.
孟夫人	La furen Meng	Yw 3:31	Une épouse apparaît en rêve à son veuf, lui révèle sa vraie nature de Fille Céleste 天女 et lui dévoile partiellement son avenir à lui.
謀奪人妻	Manigances pour s'emparer de la femme d'autrui	Yw 3:36	D'histoires entrecroisées entre trois personnages qui manigancent tous pour s'emparer des femmes d'autrui.

狐友說夢	Le Discours onirologique de l'ami renard	Yw 3:42	Un renard explique à son ami l'origine et la nature des rêves, et révèle qu'il peut voir les songes des autres.
插花廟尼	La Nonne du temple des Fleurs Fichées	Yw 3:46	Une nonne rêve que Guanyin lui demande de ne pas lui offrir la nourriture en offrande, mais de la donner au miséreux qui se trouvent devant le temple.
祈夢斷案	L'incubation qui visait à résoudre l'affaire judiciaire	Yw 4:8	Un sous-préfet 縣令 qui n'arrive pas à résoudre une affaire d'assassinat demande un rêve au chenghuang, mais le rêve qu'il obtient ne l'aide pas du tout à trouver le coupable.
義冢鬼戰瘟疫	Les droits fantômes enterrés combattent l'épidémie	Yw 4:17	L'homme qui a levé les fonds pour bâtir un cimetière public reçoit la visite en rêve de tous les morts qui ont besoin de lui pour prendre les armes et combattre le démon de l'épidémie 疫鬼.
夢至都城隍廟	Il va en rêve au temple du dieu de la ville	Yw 4:34	Un lettré se rend en rêve au temple du chenghuang où il témoigne dans une affaire. Le chenghuang lui tient un discours sur la justesse de la rétribution.
五臺僧	Le Bronze des Cinq Terrasses	Yw 4:48	Un bonze rêve constamment qu'il se rend aux enfers et en voit les horribles spectacles. Un autre bonze l'aide à se débarrasser de ses rêves en en identifiant la cause.
解夙因	L'explication des causes karmiques	Yw 5:5	Un homme ne comprend pas pourquoi il est brimé par un autre. Il rêve qu'on lui explique que dans une vie antérieure, c'est lui qui avait porté tort à son persécuteur.
說周倉	A propos de Zhou Cang	Yw 5:13	Sur Zhou Cang et comment il botta en rêve un homme ivre, lui marquant la cuisse d'un bleu qui met quinze jours à partir.
農婦代死	La belle-fille paysanne meurt à la place de sa belle-mère	Yw 5:19	Une belle-fille se sacrifie pour sauver sa belle-mère. Les voisins disent avoir fait un rêve polyencéphalique dans lequel ils voyaient la belle-fille devenue une divinité.
窮達有命	Pauvre ou couronné de succès, tout dépend du destin	Yw 5:23	Ji Yun rapporte à son père une anecdote dans laquelle un lettré rêve que Wenchang lui dit que succès ou échec ne tiennent qu'au destin. Le père trouve le fait pour un examinateur de colporter ce genre d'histoire scandaleux.
異類淳良	Les apparitions de l'étrange sont candides et bienveillantes	Yw 5:30	Dans le bâtiment officiel 署 où vit la famille de Ji Yun, des apparitions invisibles se font entrevoir.
魂歸受祭	Les fantômes reviennent recevoir les offrandes	Yw 5:31	Dans la famille de Ji Yun, deux anecdotes qui montrent que les fantômes 魂 entourent les vivants.
楊義與鬼之爭	La querelle de Yang Yi et des envoyés infernaux	Yw 5:39	Le cuisinier du père du Ji Yun argumente face aux envoyés infernaux qui viennent le chercher en rêve pour ne pas se retrouver aux enfers.
義犬四兒	Le Quatrième, chien de droiture	Yw 5:40	Ji Yun relate l'attitude extrêmement dévouée de l'un de ses chiens, qui s'avérait être la réincarnation d'un ancien domestique.
借魂報冤	Il emprunte une âme pour se faire justice	Yw 5:43	Un serviteur apparaît en rêve à son maître pour lui révéler qu'il a été assassiné. Cependant, on se rend compte que c'est un mouton qui a emprunté le hun 借魂 du serviteur pour dénoncer sa propre mort.
以牛為妖	Faire de boeufs des démons	Yw 5:44	Des êtres invisibles apparaissent en rêve à des paysans pour leur sommer de ne plus laisser leurs boeufs piétiner la tombe voisine. Les paysans font la sourde oreille, et les êtres invisibles détruisent leur maison en employant les boeufs eux-mêmes.
巨筆吐焰	L'énorme pinceau qui crachait des flammes	Yw 5:53	Un homme voit un de ses pinceau s'enflammer de façon tout à fait surnaturelle. Il en fait une peinture, et Ji Yun y adjoint un poème, mais l'homme mourra en poste, ce qui fait voir à Ji Yun un mauvais présage dans la scène du pinceau enflammé.
鬼神有無辯	La controverse sur l'existence des démons et divinités	Yw 6:6	Durant un débat sur l'existence des démons et divinités, le valet de l'un des plaidants relate une anecdote dans laquelle il s'est retrouvé en rêve en présence du chenghuang et d'un fantôme plaignant.

文儀班	Le Bureau des belles-lettres et des cérémonies	Yw 6:28	L'arrière-grand-oncle de Ji Yun se retrouve en rêve dans l'autre monde, où on lui annonce le temps qu'il lui reste à vivre. Mais quand vient le moment de sa mort, il doit faire plusieurs allers retours pour revenir chez les vivants brûler un ouvrage taoïste qu'il n'aurait pas dû utiliser.
讀書應知禮	Étudier requiert de la bienséance	Yw 6:30	Un jeune homme qui étudie dans un sanctuaire se voit vertement admonesté par la divinité car il dort torse nu.
快哉行	La ballade du Bonheur	Yw 6:34	Des femmes de Xu Xianchun 許顯純, qui causa la mort de fameux lettrés à la chute des Ming, promettent de suivre leur époux dans la mort, mais rêvent de lui qui le leur défend, car leurs péchés ajoutent aux siens.
王蘭洲	Wang Lanzhou	Yw 6:37	Un homme achète un jeune valet qui couche avec lui. Comprenant que celui-ci s'offrit en estimant cet acte comme un devoir, il répare sa faute et rêve qu'on prend en note son repentir.
七千錢	Sept mille sapèques	Yw 6:40	Le taoïste gardien d'un temple meurt alors qu'il a amassé sept mille sapèques. Alors qu'on se demande quoi faire de l'argent, il apparaît en rêve pour demander à ce qu'on inhume la somme avec lui, ce qui provoque le regret des vivants.
夢仕途	Rêver de sa carrière officielle	Yw 6:46	Un homme rêve qu'il se retrouve dans l'autre monde, et aperçoit un caractère qui se trouve sous son nom dans un registre. Qiu Wenda lui donne une interprétation glyphomantique, et celle-ci s'avère bonne.
詩讖	Le Présage poétique	Yw 6:47	Dans sa jeunesse, un lettré reçoit en rêve un poème, dont le premier vers se réalise. Confiant, il espère du reste du poème une carrière brillante, mais, tout en correspondant au rêve, sa vie s'avère bien moins réussie.
烈婦鳴冤	La femme exemplaire qui criait son injustice	Yw 7:2	Un homme en voyage s'endort sous un arbre et reçoit la visite onirique d'une femme jadis violente et assassinée en ce lieu, mais qui n'obtient pas le statut de femme exemplaire malgré sa résistance.
施捨之爭	Le débat sur l'aumône	Yw 7:9	Un homme qui incite les autres à ne plus donner d'aumône, rêve du bouddha Samgharama qui défend la position inverse.
居鉉命窮	Le mauvais destin de Ju Hong	Yw 7:17	Un homme explique ses déboires de carrière par le fait qu'il aurait un mauvais destin 命窮.
劉鬼谷夢鬼	Le démon Liu rêve d'un démon	Yw 7:19	Un homme rêve d'une démonsse, que son interlocuteur lui décrit comme une horrible femme.
夢中夢	Un rêve dans le rêve	Yw 7:51	Un moine explique à de jeunes gens que même après la mort, les fantômes continuent à être dans l'illusion.
事由自取	L'on est responsable de ses propres faits	Yw 7:54	Deux anecdotes dans lesquelles est tenu un discours selon lequel ceux qui ont été joués par de mauvaises personnes sont elles-mêmes responsables de leurs actes, et qu'il ne convient pas d'accuser ces mauvaises personnes.
遊鬼索命	Un fantôme errant demande une vie	Yw 7:58	Un criminel se fait piéger par une ancienne victime.
獨耽鬼趣	Les délices solitaires auxquels le fantôme prend goût	Yw 8:14	En rêve, un taoïste rencontre un fantôme qui lui explique qu'il apprécie son état de spectre parce qu'il y trouve les mêmes plaisirs que dans la vie humaine, avec même quelques avantages supplémentaires.
青驃	Le mulet noir	Yw 8:19	Le fils d'une famille meurt et renaît en mulet noir pour repayer ses dettes.
解砒毒方	Le remède contre l'arsenic	Yw 8:25	Un médecin possède un remède contre l'arsenic, mais fait payer cher son service. Une fois mort, il apparaît en rêve à son propriétaire pour lui exposer le châtement d'outre-tombe qu'il doit souffrir et lui demander de l'aider à alléger cette punition.
獵者助鬼	Le chasseur qui aida le fantôme	Yw 8:26	Un fantôme demande l'aide d'un chasseur pour faire fuir les renards qui se sont installés dans sa tombe.
生魂	L'âme vivante	Yw 8:27	Tandis qu'elle rêve, le hun d'une malade se promène dans la maison.
獄官宜自儆	Il convient que les fonctionnaires responsables des affaires judiciaires se mettent en garde eux-mêmes	Yw 8:33	Lorsqu'un de leurs collègues rêve d'un homme baignant dans du sang, des fonctionnaires du ministère de la justice interprètent différemment ce songe.

少年報冤	La vengeance de la jeune fille	Yw 8:35	Une jeune fille, poussée au suicide par son père parce que le voisin flirtait avec elle, accuse celui-ci de ses maux. Il se retrouve aux enfers par le biais d'un rêve.
申鐵蟾	Shen Tiechan	Yw 8:49	Par un phénomène étrange, proche du sommeil, qui lui vaut de voir d'étranges objets, un homme se rend dans un autre monde
自貽伊戚	S'attirer soi-même des problèmes	Yw 8:51	Un homme apprend dans un rêve que la plainte qu'il a déposée auprès du chenghuang ne pourra être satisfaite comme il l'espère.
彭杞女	La Fille de Peng Qi	Yw 8:57	Une jeune morte, pour remercier celui qui tenta de la sauver, apparaît quotidiennement dans les rêves de ce dernier pour le repayer d'amour.
伶人方俊官	L'acteur Fang Junguan	Yw 9:6	Un acteur, avant d'entreprendre sa carrière, avait fait un rêve dans lequel il était une jeune mariée emmenée dans la chambre nuptiale. Ceux qui entendent parler de ce rêve le commentent avec leur théorie onirique à chacun.
驢之報復	Le revanche de l'âne	Yw 9:9	Un paysan, colérique parce qu'à cause de son âne sa femme s'est perdue pour la nuit, pense vendre l'animal à l'abattoir. Néanmoins, il fait un rêve qui lui apprend que tout ce qui s'est passé n'arrive qu'en repaiement d'actes antérieurs.
余某	Un certain Yu	Yw 9:11	A l'article de la mort, un ancien secrétaire de justice reçoit la visite de fantômes qui lui reprochent de n'avoir pas puni les coupables de leur malheur.
一詩成讖	Un poème devient présage	Yw 9:13	Un homme rêve qu'on lui récite un poème, et il en note une partie à son réveil. Elle apparaît comme un mauvais présage. Il meurt en effet prématurément. Sa femme adopte son neveu et ne se déshabille jamais pour se coucher, car le poème semble être le présage provenant d'une veuve au gynécée.
盜亦有道	Les voleurs ont aussi un honneur	Yw 9:18	Un voleur voit en rêve son père qui lui explique que voler les gens mauvais n'est pas passible de punition aux yeux du Ciel, mais voler les honnêtes gens l'est. Et comme le voleur et son frère ont cambriolé une veuve innocente, ils sont en effet capturés et condamnés à mort un an plus tard.
狐精漁色	L'esprit-renarde coureuse	Yw 9:24	Deux renardes conversent et l'une relate ses difficultés à séduire un homme dont elle s'est éprise.
一善之報	La rétribution d'une bonne action	Yw 9:41	En rêve, un homme se retrouve au tribunal de l'outre-monde et comprend pourquoi un prisonnier meurt écrasé sous un mur quelques jours avant sa décapitation : c'est sa peine commuée, en rétribution d'une bonne action qu'il commit jadis.
嗜雞獲報	Punie pour avoir raffolé du poulet	Yw 9:45	Une femme rêve que sa fille, prématurément décédée, est attachée et violentée. Les cris résonnent encore à son réveil, comme venant du bateau d'à côté : on y tue un cochon. C'est bel et bien sa fille, condamnée à cette renaissance pour avoir trop aimé manger du poulet.
減食祿	Diminution de l'allocation de nourriture	Yw 9:55	Un lettré, malade, se retrouve en rêve dans l'autre monde et apprend les raisons pour lesquelles il mourra bientôt.
虐婢受報	La rétribution reçue pour avoir maltraité une servante	Yw 9:64	Parce qu'elle maltraite une servante, une mère voit sa fille enlevée pendant des années et marquée de cicatrices sur tout le corps.
固執一理	L'opiniâtre n'a qu'un principe	Yw 9:71	Un médecin, qui a refusé de fournir des médicaments pour un avortement, se retrouve en rêve au tribunal de l'autre monde pour y être accusé par la femme qui a dû accoucher, puis se pendre. La justice abandonne l'affaire, arguant qu'il a agi en suivant aveuglément ses principes.
冥司籍記戰歿者	L'administration de l'outre-monde répertorie ceux tombés au champ d'honneur	Yw 10:3	Un soldat raconte qu'il s'est retrouvé en rêve dans l'administration de l'autre monde, et qu'on lui a expliqué comment étaient répertoriés les soldats morts au champ d'honneur.
義犬	Chiens loyaux	Yw 10:6	Deux brèves anecdotes qui mettent en valeur des chiens particulièrement fidèles envers leur maître.
汪輝祖言六則	Wang Huizu relate six affaires	Yw 10:20	Six affaires judiciaires dont certaines incluent un rêve

善全骨肉	Vertueux en protégeant les os et la chair	Yw 10:26	Un homme qui a injustement volé l'héritage de son neveu, est sauvé d'un incendie par son défunt frère, qui lui apparaît en rêve pour le tirer d'une mort certaine, malgré le détournement de l'héritage.
崔某	Un certain Cui	Yw 10:39	Un homme en conflit avec un tyranneau pense à se suicider. Lui apparaissant en rêve, son père l'en dissuade, lui expliquant que les injustices sont réglées dans l'autre monde.
饗祀無論貧富	Les offrandes et sacrifices font fi de la richesse ou de la pauvreté	Yw 11:3	Dans son rêve, la gardienne d'un temple voit des personnes de sa connaissance venir profiter des offrandes, et se fait expliquer que dans l'autre monde, richesse et pauvreté n'influent pas sur les récompenses et la gloire.
城隍控馬卒	Le dieu des murs et fossés contient le palefrenier	Yw 11:8	Lorsqu'un adolescent est victime d'un démon, le dieu local n'ose s'en prendre à ce dernier, car le démon est sous la juridiction du dieu des murs et fossés. Ce dernier n'hésite cependant pas à punir son sujet, prouvant son intransigeance.
杏花	Fleur d'abricotier	Yw 11:11	Un lettré sur le point de passer l'examen provincial apprend que le surveillant a rêvé d'un présage, en toute apparence faste, le concernant. Le récit le met dans un état tel qu'il ne peut même plus passer l'examen. Les gens imputent cela à une faute qu'il aurait commise antérieurement.
人土為安	La paix de la mise en terre	Yw 11:22	Un lettré rêve à plusieurs reprises d'une femme qui pleure dans une chaumière en piteux état. Il s'agit en fait d'une morte dont personne ne s'est occupé du cercueil, qui pourrait depuis des dizaines d'années. Le lettré fait enterrer la morte pour qu'elle trouve le repos.
司馬相如玉印	Le Sceau de jade de Sima Xiangru	Yw 11:23	Un homme rêve qu'il reçoit la visite de Sima Xiangru peu de temps avant qu'il n'entre en possession d'un sceau de jade ayant appartenu au poète.
請蠲免罪	Une exemption pour un acquittement	Yw 11:37	Un nouveau sous-préfet reçoit en rêve la visite de son maître et ancien sous-préfet du lieu, qui lui confesse sa faute afin qu'il l'aide à réparer celle-ci et lui permette d'être acquitté de sa peine d'outre-tombe.
問心	Interroger sa conscience	Yw 11:38	Un homme rencontre deux personnes qui vivent au contact avec le monde des morts, et apprend d'elles que la justice de l'autre monde ne se fait pas selon une doctrine confucéenne ou bouddhiste, mais selon la conscience de chacun.
治癰閉	Soigner l'ischurie	Yw 11:40	Un homme souffrant de rétention d'urine aiguë reçoit en rêve une indication sur le traitement à suivre. Il guérit.
省悟得報	Obtenir rétribution en comprenant ses erreurs	Yw 12:3	Un homme rêve de la femme qu'il a aidée et qui se réincarne en la personne de sa fille.
沈五娘	La Cinquième Dame Shen	Yw 12:12	Un hommage de Ji Yun à sa concubine Shen Mingan 沈明珩, dans lequel il relate comment, dans les derniers moments de sa vie, elle rêva qu'elle se rendait auprès de lui, alors que lui-même la voyait comme en rêve.
漢學務實，宋學近名	L'école des Han vise la vérité, l'école des Song cherche la renommée	Yw 12:13	Où un personnage historique apparaît en rêve à quelqu'un qui commente l'oeuvre dans laquelle il apparaît afin de rétablir la vérité sur sa vie.
張子儀	Zhang Ziyi	Yw 12:23	Un homme qui meurt se retrouve dans l'autre monde et voit au vin qu'il reste dans des amphores à son nom qu'il lui reste du temps à vivre. Bien plus tard, un rêve lui permet de revoir ces amphores et de comprendre qu'il lui reste peu de temps à vivre.
縊鬼拒代	Le fantôme de la pendue refuse d'avoir une remplaçante	Yw 12:42	Une belle-fille se pend suite au harcèlement de sa belle-mère. Devenue fantôme de pendue 縊鬼, elle refuse d'infliger le même sort à sa belle-mère et que celle-ci devienne sa remplaçante.
婚約	Engagements de mariage	Yw 12:54	Avant de l'épouser, un homme voit sa future femme en rêve.
侍妾郭姬	Ma concubine Guo	Yw 12:65	Une anecdote commémorant la concubine de Ji Yun, Dame Guo. Le prénom de celle-ci fut choisi en fonction d'un rêve que sa mère fit à sa naissance.
灶神	Le dieu du fourneau	Yw 13:5	De l'existence des dieux du fourneau. Une cuisinière qui avait pour habitude de balayer les saletés dans le fourneau fut punie en rêve par le dieu du fourneau.

樹精	L'esprit de l'arbre	Yw 13:20	L'esprit d'un arbre apparaît en rêve à ceux qui veulent l'abattre, afin de se défendre. Mais son apparition onirique ne fait qu'accélérer la décision des hommes suspicieux.
幽蘭沈淑孫	Shen Shusun, la délicate orchidée	Yw 13:60	Une jeune fille sachant peindre est fiancée au neveu de Ji Yun, mais meurt avant le mariage. Avant sa mort, elle témoigne de son attachement à la famille de son fiancé, et la grand-mère du fiancé rêve d'elle après sa mort.
苦樂無盡境	Amertume et joie sont sans fin	Yw 13:72	Un homme raconte un rêve qu'il fit, dans le but d'illustrer son argument comme quoi joie et peine sont sans fin et adviennent intégralement dans le coeur humain.
蕉鹿之夢	Le rêve du cerf caché par les feuilles de bananier	Yw 13:77	Deux anecdotes, l'une dans laquelle quelqu'un prend la réalité pour un rêve, et l'autre dans laquelle quelqu'un prend le rêve pour la réalité.
朱子論鬼神	Maître Zhu parle des démons et fantômes	Yw 14:12	Discours entremêlés de l'existence des fantômes. Parmi les anecdotes citées, celle d'un homme qui rêve d'une divinité dont on a changé le titre et qui réclame qu'on lui restitue celui d'origine.
氣機所感，妖魅應之	Ce que ressent le mécanisme des souffles, esprits maléfiques et démons y répondent	Yw 14:16	Un homme fait de multiples rêves érotiques et en attribue la cause à la présence de figurines et de livres impudiques dans la pièce. Il les fait brûler. Ceux qui l'apprennent l'accusent d'être lui-même à l'origine de ses rêves.
遺命與亂命	Testament et extravagantes dernières volontés	Yw 14:30	Un homme mort en ayant consommé un poisson toxique dont il raffolait, apparaît en rêve à sa femme pour lui reprocher de ne pas lui offrir dudit poisson dans ses offrandes.
黠婢之鬼	Le fantôme de la rusée servante	Yw 14:41	Comment une servante s'attarde après sa mort pour vampiriser de jeunes gens sans toutefois les pousser jusqu'à la mort.
行善抵業報	Une bonne action vient compenser les actes karmiques	Yw 15:28	Un homme sauve une femme enceinte de la noyade. Cela lui vaut de compenser toutes ses mauvaises actions. Il se retrouve en rêve dans l'autre monde où l'on lui explique que par ce système de compensation, il mourra tout simplement le même jour que celui prévu à l'origine.
狡黠舞文，今世得報	Le rusé qui joue avec les lettres est puni dans cette vie-ci	Yw 15:35	Un candidat aux examens ne comprend pas pourquoi il est constamment recalé pour des fautes d'écriture de caractère, parfois minimales. Un voyage onirique dans l'autre monde lui apprend qu'il s'agit tout simplement de la rétribution des fautes qu'il avait commises dans sa vie antérieure en commettant souvent des erreurs dans l'écriture de ses caractères, au détriment de gens dont la vie dépendait de ses documents.
冥王慎斷疑案	Le roi des enfers suspend avec précaution une affaire dont il doute	Yw 15:38	En rêve, un homme se retrouve aux enfers où il est accusé à tort d'avoir tué quelqu'un.
攝屍復生	Récupérer un cadavre pour le faire revivre	Yw 15:49	Un homme est capable de faire revivre des cadavres en implantant dedans un fantôme ou un esprit-renard.
厚葬遭盜	Les funérailles somptueuses connaissent le pillage	Yw 15:53	Un homme est enterré avec fastes et quantités de trésors qui attirent les pillards. Le défunt apparaît en rêve à sa famille pour leur expliquer que les voleurs n'ont fait que récupérer une dette contractée dans une vie antérieure.
惡僕錮習	Les incurables habitudes des mauvais domestiques	Yw 15:53	Un homme rêve que ses domestiques, qui ont jadis comploté contre lui, l'informent qu'ils sont devenus des crabes et qu'ils lui seront servis à manger le lendemain. L'homme ordonne qu'on les relâche, mais les domestiques, qui ont les mêmes mauvaises tendances que leurs prédécesseurs, mangent les crabes.
魂與形離	Quand le hun quitte le corps	Yw 15:54	Un homme voit la femme d'un voisin se déplacer dans les environs comme si elle était perdue. Il s'agit en fait de son hun qui erre tandis qu'elle rêve dans le même temps.
詩入夢	Un poème entre dans un rêve	Yw 16:2	Un homme voit en rêve l'inscription de quelques vers. En en parlant plusieurs années plus tard à quelqu'un, il apprend que ces vers sont inscrits dans la famille de ce dernier.
七婿俱燼	Les sept gendres périssent ensemble par le feu	Yw 16:18	Dans une famille, l'un des sept gendres rêve qu'il est attaché par un cordon rouge aux six autres. Y voyant un mauvais signe, il les évite constamment, jusqu'au soir où on l'enferme avec eux pour des festivités. Les beaux-frères périssent tous dans un incendie.

陪葬之物	Les objets qui accompagnent l'inhumation	Yw 16:36	Un homme rêve de sa concubine avec qui il s'entretient sur l'autre monde. Elle lui demande de lui procurer une servante en lui brûlant une figurine.
為友之道	La voie de l'amitié	Yw 17:27	Un homme rêve d'un ami défunt, qui lui reproche de n'avoir pas soutenu son fils. Le rêveur lui réplique qu'il a la mémoire courte : le défunt n'avait par le passé pas été à la hauteur de leur amitié.
偏心之報	La rétribution d'un coeur partial	Yw 17:49	Un homme explique qu'il porte à sa défunte épouse une dévotion excessive parce qu'il l'a vue en rêve, alors qu'elle était punie dans l'autre monde.
攝魂馴妻	Détenir son âme pour soumettre l'épouse	Yw 18:15	Un taoïste manipule le hun d'une épouse qui refuse que son époux ne prenne une concubine, afin de la forcer à revenir sur son entêtement.
四救先生	Les Messieurs des "Quatre Protections"	Yw 18:23	Un homme rêve que dans l'autre monde, il voit être punis des hommes de justice dont on lui explique qu'en protégeant seulement une partie des gens, ils commettent une faute.
替死	Il meurt pour l'autre	Yw 18:31	Lors d'une bataille, un homme prend une flèche à la place d'un autre. Il apparaît en rêve à ce dernier pour lui expliquer qu'il s'agit d'une dette qu'il lui repaît.
李六夫婦	Liu le Sixième et sa femme	Yw 18:44	Un serviteur en voyage rêve d'un ami décédé de son père, qui lui donne des conseils sur le chemin qu'il doit prendre.
縱賊保身	Poursuivre les brigands en prenant garde à soi	Yw 18:46	Les gens d'une grande maison poursuivent des bandits qui se terrent près des tombes des ancêtres de la famille. L'un de ces ancêtres provoque un vent qui permet aux bandits de s'enfuir, et s'en explique en rêve auprès de son descendant.
狐教賭徒悔過	Un renard apprend la repentance à un féru de jeu	Yw 18:48	Un joueur regrette sa passion et souhaiterait obtenir une somme d'argent pour fonder un commerce. Le pécule lui est miraculeusement accordé, et le joueur et sa femme doivent se pincer les poignets pour se convaincre qu'ils ne sont pas en train de rêver.
鳥銃兩種	Deux types de mousquets	Yw 19:12	Un homme invente un type de mousquet très efficace, mais rêve que s'il diffuse cette invention technique, aucun de ses descendants ne survivra.
失節與自贖	Perdre son honneur et se racheter	Yw 19:23	Une femme qui, selon les dernières volontés de son époux, s'est remariée, rêve de son premier époux après la mort du second. Il l'informe qu'il ne l'a jamais quittée, et qu'elle partira bientôt avec lui, ce qui se confirme par sa mort qui advient peu après.
紀夢二首	Deux poèmes de rêves	Yw 20:8	De deux poèmes qui évoquent le rêve.
文鸞託夢	Wenluan apparaît en rêve	Yw 20:17	Une servante, qui devait rejoindre la maisonnée de Ji Yun, en fut empêchée par des ragots. Morte de tristesse, elle apparaît des années plus tard à celui qui devait être son nouveau maître.
二姑娘	La Deuxième Demoiselle	Yw 20:23	Sous l'un des pavillons de l'académie Hanlin vit une renarde, que nul n'a jamais vue, hormis un lettré qui rêve d'elle.
夢境與占夢	Rêves et divination onirique	Yw 21:21	Traité d'onirologie dans lequel Ji Yun relate un rêve, propose une typologie des songes, et critique l'interprétation parfois forcée des rêves.
先師介野園先生	Mon défunt maître Monsieur Jie Yeyuan	Yw 22:12	Comment feu le vice-président du Ministère des Rites 禮部 apparut en rêve à son épouse le soir de sa mort, et de quelques éléments de sa vie.
劉泰宇無以自明	Liu Taiyu ne se justifie pas	Yw 23:11	Comment un homme prenant soin du fils d'un ami décédé est diffamé. Il confie l'enfant à l'oncle de ce dernier, et meurt. Le diffamateur est puni de mort, et son fils devient le giton que son père avait accusé l'autre enfant d'être.
孝子殺人，不彰母過	L'enfant pieux tue un homme, mais ne révèle pas ce qu'a fait sa mère	Yw 23:15	Un jeune homme tue l'amant incestueux de sa mère, elle-même veuve. Il est condamné à mort car il ne consent pas à dévoiler le motif de son meurtre, lequel nuit à la réputation de sa mère et de feu son père. Il apparaît en rêve à celui qui devait rédiger une plaque funéraire à sa mémoire.
石翁仲幻化	La métamorphose de la statue de pierre	Yw 23:20	Une statue de pierre placée devant une tombe soumet à sa volonté lubrique une dizaine de jeunes fantômes. Un métayer, témoin du ménage, achève la statue et reçoit en rêve les remerciements des victimes.

城隍和稀泥	Le dieu des murs et fossés et son discours cauteux	Yw 24:15	Une femme décédée apparaît à de multiples reprises en rêve à son époux, afin qu'il l'aide à porter plainte contre un démon qui abuse d'elle. Le chenghuang en charge règle l'affaire par un moyen détourné qui ne rend pas strictement justice.
-------	--	----------	---

Récits oniriques dans le *Honglou meng* 紅樓夢 de Cao Xueqin 曹雪芹 et Gao E 高鶚

Rêve	Code HLM	Résumé
Rêve de Zhen Shiyin au Taixu huanjing	HLM 1	Zhen Shiyin 甄士隱 rêve, lors d'une sieste dans sa bibliothèque, qu'il arrive en un lieu où discutent un moine bouddhiste et un taoïste. Il écoute leur conversation portant sur la Jiangzhucao 絳珠草 qui, attachée à la pierre, souhaite l'accompagner dans le monde des poussières. Zhen Shiyin interroge les deux mystérieux personnages sur ces incarnations humaines, mais ils lui répliquent que tout est secret car lié aux destins préétablis. Il obtient néanmoins de voir le jade avant que celui-ci ne soit incarné. Alors qu'il veut poser d'autres questions, ils arrivent au Taixu huanjing 太虛幻境, Domaine Illusoire du Vide Suprême, et il se réveille dans le bruit d'un coup de tonnerre.
Premier rêve de Baoyu au Taixu huanjing	HLM 5	Le jeune Baoyu s'endort dans la chambre de Qin Keqing et rêve qu'il se retrouve en un lieu divin où il fait la rencontre d'une immortelle - la Jinghuan xianzi 警幻仙子, l'Immortelle qui avertit des illusions. Il est en effet au Taixu huanjing 太虛幻境, Domaine Illusoire du Vide Suprême, où l'immortelle consent à lui montrer des registres qui révèlent le futur de toutes ses compagnes de jeu. Le jeune garçon n'y comprend cependant absolument rien. L'immortelle l'unit à l'une de ses petites soeurs, Keqing 可卿, avec qui il expérimente pour la première fois le "jeu des nuages et de la pluie". Le lendemain, Baoyu se promène en compagnie de Keqing près du Mijin 迷津, Gué des Egarés, lorsque démons marins 海鬼 et yakshas l'emportent dans les flots. Baoyu crie en rêve le nom de Keqing. Celle qui porte chez les Jia ce xiaoming 小名, nom de lait, s'étonne alors qu'il en ait connaissance.
Qin Keqing apparaît en rêve à Wang Xifeng	HLM 13	Wang Xifeng rêve que Qin Keqing vient lui rendre visite et la conseiller sur un investissement agricole à prévoir afin de se prémunir de temps difficiles à venir.
Xiaohong rêve que Jia Yun lui rapporte son mouchoir	HLM 24-25	Ayant rencontré Jia Yun 賈芸 dans la journée, et venant de se voir rabrouée pour avoir approché de trop près Jia Baoyu, la soubrette Xiaohong 小紅 rêve que Jia Yun vient lui rapporter le mouchoir qu'elle a perdu et l'attire à lui, avant qu'elle ne s'enfuit et tombe, ce qui la réveille.
Baoyu rêve de Jiangyu et de Jinchuanr	HLM 34	Alors qu'il se repose après avoir été battu par son père, Baoyu croit voir venir à lui Jiang Yuhan 蔣玉函 et Jinchuanr 金釧兒, qu'on l'accuse d'avoir débauchés.
Baochai entend Baoyu qui, en rêve, s'insurge contre l'alliance de l'or et du jade	HLM 36	Baochai, veillant sur Baoyu endormi, entend ce dernier s'insurger en rêve contre l'alliance prédestinée de l'or et du jade 金玉姻緣.
Baochai entend Xiangling qui, en rêve, s'exclame que les vers qu'elle vient de composer doivent être bons	HLM 48	Baochai, qui observe Xiangling 香菱 alors que celle-ci dort encore, l'entend s'exclamer en rêve que ses vers doivent être bons.
Jia Baoyu rêve de Zhen Baoyu	HLM 56	Ayant appris qu'il y aurait chez les Zhen un autre jeune homme du nom de Baoyu, qui de surcroît lui ressemblerait fortement, Jia Baoyu rêve qu'il se retrouve dans un jardin semblable au sien, peuplé de servantes semblables aux siennes, et qu'il y rencontre un autre Baoyu, non seulement identique à lui-même, mais qui en plus est tourmenté par la maladie de sa jeune parente, tout comme il l'est lui-même.
You Sanjie apparaît en rêve à Liu Xianglian pour lui dire adieu	HLM 66	You Sanjie 尤三姐 s'est suicidée devant Liu Xianglian 柳湘蓮, lequel a rompu avec elle sa promesse de mariage en raison des rumeurs qui pesaient sur elle. Juste après la mise en bière, elle apparaît à Liu dans un rêve où elle lui fait ses adieux.
Morte, You Sanjie apparaît à You Erjie en rêve et tente de la convaincre d'assassiner l'épouse jalouse	HLM 69	Subissant quotidiennement le harcèlement de ses rivales, You Erjie 尤二姐 est tombée malade. Elle voit en rêve sa cadette qui s'est suicidée, You Sanjie 尤三姐, laquelle lui reproche sa faiblesse de caractère. Mentionnant toutefois que son sort est dû aux faits d'une vie antérieure, You Sanjie exhorte sa soeur à tuer l'épouse jalouse à l'aide de l'une des deux épées dites "des canards

		mandarins". Erjie ne consent toutefois pas à commettre un meurtre, a fortiori si ses malheurs sont déjà dictés par un destin rétributeur.
Xiangyun poursuit ses compositions poétiques en rêve	HLM 62	Alors que le cénacle poétique fait une pause, Xiangyun s'endort sur une pierre. Ses amis la surprennent à composer un vers durant son sommeil.
Qingwen vient faire en rêve ses adieux à Baoyu	HLM 77	Alors que dans la journée il a rendu visite à Qingwen, renvoyée chez elle et malade, Baoyu rêve durant la nuit qu'elle vient lui dire adieu. Il comprend de son rêve que Qingwen est décédée.
Wang Xifeng raconte qu'elle a rêvé qu'on lui réclamait des biens	HLM 72	Tourmentée par la gestion qu'elle doit donner des biens de la maisonnée, et critiquée pour l'état des piètres finances de la famille, Wang Xifeng raconte avoir rêvé que quelqu'un venait lui réclamer des pièces de brocart.
Le cauchemar de Lin Daiyu	HLM 82	Inquiète de son futur mariage et ayant été entretenue dans la journée de la question des épouses et des concubines et de sa relation avec Baoyu, Lin Daiyu fait un cauchemar dans lequel la nouvelle épouse de son père —lui-même en réalité décédé depuis longtemps, souhaite la marier à un veuf. Elle ne trouve pas de soutien auprès de sa grand-mère maternelle, et s'emporte contre les félicitations de son cousin. Baoyu veut lui prouver ses sentiments pour elle, et s'ouvre la poitrine pour lui montrer son cœur.
Apprenant la mort de Daiyu, Baoyu se retrouve en rêve sur la route qui mène au monde des ténèbres et aux sources jaunes	HLM 98	Lorsque Baochai annonce la nouvelle de la mort de Daiyu à Baoyu, ce dernier perd connaissance et fait un rêve dans lequel il s'entretient avec une personne, sur la route qui mène aux enfers 陰司 et aux sources jaunes 泉. La personne lui explique que Daiyu ne s'y trouve pas, car elle est différente des hommes ordinaires, et qu'elle est retournée au Taixu huanjing 太虛幻境. Il révèle à Baoyu que s'il s'applique à se cultiver, il reverra Daiyu, mais que dans le cas contraire, cela s'avérerait impossible. A l'issue de son discours, la personne lance une pierre au cœur de Baoyu.

3 - Relevés du lexique indicateur du rêve

Les tableaux suivants rassemblent, par œuvre de corpus, les termes lexicaux qui marquent l'entrée et la sortie du rêve. Ils constituent les données sur lesquelles j'appuie mon analyse de la narration du rêve¹. L'observation de cette sémantique m'a notamment permis d'évaluer la présence de ce que j'ai nommé « rêves à effet de lecture rétrospective » : ceux-ci ne possèdent pas de marqueur explicite de l'entrée dans le rêve, et peuvent présenter une indication implicite pour le faire deviner au lecteur.

J'ai par ailleurs effectué ce travail dans le *Soushen ji* 搜神記 de Gan Bao 干寶, ainsi que dans une sélection de *huaben* 話本 – s'ajoutent donc à ceux de mon corpus deux tableaux supplémentaires.

¹ Cf. p. 130.

夢別	L'Adieu en rêve	Lz 116	一夜， 夢...	-	因而驚寤	-								
雷曹	Préposé au département du tonnerre	Lz 120	-	伏榻假寐。既醒...；遂疑是夢	-	颯颯然瞬息及地	既寢，夢...	-	-	-				
五殺大夫	"Ministre aux cinq peaux de bélier noir"	Lz 124	夢	-	-	-								
田七郎	Tian le Septième	Lz 133	夜夢	-	醒而異之	-								
柳秀才	Le Bachelier Liu	Lz 138	退臥署幕，夢...	-	-	-								
姊妹易嫁	La cadette se marie à la place de l'aînée	Lz 148	頗得夢	-	-	-	一夕夢...	-	-	-	夢	-	-	-
續黃梁	Une suite au "Rêve du millet jaune"	Lz 149	-	倦伏榻間，忽見...	豁然而寤	兄夢魔耶？								
狐夢	Rêve de renardes	Lz 178	-	身漸倦慵；伏案頭	瞥然醒寤；竟是夢景	-								
金永年	Jin Yongnian	Lz 183	忽夢...	-	醒	-								
孝子	Un fils pieux	Lz 187	夢	-	醒而異之	-								
伍秋月	Wu Qiuyue	Lz 194	夜夢...	-	寤	-	入夜，又夢之。如是三四夜；纔交睫，夢...	-	驚寤	-	-	驚寤，急開目...	驀然即醒	方怪幻夢之凶
蓮花	Princesse Lianhua	Lz 195	-	方晝寢，見...	忽然醒寤；	-	-	一夕，與友人共榻，忽見...	頓然而醒，始知夢也	-				

公主														
罵鴨	Invectiver le canard	Lz 199	夜夢	-	-	-								
庫將軍	Le militaire She	Lz 214	夢	至冥司	既醒	-								
絳妃	La Déesse Jiang, 'Ecarlate'	Lz 215	夢	倦極思寢，解屢登牀	醒而憶之，情事宛然	-								
杜翁	Le vieux Du	Lz 223	忽若夢，見...	覺少倦	忽醒	-								
吳門畫工	Le Peintre de Wumen	Lz 226	至夜，果夢...	-	醒而異之；即夢中所見，尚而藏之	-								
劉亮采	Liu Liangcai	Lz 232	夜果夢...	-	既醒	-								
餓鬼	Spectre affamé	Lz 240	是夜，[...] 夢...	-	既寤	-								
鴿異	L'étrangeté des pigeons	Lz 247	至夜，夢...	-	-	-								
八大王	Grand Roi le Huitième	Lz 254	一夕獨寢，夢...	-	痛極而醒	-								
邵女	La fille Shao	Lz 258	夜夢	-	醒而大懼	-								
二商	Les deux Shang	Lz 260	一夜，夢...	-	既醒，異之	-								
金姑夫	L'Oncle Jin	Lz 272	至夜，夢...	-	醒而惡之	-	是夜，[...] 夢	-	-	-				
梓潼令	Sous-préfet de Zitong	Lz 273	前一夜，夢...	-	-	-	又夢如前	-	-	-				

閻羅 薨	Mort de Yama	Lz 276	一夜夢...	-	醒而異之	-	既寐，又 夢...	-	-	-				
放 蝶	Lâcher de papillons	Lz 297	一 夜 ， 夢...	-	-	-								
男 生 子	Un homme donne naissance à des fils	Lz 298	夢	-	及醒	-								
夢 狼	Rêve de loups	Lz 305	-	方臥，見...	大懼，忽 醒，乃知 其夢。心 異之	-								
司 文 郎	L'Archiviste	Lz 321	一 夜 ， 夢...	-	-	-								
詩 讞	Le Jugement de l'affaire du poème	Lz 328	夜夢	-	再睡	-	-	再睡，又 言	-	-				
小 棺	Petits cercueils	Lz 330	夜夢...	-	醒	-	既寤，復 夢	-	-	-				
蔣 太 史	L'Académicien Jiang	Lz 334	數夢	-	-	-								
岳 神	Le Dieu du Pic de l'Est	Lz 358	夜夢	-	醒而惡之	-								
皂 隸	Gardiens du yamen	Lz 362	夢	-	-	-								
牛 飛	Boeuf volant	Lz 368	夜夢	-	-	-								
楊 大 洪	Yang Dahong	Lz 376	夜夢...	-	-	-								
仇 大 娘	Grande Soeur Qiu	Lz 404	夜夢...	-	-	-								
齊 天	Grand Saint égal au Ciel	Lz 416	至 夜 ， 夢...	-	醒而異之	-								

大聖														
竹青	Zhuqing	Lz 433	-	出臥廊下，忽...	忽如夢醒，則身臥廟中	-								
王大	Wang l'Ainé	Lz 441	-	晝臥，忽見...	醒	-								
石清虛	Shi Qingxu	Lz 450	夜夢...	-	-	得夢，喜								
李八缸	Li Huit Jarres	Lz 461	忽一夜夢...	-	醒而異之	-								
老龍缸戶	Ceux qui vivent sur des bateaux au Vieux Dragon	Lz 462	-	已而齋寢，恍惚見...	既醒，隱謎不解	-								
薛慰娘	Xue Weiniang	Lz 467	-	因傍冢臥。忽如夢...	覺	-								
王桂菴	Wang Gui'an	Lz 469	一夜，夢...	-	條然驚覺，始知是夢	-								
寄生	Jisheng	Lz 470	-	沉痾中，忽...	遽然而覺，則一夢也	-								
周生	L'Etudiant Zhou	Lz 471	夜[...]夢	-	醒	-								
公孫夏	Gongsun Xia	Lz 478	-	方趣裝而病，月餘不起。忽...	-	開眸								
丐仙	Immortel mendiant	Lz 493	我夢...	-	-	-								
臙脂	Yanzhi	Lz 401												

Sémantique onirique dans le *Zibuyu* 子不語 de Yuan Mei 袁枚

Titre	Traduction du titre	Code	Entrée évidente dans le rêve 1	Entrée implicite dans le rêve 1	Sortie évidente du rêve 1	Sortie implicite du rêve 1	Entrée évidente dans le rêve 2	Entrée implicite dans le rêve 2	Sortie évidente du rêve 2	Sortie implicite du rêve 2	Entrée évidente dans le rêve 3	Entrée implicite dans le rêve 3	Sortie évidente du rêve 3	Sortie implicite du rêve 3
鍾孝廉	Le Licencié Zhong	ZBY 1:5	吾夢見...	-	不覺大哭而醒	-								
南山頑石	La pierre brute des monts du sud	ZBY 1:6	夢	-	驚而醒	-								
江中三太子	Le troisième prince du fleuve	ZBY 1:16	夜夢	-	-	-								
大福未享	Un grand bonheur l'attend	ZBY 1:22	夢	-	醒	-								
觀音堂	Le sanctuaire de Guanyin	ZBY 1:23	夢	-	驚醒張目	-								
蒲州鹽梟	Le Hibou de sel de Puzhou	ZBY 1:25	夢	-	驚寤	-								
劉刺史奇夢	L'étrange rêve du préfet Liu	ZBY 2:14	夜二鼓，夢...	-	悸而醒	-								
夏侯惇墓	La Tombe de Xiahou Dun	ZBY 2:18	夢	-	-	-								
沅陽洪氏獄	L'affaire Hongshi de Shuyuan	ZBY 2:25	見夢於...	-	驚覺	-								
董賢為神	Dong Xian divinisé	ZBY 2:30	是夕，夢...	-	不覺大笑，遂醒	-	又夢	-	-	-				
裘秀才	Le Bachelier Qiu	ZBY 3:2	是夜夢...	-	醒	-								
囊囊	Le myriapode	ZBY 3:11	夜夢...	-	-	-	是夜夢...	-	-	-				
李香君薦卷	Une copie d'examen recommandée par Li Xiangjun	ZBY 3:20	倦而假寐，夢...	-	驚醒	-								
城隍殺鬼不許讐	Le dieu des murs et des fossés tue un fantôme et lui interdit le statut d'archi-spectre	ZBY 3:23	是夜 [...] 夢...	-	五更[...]醒	-	是夕 [...] 又夢...	-	驚而醒	-				

呂蒙塗臉	Le Visage barbouillé de Lü Meng	ZBY 4:1	夢	-	大驚而醒	-	-	倦，[...]假 寐，見...	-	-				
智恒僧	Le Moine Zhiheng	ZBY 4:8	夜夢...	-	-	-	夢	-	驚醒	-				
長鬼被縛	Un grand démon se fait ligoter	ZBY 4:15	夜夢	-	-	-								
青龍黨	La Bande du Dragon vert	ZBY 4:18	夢	-	夢覺	-	-	朦朧睡 去，見...	驚覺	-				
城隍替人 訓妻	Le dieu des murs et fossés se charge de sermonner une épouse	ZBY 5:1	是夕，夢...	-	-	-								
文信王	Le Roi Wenxing	ZBY 5:2	嘗晝寢 [...] 夢...	-	不覺驚醒	-								
驚嬌	Yingjiao	ZBY 5:11	忽夢見...	-	驚而醒	-								
署雷公	Divinité temporaire de la foudre	ZBY 5:19	暑月晝 臥，忽夢...	-	遂醒	-								
捉鬼	La capture d'un démon	ZBY 5:20	夜，夢魘	-	寤	-								
某侍郎異 夢	L'étrange rêve d'un vice-ministre	ZBY 5:21	倦，解衣 臥，夢中...	-	及門下馬 而醒	-								
陰間中秋 官不辦事	Dans le monde des ombres le jour de la mi-automne est férié	ZBY 6:9	前得一夢	-	-	-								
王介眉侍 讀是習鑿 齒後身	L'académicien- lecteur Wang Jiemei est la réincarnation de Xi Zuochi	ZBY 6:13	夢	-	寤	-								
義犬附魂	Un chien fidèle prête son âme	ZBY 6:23	夜夢	-	-	-								
李倬	Li Zhuo	ZBY 7:8	昨夜[...]托 夢	-	-	-								
紅花洞	La Grotte de la fleur rouge	ZBY 7:11	-	夏日晝 寢，見...	驚寤	忽失前足 而墮								
狐祖師	Le Patriarche des renards	ZBY 7:17	托夢於...	-	-	-								

土地奶奶 索詐	Une escroquerie de l'épouse du dieu du sol	ZBY 7:23	夜夢...	-	夢醒	-							
見曹操稱 晚生	Devant Cao Cao, il se fait nommer "cadet"	ZBY 8:8	夢	-	芾驚而醒	-							
武后謝嵇 先生	L'impératrice Wu remercie Monsieur Ji	ZBY 8:9	-	夜臥書 舍，有...	醒	-							
土地受餓	Le dieu du sol souffre de la faim	ZBY 8:15	-	病虐，熱 重時，見...	-	-	又夢	-	-	-			
梁武帝第 四子	Le quatrième fils de Liang Wudi	ZBY 8:23	夜夢	-	-	-							
黑煞神	Le Diable noir	ZBY 8:26	亦夜有所 夢	-	-	-							
九天玄女	La Fée du Neuvième Ciel	ZBY 8:31	夢	-	醒後	-							
夢乞兒煮 狗	Il rêve de mendiants qui font bouillir un chien	ZBY 9:4	夜間夢...	-	驚醒	-	夢	-	覺而惡之	-			
城隍神酌 酒	L'ivresse du dieu de la ville	ZBY 9:11	是夜，[...] 方就枕， 夢...	-	夢醒	-							
江軼林	Jiang Yilin	ZBY 9:16	一夕，[...] 同夢...	-		-							
裹足作備 之報	Punition à l'encontre de l'inventeur des pieds bandés	ZBY 9:17	一日者， [...]夢	-	醒竟安然	-							
蔣太史	L'Académicien Jiang	ZBY 9:19	病，[...]在 一室中分 床臥，夢...	-	大喝而醒	-	漏下四鼓， 沉沉睡去， 不覺又到冥 間	-	拱手作別 而醒	-			
妖三夢則	Trois rêves démoniaques	ZBY 10:13	患危疾夢... + 是夜，復 夢...	-	-	-	夢	-	-	-	忽一夜， [...]托夢... + 夜夢	-	-
謝經歷	Le secrétaire archiviste Xie	ZBY 10:17	-	當午假 寐，見...	驚寤	-							

秀民冊	Le registre des personnes de distinction	ZBY 11:6	夢	-	驚醒	-							
張又華	Zhang Youhua	ZBY 11:12	夜夢	-	大驚而醒	-							
鑄文局	Le bureau de la refonte des écrits	ZBY 11:14	夜夢	-	一驚而醒	-							
吾頭豈白斫者	M'aurait-on coupé la tête pour rien ?	ZBY 12:3	夜夢	-	驚醒	-							
夢中破案	La résolution onirique d'une enquête	ZBY 12:18	-	-	-	乃夢中也							
聾鬼	Le Démon sourd	ZBY 12:20	夜夢	-	霍醒	-							
張飛棺	Le Cercueil de Zhang Fei	ZBY 12:24	夢	-	彼此大笑而寤	-							
楊妃見夢	Apparition onirique de la concubine Yang	ZBY 13:6	夢	-	驚醒	-							
荊波宛在	Les vagues de Jing semblent toujours être là	ZBY 13:9	夢	-	-	-	次晚，夢如初	-	驚起	-			
馮侍御	Le Censeur Feng	ZBY 13:10	夜夢	-	驚醒	-							
藥師父	L'Empoisonneur du maître	ZBY 13:11	前一日，夢...	-	腹痛而醒	-							
宋荔裳受惡土地之累	Song Lichang pâtit d'un exécration dieu du sol	ZBY 13:16	夢	-	-	-							
陸夫人	La Dame Lu	ZBY 13:17	病，夢	-	驚醒	-							
牛頭大王	Le Grand Roi à tête de boeuf	ZBY 13:18	夢	-	醒	-							
見娘堡	Le village dit du "Revoir de la mère"	ZBY 13:21	夢	-	醒	-							
關神世法	Le dieu Guan se conforme à la loi	ZBY 13:25	夢	-	驚醒大笑	-							
楊四佐領	Le capitaine Yang le Quatrième	ZBY 14:3	昨夜夢...	-	-	-	-	是夕，[...] 又來	驚醒	-	作夢	-	-

蒙化太守	Le préfet de Menghua	ZBY 14:5	-	假寐，見...	驚醒	-								
科場二則	Deux récits de la salle d'examen	ZBY 14:10	-	我寢方酣，忽見...	-	-								
謹權量	Réglez poids et mesure	ZBY 14:19	盡三鼓，坐而假寐，夢...	-	-	-								
梁觀察夢應	La réalisation du rêve du commissaire Liang	ZBY 14:24	夢	-	驚醒	-								
錢文敏公夢辛稼軒而生	Le sieur Qian Wenmin naît avec un rêve dans lequel apparaît Xin Jiaxuan	ZBY 14:26	夢	-	-	-	夢	-	-	-				
燧人鑽火樹	L'arbre d'où Suiren tira le feu	ZBY 14:30	其夜， [...] 夢	-	-	-								
馬林	Ma Lin	ZBY 15:3	一夕夢	-	-	急起								
土地迎舉人	Le dieu du sol accueille le licencié	ZBY 15:7	夜夢	-	-	-								
小芙	Xiao Fu	ZBY 15:9	夢	-	醒	-								
宋生	L'Etudiant Song	ZBY 15:14	是夜[...]夢	-	醒	-								
儲梅夫府丞是雲麾使者	Le Vice-préfet Chu Meifu est l'Ambassadeur à la bannière de nuages	ZBY 15:16	是夕，夢見...	-	驚醒	-								
裘文達公為水神	Sieur Qiu Wenda est un dieu des eaux	ZBY 15:18	夜夢...	-	-	-								
王都司	Le Capitaine Wang	ZBY 15:27	忽一日，夢	-	-	-	次夜又夢...							
西賈認父	Le marchand de l'Ouest retrouve son père	ZBY 16:8	又云昨晚 [...] 又復示夢											
柳如是為厲	Liu Rushi est violente	ZBY 16:14	適夢...	-	故驚醒	-								

驅蠶	La chasse à la limule	ZBY 16:16	是夜夢...	-	-	-								
卞山地陷	Effondrement sur le mont Bian	ZBY 16:18	前一夕夢見	-	-	-								
圖公為神	La Divination de Sieur Tu	ZBY 17:10	昨夜夢[.]托夢											
隨園瑣記	Courts dits de Suiyuan	ZBY 17:11	夢	-	驚醒	-	夢	-	驚醒	-	夢	-	-	-
廣西鬼師	Les maîtres démonifuges du Guangxi	ZBY 17:12	-	-	方睡驚覺, 云夢中...	-								
夢中聯句	Un rêve de vers alternés	ZBY 17:15	-	夜[...]倦[...]臥	大驚, 始知夢也; 驚醒	-								
木皂隸	Le satellite de bois	ZBY 17:22	每夜[...]夢中...	如魔寐然	-	-								
王清本	Wang Qingben	ZBY 17:23	夢	-	驚醒	-								
神秤	Balance divine	ZBY 17:27	夢	-	驚醒	-								
莊明府	Le sous-préfet Zhuang	ZBY 17:28	晝臥書室, 夢	-	-	-								
沈椒園為東嶽部司	Shen Jiaoyuan est préposé au pic de l'Est	ZBY 17:31	夢游一處, 見	-	醒	-								
陝西茶客	Le Marchand de thé du Shaanxi	ZBY 18:1	夢	-	驚醒	以為夢也								
王白齋尚書為潮鳴寺僧	Le Ministre Wang Baizhai avait été moine au temple Chaoming	ZBY 18:4	夢	-	-	-								
錫鏤一錠陰間准三分用	Un lingot de papier vaut trois centimes dans le monde des ombres	ZBY 18:7	病中夢遊陰府	-	一驚而醒	-								
批地藏王頰	Une gifle sur la joue du roi Dizang	ZBY 18:12	夢至	-	醒	-								
儒佛兩不收	Ni confucéen ni bodhisattva n'en veut	ZBY 18:13	托夢於...	-	-	-								

借絲綿入殮	Prêt de bourre de soie pour une mise en bière	ZBY 18:28	夢	-	驚而醒	-							
旱魃	Le Démon de la sécheresse	ZBY 18:33	-	-	-	復酣寢；夢中							
豆腐架箸	Des baguettes sur un bol de doufu	ZBY 18:37	夜夢	-	醒	-							
韓宗琦	Han Zongqi	ZBY 19:2	夢	-	醒	-							
觀音作別	L'adieu de Guanyin	ZBY 19:11	昨夜夢...	-	-	-							
兔兒神	Le dieu des lapins	ZBY 19:12	托夢於...	-	-	-							
陳紫山	Chen Zishan	ZBY 19:18	偶病劇，夢...	-	驚醒	-							
忌火日	L'interdit du jour du feu	ZBY 19:19	晝寢，夢...	-	驚醒	-							
驢大爺	Maître Âne	ZBY 19:23	見夢於	-	驚寤	-	復睡去。又夢	-	-	-			
金剛作鬧	Le dieu du Diamant fait du scandale	ZBY 19:27	一夕病重，夢...	-	大驚而醒	-							
謝檀霞	Xie Tanxia	ZBY 20:3	夜夢	-	驚醒	-	忽夢	-	-	-	復至	-	-
靈鬼兩救兄命	L'âme sauve ses deux aînés	ZBY 20:5	夢	-	醒	-							
菜花三娘子	La Troisième Demoiselle, dite Fleur de colza	ZBY 20:8	是夜夢	-	-	-							
代神判斷	Avoir procuration divine pour condamner à la décapitation	ZBY 20:11	是夜夢		夢覺，心惡之		夢	-	喝拒而醒	-			
西海祠神	Le dieu du temple de la mer de l'Ouest	ZBY 20:27	夢	-	-	-	夢	-	-	-			
婁羅二道人	Les deux taoïstes Lou et Luo	ZBY 21:1	夜夢	-	-	-							
楊笠湖救難	Yang Lihu sauve un homme en difficultés	ZBY 21:6	我昨夜得一夢	-	-	-							

科場事五條	Cinq histoires de la salle d'examen	ZBY 21:13	夢 + 夢	-	驚醒	-	夢	-	-	-	夢	-	-	-
夢葫蘆	Rêve de calabasse	ZBY 21:16	每 [...] 必夢...	-	-	-	方睡，大呼夢見...	-	-	-				
香亭記夢	Xiangting note un rêve	ZBY 21:21	夜夢至...	-	夢醒	-								
福建解元	Le lauréat du Fujian	ZBY 21:38	夢	-	-	-								
烏魯木齊城隍	Le dieu de la ville de Urumqi	ZBY 21:44	夢	-	-	-								
王昊廬宗伯是蓮花長老	Le ministre Wang Haolu est le supérieur du temple du Lotus	ZBY 22:1	未晚便睡。夢...	-	遂醒	-								
歐陽澈	Ouyang Che	ZBY 22:5	一日，[...] 夢											
僵尸抱韋馱	Le cadavre enlace Weituo	ZBY 22:14	漏下二更，睡已熟，夢...	-	驚醒	-								
鬼送湯圓	Le fantôme qui offrit des tangyuan	ZBY 22:21	睡夢中	-	-	大悟								
忠恕二字一筆寫	Les deux caractères zhong et shu d'un seul trait de princeau	ZBY 22:22	忽一日，夢	-	驚醒	-	又夢	-	醒	-				
隴西城隍神是美少年	Le dieu de la ville de Longxi est un beau jeune homme	ZBY 22:25	夜托夢於...	-	醒	-	-	至	-	退				
城隍赤身求衣	Le dieu de la ville est nu et demande un habit	ZBY 22:26	忽夜夢	-	驚醒	-								
張飛治河	Zhang Fei gère le fleuve	ZBY 22:32	夢	-	叱叱而醒	-								
烏頭太子	Le Prince à tête noire	ZBY 22:40	一日盡寢，夢	-	忽然驚醒	-								
雙花廟	Le temple aux Doubles Fleurs	ZBY 23:12	夢見...	-	驚醒	-								
預知科名	Un succès prévu	ZBY 23:14	頃睡夢...	-	-	-								

胡鵬南	Hu Pengnan	ZBY 23:15	-	方死去	驚醒	-								
李文貞公 夢兆	Le rêve prémonitoire de Sieur Li Wenzhen	ZBY 23:18	-	祈夢	-	-								
白日鬼	Les démons du plein jour	ZBY 23:33	見夢	-	覺	-	復見夢	-	覺	-				
夢中事只 靈一半	Le rêve ne se réalise qu'à moitié	ZBY 23:53	夜夢至	-	一跌而寤	-								
夢馬言	Il rêva d'un cheval qui parlait	ZBY 24:5	晝寢 [...], 夢	-	驚醒	-								
蔣靜存	Jiang Jingcun	ZBY 24:6	夢	-	-	-	夢	-	-	-				
鬼弄人二 則	Deux récits sur les démons manipulateurs	ZBY 24:17	一夕夢	-	-	-	夢	-	-	-				
金秀才	Le Bachelier Jin	ZBY 24:31	夜夢	-	-	-	每夜必夢	-	-	-				

Sémantique onirique dans le *Yuwei caotang biji* 閱微草堂筆記 de Ji Yun 紀昀

Titre	Traduction du titre	Code	Entrée évidente dans le rêve 1	Entrée implicite dans le rêve 1	Sortie évidente du rêve 1	Sortie implicite du rêve 1	Entrée évidente dans le rêve 2	Entrée implicite dans le rêve 2	Sortie évidente du rêve 2	Sortie implicite du rêve 2	Entrée évidente dans le rêve 3	Entrée implicite dans le rêve 3	Sortie évidente du rêve 3	Sortie implicite du rêve 3
詩扇	L'Eventail aux poèmes	Yw 1:5	夢	-	-	-								
無賴呂四	Lü le Quatrième de Wulai	Yw 1:7	夢	-	-	-								
為官無功即有罪	Quand on est fonctionnaire, ne pas avoir de mérite est une faute	Yw 1:10	一日夢至冥府	-	-	-								
一聯成讖	Paire de sentences oniriques se vérifiant	Yw 1:28	夢中	-	醒	-								
小花犬	Le petit chien tacheté	Yw 1:29	夢中恆見	睡輒嚙語	-	-								
胡維華	Hu Weihua	Yw 1:39	夜夢...	-	-	-								
生死相隨	Se suivre dans la vie et dans la mort	Yw 2:13	昨夜又夢見...											
夢中作詩	Composition poétique en rêve	Yw 2:18	夢中...	-	-	-								
夙負	Dettes d'une vie antérieure	Yw 2:22	夢		醒而惡之									
魏忠賢求婚	La demande en mariage de Wei Zhongxian	Yw 2:41	是夕，[...] 夢	-	驚醒	-								
土神鑄秩	Un dieu du sol rétrogradé	Yw 2:42	夢	-	-	-								
祈夢	Incubation	Yw 3:8	夜夢	-	-	-								
老僧說法	La parole bouddhique du vieux bonze	Yw 3:14	後夢寐見...											
事皆前定	Toute chose est fixée à l'avance	Yw 3:16	夢	-	-	-								
廝養巴拉	Le valet Bala	Yw 3:17	夢	-	霍然而醒	-								

孟夫人	La furen Meng	Yw 3:31	月夜獨坐 [...], 恍惚 夢...	-	-	-								
謀奪人妻	Manigances pour s'emparer de la femme d'autrui	Yw 3:36	先一夕， [...]夢...											
狐友說夢	Le Discours onirologique de l'ami renard	Yw 3:42	昨夜夢至	實有是夢	-	-								
插花廟尼	La Nonne du temple des Fleurs Fichées	Yw 3:46	恍惚夢	-	驚醒	-								
祈夢斷案	L'incubation qui visait à résoudre l'affaire judiciaire	Yw 4:8	夢	-	覺	-								
義冢鬼戰 瘟疫	Les droits fantômes enterrés combattent l'épidémie	Yw 4:17	夢	-	-	-								
夢至都城 隍廟	Il va en rêve au temple du dieu de la ville	Yw 4:34	夜夢至...	-	霍然而醒	-								
五臺僧	Le Bonze des Cinq Terrasses	Yw 4:48	夜恆夢至...	-	-	-								
解夙因	L'explication des causes karmiques	Yw 5:5	一日，鬱 鬱枯坐， 忽夢至...	-	-	-								
說周倉	A propos de Zhou Cang	Yw 5:13	夢	-	-	-								
農婦代死	La belle-fille paysanne meurt à la place de sa belle-mère	Yw 5:19	夜夢	吾夜所夢 亦如是	-	-								
窮達有命	Pauvre ou couronné de succès, tout dépend du destin	Yw 5:23	夜夢	-	-	-								
異類淳良	Les apparitions de l'étrange sont candides et bienveillantes	Yw 5:30	夢	-	矍然醒	-								
魂歸受祭	Les fantômes reviennent recevoir les offrandes	Yw 5:31	晝寢，夢...	-	愕然驚醒	-								
楊義與鬼 之爭	La querelle de Yang Yi et des envoyés infernaux	Yw 5:39	忽夢...	同寢者聞 其囁語			又夢...	-	同寢者呼 之乃醒	-				

義犬四兒	Le Quatrième, chien de droiture	Yw 5:40	先一夕夢...	-	-	-								
借魂報冤	Il emprunte une âme pour se faire justice	Yw 5:43	一夜夢...	-	-	-								
以牛為妖	Faire de boeufs des démons	Yw 5:44	夜夢	-	-	-								
巨筆吐焰	L'énorme pinceau qui crachait des flammes	Yw 5:53												
鬼神有無辯	La controverse sur l'existence des démons et divinités	Yw 6:6	夜夢	-	-	-								
文儀班	Le Bureau des Lettres et des Cérémonies	Yw 6:28	一夕，夢...	-	霍然驚悟	-								
讀書應知禮	Étudier requiert de la bienséance	Yw 6:30	夏夜 [...], 睡 [...], 夢	-	-	-								
快哉行	La ballade du Bonheur	Yw 6:34	夜夢	-	-	-								
王蘭洲	Wang Lanzhou	Yw 6:37	夢	-	-	-								
七千錢	Sept mille sapèques	Yw 6:40	夜見夢於	-	-	-								
夢仕途	Rêver de sa carrière officielle	Yw 6:46	嘗夢至冥司	-	忽惶遽而醒	-								
詩讖	Le Présage poétique	Yw 6:47	夢	-	-	-								
烈婦鳴冤	La femme exemplaire qui criait son injustice	Yw 7:2	-	坐而假寤，恍惚見...	霍然已醒	-								
施捨之爭	Le débat sur l'aumône	Yw 7:9	夜夢	-	倏然已覺	-								
居鎡命窮	Le mauvais destin de Ju Hong	Yw 7:17	夢	-	霍然驚醒	-								
劉鬼谷夢鬼	Le démon Liu rêve d'un démon	Yw 7:19	數夢	-	-	-								
夢中夢	Un rêve dans le rêve	Yw 7:51												
事由自取	L'on est responsable de ses propres faits	Yw 7:54	見夢於...	-	-	-								
遊鬼索命	Un fantôme errant demande une vie	Yw 7:58	-	-	-	覺恍如夢醒								

獨耽鬼趣	Les délices solitaires auxquels le fantôme prend goût	Yw 8:14	不覺晝寢。夢...	-	霍然而寤	不復成夢							
青驃	Le mulet noir	Yw 8:19	-	-	頃然夢	-							
解砒毒方	Le remède contre l'arsenic	Yw 8:25	見夢於	-	-	-							
獵者助鬼	Le chasseur qui aida le fantôme	Yw 8:26	後夢	-	-	-							
生魂	L'âme vivante	Yw 8:27	-	-	頃夢	-							
獄官宜自傲	Il convient que les fonctionnaires responsables des affaires judiciaires se mettent en garde eux-mêmes	Yw 8:33	夜夢	-	-	-							
少年報冤	La vengeance de la jeune fille	Yw 8:35	一夕，夢...	-	栗然驚寤	-							
申鐵蟾	Shen Tiechan	Yw 8:49	-	-	霍然而醒	-	恆夢遊	-	-	-			
自貽伊戚	S'attirer soi-même des problèmes	Yw 8:51	夜夢	-	-	-							
彭杞女	La Fille de Peng Qi	Yw 8:57	夜夜夢	-	醒	-							
伶人方俊官	L'acteur Fang Junguan	Yw 9:6	忽夢	-	悸汗而寤	-							
驢之報復	Le revanche de l'âne	Yw 9:9	夜夢	-	惕然而寤	-							
余某	Un certain Yu	Yw 9:11	夜夢	-	惶怖而寤	-							
一詩成讖	Un poème devient présage	Yw 9:13	嘗夢	-	醒	-							
盜亦有道	Les voleurs ont aussi un honneur	Yw 9:18	一夕[...]夢	-	-	-							
狐精漁色	L'esprit-renarde coureuse	Yw 9:24											
一善之報	La rétribution d'une bonne action	Yw 9:41	夢	-	醒	-							
嗜雞獲報	Punie pour avoir raffolé du poulet	Yw 9:45	晝寢[...]，夢...	-	悸而寤	-							

減食祿	Diminution de l'allocation de nourriture	Yw 9:55	病中夢至...	-	悵然而寤	-								
虐婢受報	La rétribution reçue pour avoir maltraité une servante	Yw 9:64	夜夢	-	-	-								
固執一理	L'opiniâtre n'a qu'un principe	Yw 9:71	忽夢	-	悚然而寤	-								
冥司籍記戰歿者	L'administration de l'outre-monde répertorie ceux tombés au champ d'honneur	Yw 10:3	夢至	-	驚覺	-								
義犬	Chiens loyaux	Yw 10:6	夢	-	-	-								
汪輝祖言六則	Wang Huizu relate six affaires	Yw 10:20	夢	-	覺	-	夢	-	-	-	次夕夢復然	-	寤	-
善全骨肉	Vertueux en protégeant les os et la chair	Yw 10:26	一夕，[...] 酣眠，忽夢...	-	醒	-								
崔某	Un certain Cui	Yw 10:39	夜夢											
饗祀無論貧富	Les offrandes et sacrifices font fi de la richesse ou de la pauvreté	Yw 11:3	猶寢，夢中見...	-	-	-								
城隍控馬卒	Le dieu des murs et fossés contient le palefrenier	Yw 11:8	夜夢	-	-	-								
杏花	Fleur d'abricotier	Yw 11:11	昨夢	-	-	-								
入土為安	La paix de la mise en terre	Yw 11:22	夢至	-	心悸而寤	-	越數夕，夢復然	-	條又醒	-				
司馬相如玉印	Le sceau de jade de Sima Xiangru	Yw 11:23	嘗夢	-	驚怪而寤	-								
請蠲免罪	Une exemption pour un acquittement	Yw 11:37	夢	-	-	-	又恍惚夢	-	-	-				
問心	Interroger sa conscience	Yw 11:38												
治癰閉	Soigner l'ischurie	Yw 11:40	一夕，夢	-	-	-								

省悟得報	Obtenir rétribution en comprenant ses erreurs	Yw 12:3	昨夜夢...	-	-	-							
沈五娘	La Cinquième Dame Shen	Yw 12:12	一夕，恍惚兩夢...	-	-	-	夢至	-	驚醒	-			
漢學務實，宋學近名	L'école des Han vise la vérité, l'école des Sing cherche la renommée	Yw 12:13	夜夢...	-	狂叫而醒	-							
張子儀	Zhang Ziyi	Yw 12:23	又夢至冥司	-	-	-							
縊鬼拒代	Le fantôme de la pendue refuse d'avoir une remplaçante	Yw 12:42	夜夢...	-	哭而醒	-							
婚約	Engagements de mariage	Yw 12:54	夢至...	-	醒而惡之	-							
侍妾郭姬	Ma concubine Guo	Yw 12:65	夢	-	-	-							
灶神	Le dieu du fourneau	Yw 13:5	夜夢	-	覺	-							
樹精	L'esprit de l'arbre	Yw 13:20	夜夢	-	醒	-							
幽蘭沈淑孫	Shen Shusun, la délicate orchidée	Yw 13:60	恍惚夢	-	-	-							
苦樂無盡境	Amertume et joie sont sans fin	Yw 13:72	久之，倦極睡去。夢...	-	-	霍然開目							
蕉鹿之夢	Le rêve du cerf caché par les feuilles de bananier	Yw 13:77	夢	-	噩而醒	-							
朱子論鬼神	Maître Zhu parle des démons et fantômes	Yw 14:12	夜夢										
氣機所感，妖魅應之	Ce que ressent le mécanisme des souffles, esprits maléfiques et démons y répondent	Yw 14:16	則夢見...	久而夜夜如是	-	-							
遺命與亂命	Testament et extravagantes dernières volontés	Yw 14:30	見夢於...										
黠婢之鬼	Le fantôme de la rusée servante	Yw 14:41											

行善抵業報	Une bonne action vient compenser les actes karmiques	Yw 15:28	恍惚夢至...	-	醒而惡之	-							
狡黠舞文，今世得報	Le rusé qui joue avec les lettres est puni dans cette vie-ci	Yw 15:35	夢	-	霍然而醒	-							
冥王慎斷疑案	Le roi des enfers suspend avec précaution une affaire dont il doute	Yw 15:38	一日，晝寢，夢...	-	-	送[...]歸							
攝屍復生	Récupérer un cadavre pour le faire revivre	Yw 15:49	夢	-	-	-							
厚葬遭盜	Les funérailles somptueuses connaissent le pillage	Yw 15:53	同夢	-	-	-							
惡僕錮習	Les incurables habitudes des mauvais domestiques	Yw 15:53	一夜夢	-	-	-							
魂與形離	Quand le hun quitte le corps	Yw 15:54	夢至	-	乃霍然醒	-							
詩入夢	Un poème entre dans un rêve	Yw 16:2	夢至一處	-	醒	-							
七婿俱燼	Les sept gendres périssent ensemble par le feu	Yw 16:18	夜夢...	-	-	-							
陪葬之物	Les objets qui accompagnent l'inhumation	Yw 16:36	-	一日，獨坐[...], 似睡非睡，恍惚若見...	懵騰而醒	-	次夕見夢						
為友之道	La voie de l'amitié	Yw 17:27	嘗夢	-	-	-							
偏心之報	La rétribution d'un coeur partial	Yw 17:49	頃忽夢至冥司	-	-	-							
攝魂馴妻	Détenir son âme pour soumettre l'épouse	Yw 18:15	夢魘	-	-	-							
四救先生	Les Messieurs des "Quatre Protections"	Yw 18:23	夢遊至冥司	-	霍然忽醒	-							
替死	Il meurt pour l'autre	Yw 18:31	夜夢	-	-	-							
李六夫婦	Liu le Sixième et sa femme	Yw 18:44	漸覺騰睡去，夢至...	-	霍然而醒	-							

縱賊保身	Poursuivre les brigands en prenant garde à soi	Yw 18:46	夜夢	-	醒	-							
狐教賭徒悔過	Un renard apprend la repentance à un féru de jeu	Yw 18:48											
鳥銃兩種	Deux types de mousquets	Yw 19:12	夜夢	-	-	-							
失節與自贖	Perdre son honneur et se racheter	Yw 19:23	忽夢	-	-	-							
紀夢二首	Deux poèmes de rêves	Yw 20:8											
文鸞託夢	Wenluan apparaît en rêve	Yw 20:17	小倦，坐而假寐。忽夢...	-	遽醒	-							
二姑娘	La Deuxième Demoiselle	Yw 20:23	夢	-	遂霍然醒	-							
夢境與占夢	Rêves et divination onirique	Yw 21:21	夢	-	-	-							
先師介野園先生	Mon défunt maître Monsieur Jie Yeyuan	Yw 22:12	夢	-	覺後...	-							
劉泰字無以自明	Liu Taiyu ne se justifie pas	Yw 23:11	夜夢	-	-	-							
孝子殺人，不彰母過	L'enfant pieux tue un homme, mais ne révèle pas ce qu'a fait sa mère	Yw 23:15	一夕夢	-	-	-	是夕，又夢	-	-	-			
石翁仲幻化	La métamorphose de la statue de pierre	Yw 23:20	夢	-	-	-							
城隍和稀泥	Le dieu des murs et fossés et son discours cauteux	Yw 24:15	夜夢	-	醒	-	一夕，夢	-	-	-	數日，又夢	-	-

Sémantique onirique dans le *Honglou meng* 紅樓夢 de Cao Xueqin 曹雪芹 et Gao E 高鶚

Description du rêve	Code	Entrée évidente dans le rêve	Entrée implicite dans le rêve	Sortie évidente du rêve	Sortie implicite du rêve	Etablissement clair de la situation onirique dans le récit de rêve
Rêve de Zhen Shiyin au Taixu huanjing	HLM 1	-	於書房閒坐，手倦拋書，伏几盹睡。不覺朦朧中走至...	大叫一聲，定睛看時，但見烈日炎炎，芭蕉冉冉，夢中之事，便忘了一半	-	-
Premier rêve de Baoyu au Taixu huanjing	HLM 5	-	恍恍惚惚的睡去	-	[changement de focalisation] 忽聞[...] 在夢中喚他的小名	在夢中
Qin Keqing apparaît en rêve à Wang Xifeng	HLM 13	-	方覺睡眼微朦，恍惚只見...	-	-	-
Xiao Hong rêve que Jia Yun lui rapporte son mouchoir	HLM 24-25	-	-	一嚇醒過來，方知是夢	-	-
Baoyu rêve de Jiangyu et de Jinchuanr	HLM 34	-	昏昏默默，只見...	從夢中驚醒，睜眼一看...	-	半夢半醒
Baochai entend Baoyu qui, en rêve, s'insurge contre l'alliance de l'or et du jade	HLM 36	忽見[...] 在夢中喊罵說...	-	-	-	-
Baochai entend Xiangling qui, en rêve, s'exclame que les vers qu'elle vient de composer doivent être bons	HLM 48	只見[...] 從夢中笑道...	-	-	-	-
Jia Baoyu rêve de Zhen Baoyu	HLM 56	-	默默盤算，不覺昏昏睡去，竟到...	[changement de focalisation] 聽他夢中自喚，忙推醒他	-	-
You Sanjie apparaît en rêve à Liu Xianglian pour lui dire adieu	HLM 66	-	-	不覺自夢中哭醒，似夢非夢	-	-
Morte, You Sanjie apparaît à You Erjie en rêve et tente de la convaincre d'assassiner l'épouse jalouse	HLM 69	-	夜來合上眼，只見...	驚醒，卻是一夢	-	-
Xiangyun poursuit ses compositions poétiques en rêve	HLM 62	口內猶作睡語	-	-	-	-
Qingwen vient faire en rêve ses adieux à Baoyu	HLM 77	-	至五更方睡去時，只見...	[changement de focalisation] [...] 忙叫時，又將[...] 叫醒	-	-
Wang Xifeng raconte qu'elle a rêvé qu'on lui réclamait des biens	HLM 72	昨兒晚上，忽然做了一個夢[...] 夢見...	-	就醒來了	-	-
Le cauchemar de Lin Daiyu	HLM 82	-	和衣倒下。不知不覺，只見...	只聽見[...] 叫道：“[...] 快醒醒兒 [...]”	-	-

Apprenant la mort de Daiyu, Baoyu se retrouve en rêve sur la route qui mène au monde des ténèbres et aux sources jaunes	HLM 98	-	不禁放聲大哭。倒在床上，忽然眼前漆黑，辨不出方向，心中正自恍惚，只見...	一翻身，卻原來是一場噩夢 忽聽那邊有人喚他，回首看時，不是別人，正是[...] 定神一想，原來竟是一場大夢	-	-
---	-----------	---	---------------------------------------	---	---	---

Sémantique onirique dans le *Soushen ji* 搜神記 de Gan Bao 干寶

Titre chinois	Traduction du titre	Code	Entrée évidente dans le rêve 1	Entrée implicite dans le rêve 1	Sortie évidente du rêve 1	Sortie implicite du rêve 1	Entrée évidente dans le rêve 2	Entrée implicite dans le rêve 2	Sortie évidente du rêve 2	Sortie implicite du rêve 2
弦超 附智瓊	Xian Chao ou Zhiqiong	SSJ 1:31	夢	-	覺寤	-				
灌壇令	Le Chef de la purification des autels	SSJ 4:3	夢	-	覺	-				
張璞	Zhang Pu	SSJ 4:8	夢	-	覺，怪之	-				
戴侯祠	Le Sanctuaire du marquis Dai	SSJ 4:20	其夜，夢...	-	-	-				
蔣山祠(三)	Le Sanctuaire du mont Jiang (3)	SSJ 5:3	即以其夕，[.] 同夢...	-	-	-	又俱夢...	-	-	-
蔣山祠(五)	Le Sanctuaire du mont Jiang (5)	SSJ 5:5	明夜，夢...	-	-	-				
孔子夢	Le Rêve de Confucius	SSJ 8:5	夜夢	-	-	-				
戴洋	Dai Yang	SSJ 8:10	夢	-	-	-				
何比干	He Bigan	SSJ 9:5	日中，夢...	-	覺	-				
賈充	Jia Chong	SSJ 9:12	時晝寢，夢見...	-	驚覺	-				
和熹鄧后	L'Impératrice Xi Deng de l'empereur He	SSJ 10:1	嘗夢...	-	-	-				
孫堅夫人	L'Epouse de Sunjian	SSJ 10:2	夢	-	-	-	又夢	-	-	-
禾三穗	Trois épis de céréales	SSJ 10:3	夢	-	-	-				
張車子	Zhang Chezi	SSJ 10:4	息臥，夢...	-	曙覺	-				
審雨堂	La Salle de la pluie véritable	SSJ 10:5	夢	-	-	-				
火浣衫	La chemise qui se lavait par le feu	SSJ 10:6	病篤，夢見...	-	卓覺	-				
劉雅	Liu Ya	SSJ 10:7	夢見...	-	-	-				
張奐妻	L'Epouse de Zhang Huan	SSJ 10:8	夢	-	覺	-				
靈帝夢	Le Rêve de l'empereur Ling	SSJ 10:9	夢見...	-	既覺而恐	-				
呂石夢	Le Rêve de Lü Shi	SSJ 10:10	晝臥，夢...	-	夢覺	-				
謝郭同夢	Le Rêve commun de Xie et Guo	SSJ 10:11	忽夢		及夢					
徐泰夢	Le Rêve de Xu Tai	SSJ 10:12	是夜三更中， 夢...	-	覺	-				
三王墓	La Tombe des trois rois	SSJ 11:4	夢見...	-	-	-				
頭語	Les paroles de la tête	SSJ 11:6	夢見...	-	覺	-				
楚僚	Chu Liao	SSJ 11:18	夢	-	覺	-				
劉殷	Liu Yin	SSJ 11:22	嘗夜夢...	-	寤	-				
衡農	Heng Nong	SSJ 11:24	頻夢...	-	-	-				

健為孝女	La pieuse fille de Jian Wei	SSJ 11:29	見夢...	-	-	-			
范巨卿張元伯	Fan Juqing et Zhang Yuanbo	SSJ 11:37	忽夢見...	-	恍然覺悟	-			
顏畿 附弟含	Yan Ji ou son cadet Han	SSJ 15:10	夢	-	-	-	其夕，[...] 又夢...	-	-
樂書冢	La Tombe de Yue Shu	SSJ 15:17	是夕，[...]夢...	-	覺	-			
蔣濟亡兒	Le Fils mort de Jiang Qi	SSJ 16:5	夢見...	-	忽然驚寤	-	日暮，復夢	-	-
文穎	Wen Ying	SSJ 16:8	夜三鼓時，夢見...	-	即寤	-	乃還眠。向寤復夢見...	-	忽然便寤
曹公船	La barque du Sieur Cao	SSJ 16:10	始得眠，夢...	-	-	-			
諸仲務女	La Fille de Zhu Zhongwu	SSJ 16:12	夢	-	-	-			
費季	Fei Ji	SSJ 17:3	爾夕，[...]夢...	-	覺	-			
董昭之	Dong Zhaozhi	SSJ 20:8	其夜，夢...	-			夜果夢	-	于是便覺
華亭大蛇	Le gros serpent de Hua Ting	SSJ 20:14	其夜，夢見...	-	即驚覺	-			

Sémantique onirique dans une sélection de *huaben* 話本

Titre	Traduction du titre	Recueil	N°	Entrée évidente dans le rêve 1	Entrée implicite dans le rêve 1	Sortie évidente du rêve 1	Sortie implicite du rêve 1	Entrée évidente dans le rêve 2	Entrée implicite dans le rêve 2	Sortie évidente du rêve 2	Sortie implicite du rêve 2
簡貼和尚／胡姑姑／錯下書	Le Moine au message / La fausse tante / La missive mal adressée	請平山堂話本	2	便去睡。方纔朦朧睡著，夢見歸去，到...	-	吃一驚，撒然睡覺卻在 [...]床上睡。	-				
錢塘夢	Le rêve de Qiantang		?								
趙伯昇茶肆遇仁宗	Zhao Bosi rencontre Renzong dans une maison de thé	喻世明言	11	夜至三更時分，夢...	-	猛然驚覺，乃是南柯一夢	-				
眾名姬春風弔柳七	La foule des courtisanes de renom dans le vent printanier pleure Liu le Septième	喻世明言	12	一日，[...]偶然晝寢夢見...	-	醒來	-				
楊思溫燕山逢故人	Yang Siwen rencontre à Yanshan une ancienne connaissance	喻世明言	24	-	是夜，睡至三更...	夢中驚覺，一身冷汗	-				
閻陰司司馬貌斷獄	Ayant fait du tapage au tribunal infernal, Sima Mao rend justice dans les enfers	喻世明言	31	-	自覺身子困倦，倚桌而臥，只見...	醒將轉來，滿身冷汗	-				
梁武帝累修歸極樂	De par sa persistante piété, Liang Wudi retourne au Paradis de la Joie Suprême	喻世明言	37	忽夜間夢見	-	嚇出一身冷汗，醒來乃南柯一夢	-				

許玄之賺出重囚牢	Xu Xuanzhong échappe par la ruse à un rude emprisonnement [Le Poisson de jade et l'épingle au phénix]	歡喜冤家	10	-	吃了些晚酒，情思 迷離，便向床中和 衣去睡	一驚醒來， 卻是一夢。	-				
錢舍人題詩燕子樓	Le Grand Secrétaire Qian compose un poème au Pavillon des Hirondelles	警世通言	10	-	忽有清風襲人，異 香拂面。[...] 大 驚，此非花氣，自 何而來？方疑訝 間，見...	驚覺，乃一 枕游仙夢	-				
金令史美婢酬秀童	Le scribe Jin récompense Xiutong avec une jolie servante	警世通言	15	不覺酩酊大醉，和 衣而寢。睡至四更 夢見...	-	捕夢中驚覺	-				
夔關姚卞弔諸葛	A Kuiguan Yao Bian rend hommage à la mémoire de Zhuge Liang	清平山堂話本	25	忽然夜至三更， 夢...	-	-	-				
老門生三世報恩	Le vieux disciple rend la dette de reconnaissance à trois générations	警世通言	18	夢見	-	-	-				
宋小官團圓破毡笠	Le chapeau de feutre déchiré de la réunion avec Song Le Jeune	警世通言	22	夢見	-	-	-	也夢見	-	-	-
樂小生拚生覓偶	Le fils Yue risque sa vie pour chercher une compagne	警世通言	23		忽見	猛然驚覺， 乃一夢-	-				
桂員外途窮懺悔	Le riche Gui, soudain pauvre, se repent	警世通言	25	-	夜裏就睡不著了。 看見月光射窗，只 道天明，慌忙起 身，聽得禁中鼓才 三下，复身回来， 坐以待旦。又捱了	猛然驚醒， 流汗浹背， 乃是一夢	-				

					一个更次，心中 按捺不住						
宿香亭張浩遇鶯鶯	Au Pavillon du Parfum de la Nuit Zhang Hao rencontre Yingying	警世通言	29	-	-	久之方醒， 開目視之， 乃伏案晝寢 於書窗之 下，時日將 晡矣	-				
金明池吳清逢愛愛	Au lac Jiming Wu rencontre Ai'ai	警世通言	30	不覺睡去。夢見...	-	驚醒將來	-	其夜又夢...	-	-	-
趙春兒重旺曹家莊	Zhao Chun'er redonne prospérité au domaine des Cao	警世通言	31	適才夢見...	-	不覺驚醒， 醒來乃是一 夢	-				
杜十娘怒沉百寶箱	Du Shiniang de colère jette à l'eau le coffret aux cent trésors	警世通言	32	是夜夢見...	-	猛然驚醒	-				
兩縣令競義婚孤女	Deux commissaires de sous-préfecture font acte de noblesse pour marier l'orpheline	醒世恆言	1	夜間忽得一夢，夢 見...	-	猛然驚醒， 乃是一夢	-				
灌園叟晚逢仙女	Le jardinier rencontre dans son vieil âge une immortelle	醒世恆言	4	-	-	撒然驚覺， 原在[...]床之 上。想起夢 中言語...	-				
陳多壽生死夫妻	Chen Duoshou ou le couple uni dans la vie et dans la mort	醒世恆言	9	在睡夢之中	-	恰像有人推 醒	-				
鬧樊樓多情周勝仙	Zhou Shengxian la passionnée provoque un grand tumulte au restaurant Fanlou	醒世恆言	14	夢見...	-	醒來方知是 夢	-	其夜夢見...	-	醒來， 大驚	-

施潤譯灘闕遇友	Shu Runze retrouve son ami à Tanque	醒世恆言	18	夢見...	-	驚醒轉來	-				
張淑兒巧智脫楊生	Zhang Shu'er tire ingénieusement d'affaire l'étudiant Yang	醒世恆言	22								
隋煬帝逸遊召遣	Un voyage extravagant attire le châtement sur Sui Yangdi	醒世恆言	24	睡中驚魘	-	久方睡覺	-				
獨孤生歸途鬧夢	L'étudiant Dugu fait un rêve pénible sur le chemin du retour	醒世恆言	25	-	-	-	[l'époux retrouve sa femme, laquelle lui raconte avoir rêvé]				
王嬌鸞百年長恨	La rancoeur centenaire de Wang Jiaoluan	警世通言	34 (<i>ruhua</i>)	脫衣而睡。夢見...	-	醒來	-				
莊子休鼓盆成大道	Zhuang Zixiu bat du tambour sur un plat et réalise la Grande Voie	警世通言	2	常晝寢，夢	-	醒來	-				
俞仲舉題詩遇上皇	Yu Zhongju compose un poème et rencontre le père de l'Empereur	警世通言	6	忽得一夢，夢游...	-	-	-				
陳可常端陽仙化	Chen Kechang devient immortel à la fête du Double Cinq	警世通言	7	夢見...	-	-	-				
李謫仙醉草嚇蠻書	Ivre, Li Zhexian rédige le brouillon de la lettre qui effraya les Barbares	警世通言	9	夢	-	-	-				
唐解元一笑姻緣	Le destin amoureux de Tang "Premier à la licence" noué par un sourire	警世通言	26								

吳衙內鄰舟赴約	Wu le Fils de Préfet va au rendez-vous sur le bateau voisin	醒世恆言	28 (<i>ruhua</i>)	夜來夢見...	-	-	-	復夢	-	驚醒	-
鄭節使立功神臂弓	Le commissaire impérial Zheng accomplit des actes méritoires avec l'arc au "bras divin"	醒世恆言	31	-	在[...]歇腳。只聽...	吃一驚，卻在[...]睡覺來	-				
黃秀才傲靈玉馬墜	Le bachelier Huang cherche le merveilleux pendentif de jade en forme de cheval	醒世恆言	32	是夜睡去，夢見...	-	驀然驚醒	-				
王大尹火寶蓮寺	Le préfet Wang détruit par le feu le monastère du Lotus Précieux	醒世恆言	39 (<i>ruhua</i>)	-	-	元來想極成夢，並非實境。撒然驚覺	-				
轉遠漢遇巧洞庭紅，波斯胡指破鼉龍殼	La Guigne trouve par hasard des mandarines de Dongting, Le Persan révèle qu'il s'agit d'écailles de dragon	初刻拍案驚奇	1 (<i>ruhua</i>)	-	是夜 [...] 帶些酒意，點燈上床，醉眼模糊，望...	颯然驚醒，乃是南柯一夢	-				
酒下酒趙尼媪迷花，機中機賈秀才報怨	En ajoutant du vin au vin la vieille Zhao égare une jeune femme, par un stratagème dans le stratagème le bachelier Jia accomplit la vengeance	初刻拍案驚奇	6	是夜得其一夢。夢見...	-	撒然驚覺	-				
烏將軍一飯必酬，陳大郎三人重會	Le "général" Wu se considère comme obligé	初刻拍案驚奇	8	睡夢中見...	-	颯然驚覺	-				

	pour un seul repas, retrouvailles de Chen Dalang et de deux des siens										
趙六老舐犢喪殘生，張知縣誅梟成鐵案	Le vieux Zhao le Sixième connaît une fin misérable pour avoir trop gâté son fils, le sous-préfet Zhang punit de mort en rendant une sentence irréfutable	初刻拍案驚奇	13 (<i>ruhua</i>)	忽一夜[...]似夢非夢間只聽...	-	-	-				
酒謀財於郊肆惡，鬼對案楊化借屍	Le vin et la cupidité poussent Yu Jiao au crime, le fantôme de Yang Hua pour témoigner emprunte un corps	初刻拍案驚奇	14	夢見...	-	-	-				
張溜兒熟布迷魂局，陸惠娘立決到頭緣	Zhang le Dégourdi fait avec expérience le coup de la séduction, Lu Huiniang décide sur-le-champ de se marier pour de bon	初刻拍案驚奇	16	-	大醉回來睡了。半夜，忽聽得...	卻是南柯一夢	-				
西山觀設籙度亡魂，開封府備棺追活命	Le monastère taoïste de la Montagne de l'Ouest dispose du talisman pour sauver l'âme du défunt, la préfecture de Kaifeng prépare un cercueil	初刻拍案驚奇	17	是夜夢見...	-	猛然驚覺	-				

	destiné à un vivant										
李公佐巧解夢中言，謝小娥智擒船上盜	Li Gongzuo explique astucieusement des paroles entendues en rêve, Xie Xiao'E, par stratagème, fait arrêter les pirates.	初刻拍案驚奇	19	夢見...	-	-	-	又夢見...	-	-	-
李克讓竟達空函，劉元普雙生貴子	Li Kerang envoie une enveloppe vide, Liu Yuanpu obtient deux fils éminents	初刻拍案驚奇	20 (<i>ruhua</i> 2)	忽一夜，[...]得其一夢，夢見...	-	醒來	-	重夢見	-	一跳驚醒	-
李克讓竟達空函，劉元普雙生貴子	Li Kerang envoie une enveloppe vide, Liu Yuanpu obtient deux fils éminents	初刻拍案驚奇	20	-	是夜，[...]睡到三更，只見...	瞥然驚覺 [+ identification de l'activité nocturne comme 夢]	-				
大姊魂游完宿願，小姊病起續前緣	L'âme vagabonde de l'aînée consomme le mariage, la cadette relève de maladie pour le continuer	初刻拍案驚奇	23 (<i>ruhua</i>)	晚間忽作一夢，夢見...	-	猛然驚覺	-				
大姊魂游完宿願，小姊病起續前緣	L'âme vagabonde de l'aînée consomme le mariage, la cadette relève de maladie pour le continuer	初刻拍案驚奇	23	夢中見...	-	不覺驚哭而醒	-				
趙司戶千里遺音，蘇小娟一詩正果	L'intendant Zhao laisse un message à mille li de distance, Su	初刻拍案驚奇	25	是夜[...]夢見...	-	驚醒	-				

	Xiaojuan, par un poème, obtient satisfaction									
奪風情村婦捐軀， 假天語幕僚斷獄	Volant des faveurs amoureuses, une femme de village se sacrifie, simulant les paroles du Ciel, le conseiller rend son jugement	初刻拍案驚奇	26							
何道士因術成奸， 周經歷因奸破賊	He le prêtre taoïste joue de ses pouvoirs et passe à la rébellion, Zhou le secrétaire aux transmissions joue au traître et défait les rebelles	初刻拍案驚奇	31	夢	-	-	-	睡，方纔合得眼，夢見...	-	醒來，[...]記得且是明白
喬兌換胡子宣淫， 顯報施臥師入定	Le jeune Hu propose un marché de dupes et se livre à la débauche, le maître de la loi Wo entre en extase et proclame la loi de rétribution	初刻拍案驚奇	32 (<i>ruhua</i>)	忽一日晚間得一夢，夢見...	-	覺來乃是一夢	-			
訴窮漢暫掌別人錢， 看財奴刁買冤家主	Un pauvre diable qui se plaint de se sort met provisoirement la main sur la fortune d'autrui, l'avare roule le chef de famille qui lui vend son fils	初刻拍案驚奇	35 (<i>ruhua</i>)	-	哭倒在地，一陣昏沈暈了去。朦朧之間，見...	不覺驚醒，乃是睡倒在[...]做的夢	-			

訴窮漢暫掌別人錢，看財奴刁買冤家主	Un pauvre diable qui se plaint de se sort met provisoirement la main sur la fortune d'autrui, l'avare roule le chef de famille qui lui vend son fils	初刻拍案驚奇	35	-	一日禱告畢睡倒在...	卻是南柯一夢，身子還睡在...	-				
華陰道獨逢異客，江陵君三折仙書	Rencontre solitaire d'un étrange voyageur sur la route de Huayin, triple ouverture des lettres de l'immortel par le Commissaire de la commanderie de Jiangling	初刻拍案驚奇	40 (ruhua)	忽夢見...	-	醒來	-	夢見...	-	醒來	-
進香客莽看全剛經，出獄僧巧完法會分	Les pèlerins regardent le Vajracchedikâ dans le plus grand désordre, le moine sorti de prison restitue le bien du monastère à point nommé	二刻拍案驚奇	1	是夜[...]夢見...	-	醒來，明明記得	-				
韓侍郎婢作夫人，顧提控掾居郎署	La servante du vice-ministre Han faite dame, le greffier Gu placé par le destin sous les ordres du vice-ministre	二刻拍案驚奇	15	-	困倦起來，坐在[...]打盹，朦朧睡去。見...	颯然驚覺	-	-	一覺睡倒[...]朦朧中見...	驚醒	-
遲取卷毛烈賴原錢，失還魂牙僧索剩命	Mao Lie ne rend pas tout de suite le reçu pour profiter de	二刻拍案驚奇	16	晚上得一夢夢見...	-	-	-				

	l'argent, le moine dont l'âme a perdu la possibilité de retrouver son corps réclame son reste de vie										
田舍翁時時經理，牧童兒夜夜尊榮	Un riche fermier gère sans relâche ses biens, le jeune vacher nuit après nuit accède aux honneurs	二刻拍案驚奇	19	睡去，夢見...	-	驚將醒來	-				
賈廉訪賈行府牒，商功父陰攝江巡	Le commissaire Jia utilise un faux document de la préfecture, Shang Gongfu est chargé dans l'autre monde de l'inspection du Hejiang	二刻拍案驚奇	20	-	一日，[...]害了傷寒症候，身子熱極。忽覺此身飄浮...	原從屋上飛下，走入牀中，一身冷汗，颯然驚覺，乃是南柯一夢	-				
許察院感夢擒僧，王氏子因風獲盜	Le censeur Xu averti en songe se saisit du moine, les fils de la famille Wang guidés par le vent mettent la main sur le voleur	二刻拍案驚奇	21	-	晚間朦朧睡去，只見...	吃了一驚，颯然覺來，乃是一夢	-				
楊抽馬甘請杖，富家郎浪受驚	Yang le Tireur-de-sorts demande à recevoir la bastonnade, le richard est mis en grande alarme	二刻拍案驚奇	33	前夜夢見有...	-	醒來	-				
王漁翁捨鏡崇三寶，白水僧盜物喪雙生	Wang le vieux pêcheur se sépare du miroir et révère les trois Trésors de la	二刻拍案驚奇	36	是夜即夢見...	-	醒來	-	一日，[...]兩個同得一夢，見...	-	兩人醒來	-

	Loi, en dérobant l'objet le moins du Temple des Eaux Blanches cause la perte de deux vies										
疊居奇程客得助，三救厄海神顯靈	Grâce à l'aide reçue Cheng l'exilé stocke par deux fois des marchandises précieuses, en se manifestant la déesse de la mer le sauve par trois fois du désastre	二刻拍案驚奇	37	晚上睡去，夢見...	-	驚醒	-	又夢見...	-	-	驚將起來
神偷寄興一枝梅，俠盜慣行三昧戲	Le divin voleur prend plaisir à laisser une branche de prunier, le noble malfaiteur sait exécuter des coups sublimes	二刻拍案驚奇	39	昏昏睡去。夢見...	-	-	-				
盧夢僊江上尋妻	Lu Mengxian cherche son épouse sur le Fleuve	石點頭	2	方才著枕，得其一夢，夢見...	-	忽然驚覺	-				
王本立天涯求父	Wang Benli chercher son père jusqu'aux confins du ciel	石點頭	3	曾夢...	-	-	-	-	無可奈何，只得將身臥在[...]	颯然驚覺，卻是南柯一夢	-
感恩鬼三古傳題旨	Le fantôme reconnaissant fait connaître le sujet avec trois fois le mot "antique"	石點頭	7	-	到了晚間，[...]昏昏倦[...]只見...	回頭一看，不覺驚醒，卻是南柯一夢	-				
玉簫女再世玉環緣	Le lien prédestiné de la bague de jade dans la vie	石點頭	9	-	是夢非夢	驚覺來	-	-	是夜朦朧睡去，見...	得此一夢，即時驚醒	-

	postérieure de la jeune Yuxiao										
王孺人離合團魚夢	Le rêve de la tortue de Dame Wang, enlevée puis retrouvée	石點頭	10	朦朧睡去，夢見...	-	霎然驚醒	-				
唐玄宗恩賜續衣緣	L'union permise par l'offrande bienveillante de Tang Xuanzong de vêtements molletonnés	石點頭	13	-	-	霎後驚醒，卻是一夢	-				
吳越王再世索江山	Le Roi de Wuyue récupère son royaume dans une autre vie	西湖二集	1	-	飲酒醉臥	大喝一聲，颯然驚覺，乃是南柯一夢	-				
壽禪師兩生符宿愿	Le Maître chan Shou exauce en deux vies les vœux du destin	西湖二集	8	夢見...	-	-	-				
吹鳳簫女誘東牆	La fille jouant de la flûte au phénix séduit le mur de l'est	西湖二集	12 (<i>ruhua</i> 2)	夢見...	-	醒	-	-	復見	-	-
月下老錯配本屬前緣	La mauvaise union voulue par le Vieillard sous la lune était en réalité due à des destinées antérieures	西湖二集	16	-	一日晚間，[...]只見...	醒	-				
假鄰女誕生貴子	La fausse voisine donne naissance à un noble fils	西湖二集	21	這日到書館中伏枕而臥，一念不捨，遂夢至...	-	醒將轉來，卻是南柯一夢	-	到晚間上牀，果然又夢到...	-	醒來	-
救錦鯉海龍王報德	Le Roi-dragon de la mer récompense le sauvetage de la carpe dorée	西湖二集	23	-	忽然見...	欠伸而醒，恍惚是南柯一夢	-				
灑雪堂巧結良緣	Au Pavillon de la neige répandue,	西湖二集	27	祈一夢兆，得...	-	醒來	-	是夕，[...]似夢非夢彷彿見...	-	驚覺	-

	le destin nou habilement une heureuse union										
祖統制顯靈救駕	Le commandant Zu manifeste son efficience pour sauver Sa Majesté	西湖二集	29 (<i>ruhua</i> 1)	托夢於...	-	-	-				
祖統制顯靈救駕	Le commandant Zu manifeste son efficience pour sauver Sa Majesté	西湖二集	29	是夜睡於 [...], 夢 見...	-	-	-				
忠孝萃一門	Loyauté et piété filiale au sein d'une famille	西湖二集	31 (<i>ruhua</i>)	夜間得其一夢， 夢...	-	方才夢醒	-				
忠孝萃一門	Loyauté et piété filiale au sein d'une famille	西湖二集	31	夜夢	-	醒	-				
周城隍辯冤斷案	Zhou le dieu des murs et fossés discerne les injustices et résout les cas judiciaires	西湖二集	33	夜間睡去，見...	-	-	去				
一宵緣約赴兩情人	Prendre rendez- vous la même nuit avec deux amants	歡喜冤家	14	睡至五更，得其一 夢	-	醒來，恰是 一夢	-				
孔良宗負義薄東翁	Kong Liangzong trahit la confiance de son faible maître	歡喜冤家	17								
憨和尚調情甘繫頸	Le moine idiot, contant fleurette, se fait attraper par le cou	一片情	3								
缸神巧誘良家婦	Le dieu de la jarre déduit habilement une femme de bonne famille	一片情	7	-	朦朧睡去，只見...	驚醒道“我 夢見...”	-				

小孝廉再登第，大 硯生終報恩	Le petit licencié est enfin reçu, le candidat au gros encrier finit par payer sa dette de reconnaissance	清夜鐘	5	?	?	?	?				
陰德獲佔巍魁，險 腸頓失高第	Une vertu cachée fait obtenir d'éminents honneurs, de dangereuses sinuosités font immédiatement perdre la haute place aux concours	清夜鐘	13	-	一夜，吃了兩杯酒 睡去。只見...	驚醒。正是一 夢	-				
寸心遠格神明，片 肝頓蘇祖母	Une pensée émeut les esprits, un morceau de foie guérit soudain la grand- mère	型世言	4	-	一夜不脫衣服[...] 忽見...	醒來卻是一 夢	-				
避豪惡懦夫遠竄， 感夢兆孝子逢親	Pour échapper au tyranneau le couard fuit au loin, par un présage onirique le fils pieux retrouve son parent	型世言	9	睡。恍惚夢見...	-	醒來卻是一 夢	-				
拔淪落才王君擇 婿，破兒女態季蘭 成夫	Sieur Wang élève à la position de gendre un talent incompris, écartant une attitude enfantine, Jilan soutient son époux	型世言	18	-	解衣獨坐，不能成 寐。將次二更，只 聽得...	-	忽然二散[...]只是 單身廟中，淒 冷，坐立不住	身子困倦，便在 [...]打盹[...]夢見...	-	驚醒	-
捐金有意憐窮，卜 兆無心得地	Il fait la charité à un pauvre par pitié, il obtient	型世言	19	除夜睡時，卻夢 到...	-	醒來	-				

	involontairement par un présage une terre										
白鑊動心交誼絕， 雙豬入夢死冤明	L'argent suscite le désir et met fin à une amitié, deux cochons dans un rêve et l'injustice est éclaircie	型世言	23	一日睡去，正是三更，卻見	-	醒來卻是一夢	-				
前世怨徐文伏罪， 兩生冤無垢復讎	Pour la haine d'une vie antérieure Xu Wen expie la faute, Wugou se venge de l'injustice de deux vies	型世言	35	夜間忽夢...	-	-	-				
蚌珠巧乞護身符， 妖蛟竟死誅邪檄	L'huître perlière quémante habilement protection, le dragon aquatique démoniaque finit par mourir sur les ordres d'un décret visant les maléfices	型世言	39	-	脫衣就枕，卻見... + "夢中" au milieu du rêve	醒來，卻是一夢	-				
人宿妓窮鬼訴嫖冤	Alors qu'il dort chez une courtisane, une âme en peine l'informe du tort que lui a fait la prostituée	無聲戲一集	7	昨夜一更之後，昏昏沈沈，似夢非夢，卻像到...	-	-	-				
變女為兒菩薩巧	L'habileté du bodhisattva qui changea la fille en garçon	無聲戲一集	9	睡到半夜，就做起夢來	-	醒，才曉得是南柯一夢	-	昏昏地睡去 [évident parce que rêve précédent advenu dans les mêmes conditions et description y faisant référence]	-	醒來又是一夢	-

兒孫棄骸骨僅僕奔喪	Fils et petits-fils ayant abandonné les ossements, c'est l'esclave qui procède aux funérailles	無聲戲一集	11	一夜[...]夢見...	-	醒來	-	一夜又夢見...	-	醒來	-
清官巧斷家務事	Le juge intègre règle habilement une affaire domestique	無聲戲二集	6								
大和尚假意超昇	Mû par des desseins hypocrites, le Grand Moine monte au Ciel	豆棚閒話	6	夜有一夢	-	-	-				
首陽山叔齊變節	Au mont Shouyang, Shuqi fait défection	豆棚閒話	7	-	-	卻是[...]南柯一夢	-				
三台夢跡	Les Trois Terrasses, souvenir de rêves	西湖佳話	8	托夢於...	-	醒來	-	是夜又夢...	-	醒來	-
南屏醉跡	L'écran du Sud, souvenir d'ivresse	西湖佳話	9	昨夜三更時分，正朦朧睡去，忽夢見...	-	醒來	-				

4 - Traductions des réécritures du *Sanmeng ji* 三夢記 de Bai Xingjian 白行簡 [775-826]

Les traductions qui suivent sont celles que j'ai faites des cinq versions d'une même histoire, ainsi que de deux histoires qui en sont inspirées, que j'ai comparées dans la troisième sous-partie de la deuxième partie de ma thèse, « Classique, vernaculaire ou mixte : le choix de la langue »¹. Ces cinq récits sont les suivants :

- (1) *Sanmeng ji* 三夢記, « Dit des trois rêves » de Bai Xingjian 白行簡 [775-826]².
- (2) *Dugu Xiashu* 獨孤遐叔 de Xue Yusi 薛漁思 [dates inconnues], initialement présent dans le *Hedong ji* 河東記 et conservé dans le *Taiping guangji* 太平廣記, *juan* 281, section « 夢六 », « Rêves – section six »³.
- (3) *Zhangsheng* 張生, « L'Étudiant Zhang » de Li Mei 李玫 [dates inconnues], initialement présent dans le *Zuanyi ji* 纂異記 et conservé dans le *Taiping guangji* 太平廣記, *juan* 282, section « 夢七 », « Rêves – section sept »⁴.
- (4) *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25) de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646], présent dans le *Xingshi hengyan* 醒世恆言, *Paroles éternelles pour éveiller le monde*⁵.
- (5) *Fengyang shiren* 鳳陽士人, « Le Lettré de Fengyang » (Lz 58) de Pu Songling 蒲松齡 [1640-1715], présent dans le *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異⁶.
- (6) *Mengzhong po'an* 夢中破案, « La Résolution onirique d'une enquête » (ZBY 12:18) de Yuan Mei 袁枚 [1716-1797], présent dans le *Zibuyu* 子不語⁷.
- (7) *Hun yu xing li* 魂與形離, « Quand le hun quitte le corps » (Yw 15:54) de Ji Yun 紀昀 [1724-1805], présent dans le *Yuwei caotang biji* 閱微草堂筆記⁸.

¹ Cf. p. 196.

² WANG, *op. cit.* (1958), p. 108-110.

³ LI, *op. cit.* (1961), p. 2244-2245.

⁴ *Id.*, p. 2250-2251.

⁵ FENG, *op. cit.*, p. 1435-1500.

⁶ PU & ZHANG, *op. cit.*, p. 187-190.

⁷ YUAN & SHEN et GAN, *op. cit.*, p. 162.

⁸ JI & YAN, *op. cit.*, p. 1530-1531.

(1) *Sanmeng ji* 三夢記, « Dit des trois rêves » de Bai Xingjian 白行簡 [775-826]

人之夢，異於常者有之：或彼夢有所往而比遇之者；或比有所為而彼夢之者；或兩相通夢者。天后時，劉幽求為朝邑丞。常奉使，夜歸。未及家十餘里，適有佛堂院，路出其側。聞寺中歌笑歡洽。寺垣短缺，盡得覩其中。劉俯身窺之，見十數人，兒女雜坐，羅列盤饌，環繞之而共食。見其妻在坐中語笑。劉初愕然，不測其故久之。且思其不當至此，復不能捨之。又熟視容止言笑，無異。將就察之，寺門閉不得入。劉擲瓦擊之，中其疊洗，破迸走散，因忽不見。劉踰垣直入，與從者同視，殿廡皆無人，寺局如故。劉訝益甚，遂馳歸。此至其家，妻方寢。聞劉至，乃敘寒暄訖，妻笑曰：“向夢中與數十人遊一寺，皆不相識，會食於殿庭。有人自外以瓦礫投之，杯盤狼藉，因而遂覺。”劉亦具陳其見。蓋所謂彼夢有所往而此遇之也。

Parmi les rêves des hommes qui diffèrent de l'ordinaire, il y a ceux-ci : dans certains, la personne rêve qu'elle se promène et que quelqu'un la rencontre ; dans d'autres, la personne fait quelque chose et quelqu'un en rêve ; dans d'autres encore, deux personnes rêvent du même rêve.

Du temps de l'impératrice Wu Zetian¹, Liu Youqiu était assistant² à la sous-préfecture de Chaoyi³. Il partait souvent en tant qu'émissaire, et revint [une fois] de nuit. Il n'avait pas atteint sa maison et se trouvait à plus de dix *li*, lorsqu'il trouva fortuitement un temple bouddhiste ; il quitta la route pour ses abords. Il entendit, s'élevant du temple, des chants et rires conviviaux. L'enceinte du temple était peu élevée et abîmée, et l'on pouvait tout voir de ce qui se passait à l'intérieur. Liu se contorsionna pour observer à la dérobée, et vit une bonne dizaine de gens, hommes et femmes assis pêle-mêle qui mangeaient ensemble avec plats et boissons disposés autour d'eux. Il vit son épouse qui était assise au milieu, à parler et rire. Liu commença par s'étonner, ne pouvant, pendant un bon moment, donner d'explication à cela. Il pensait qu'elle ne devait pas se trouver là, et ne pouvait pas se défaire de cette idée. Il observa encore attentivement son comportement, la façon dont elle parlait et riait : ils n'étaient pas différents de d'habitude. Il décida de le vérifier, mais les portes du temple étaient fermées, et l'on ne pouvait y pénétrer. Liu lança une tuile pour frapper, et il toucha une jarre à vin qui se brisa et fit jaillir son contenu, et soudain l'on ne vit plus rien. Liu passa de l'autre côté du mur et entra sans détour ; secondé des gens qui l'escortaient, il observa que la grande salle était vide de toute personne, et que la barre qui fermait la porte du temple n'avait pas bougé. Liu en fut profondément étonné, et rentra conséquemment au galop. Il arriva ainsi chez lui, et son épouse était précisément en train de dormir. Elle entendit que Liu était rentré, et après avoir échangé avec lui des propos de politesse, elle dit en riant : « En rêve, j'ai voyagé jusqu'à un temple avec quelques dizaines de gens, dont aucune personne de ma connaissance. Nous nous sommes réunis pour manger dans la grande salle. Quelqu'un a lancé un débris de tuile de dehors, la vaisselle s'est retrouvée complètement en désordre, en conséquence de quoi je me suis réveillée. » Liu lui exposa également tout ce qu'il avait vu. C'est ce qu'on appelle un rêve dans lequel la personne se promène et où quelqu'un d'autre la rencontre.

¹ Tianhou 天后 : titre donné à l'impératrice Wu Zetian 武則天 [624-705]. Ayant fondé sa propre dynastie – celle des Zhou 周 [690-705] –, elle est la seule femme à avoir accédé au trône en tant qu'impératrice régnante – et non régente. Initialement concubine de l'empereur Taizong 太宗 [600-649], elle devient la favorite de l'empereur Gaozong 高宗 [628-683] et finalement son épouse principale (*huanghou* 皇后). C'est de lui qu'elle obtient l'appellation de Zetian, « selon le Ciel ». A la mort de Gaozong, elle s'arroge le pouvoir en se voyant conférer le titre de « sage et divin empereur (*shengshen huangdi* 聖神皇帝) ». Son règne est marqué par de nombreuses luttes de clans entre sa famille et les défenseurs de la famille Li des Tang – celle de son époux. Elle mène une politique favorable envers le bouddhisme.

² *cheng* 丞 : le terme de *cheng* est l'un des plus communs du vocabulaire administratif des titres dans la Chine ancienne et revêt une désignation si large qu'il n'est habituellement pas employé seul, mais suit un titre plus précis, ce qui n'est pas le cas ici. Il désigne très largement le titre d'assistant d'un fonctionnaire (HUCKER, *op. cit.*, 457.)

³ Chaoyi 朝邑 : ancienne sous-préfecture du Shaanxi.

(2) *Dugu Xiashu* 獨孤遐叔 de Xue Yusi 薛漁思 [dates inconnues]

貞元中。進士獨孤遐叔。家于長安崇賢里。新娶白氏女。家貧下第。將遊劔南。與其妻訣曰。遲可周歲歸矣。遐叔至蜀。羈栖不偶。逾二年乃歸。至鄠縣西。去城尚百里。歸心迫速。取是夕及家。趨斜徑疾行。人畜既殆。至金光門五六里。天已暝。絕無逆旅。唯路有佛堂。遐叔止焉。時近清明。月色如晝。繫驢于庭外。入空堂中。有桃杏十餘株。夜深。施衾幃於西窗下。偃臥。方思明晨到家。因吟舊詩曰。近家心轉切。不敢問來人。至夜分不寐。忽聞牆外有十餘人相呼聲。若里胥田叟。將有供待迎接。須臾。有夫役數人。各持畚鍤箕箒。復去。有頃。又持牀席牙盤蠟炬之類。及酒具樂器。闐咽而至。遐叔意謂貴族賞會。深慮為其斥逐。乃潛伏屏氣。於佛堂梁上伺之。鋪陳既畢。復有公子女郎共十數輩。青衣黃頭亦十數人。步月徐來。言笑宴宴。遂于筵中間坐。獻酬縱橫。履舄交錯。中有一女郎。憂傷摧悴。側身下坐。風韻若似遐叔之妻。窺之大驚。卽下屋袱。稍於暗處。迫而察焉。乃真是妻也。方見一少年。舉盃矚之曰。一人向隅。滿坐不樂。小人竊不自量。願聞金玉之聲。其妻冤抑悲愁。若無所控訴。而強置於坐也。遂舉金爵。收泣而歌曰。今夕何夕。存耶沒耶。良人去兮天之涯。園樹傷心兮三見花。滿座傾聽。諸女郎轉面揮涕。一人曰。良人非遠。何天涯之謂乎。少年相顧大笑。遐叔驚憤久之。計無所出。乃就階陸間。捫一大磚。向坐飛擊。磚纔至地。悄然一無所有。遐叔悵然悲惋。謂其妻死矣。速駕而歸。前望其家。步步悽咽。比平明。至其所居。使蒼頭先入。家人並無恙。遐叔乃驚愕。疾走門入。青衣報娘子夢魘方寤。遐叔至寢。妻臥猶未興。良久乃曰。向夢與姊妹之黨。相與翫月。出金光門外。向一野寺。忽為凶暴者數十輩。協與雜坐飲酒。又說夢中聚會言語。與遐叔所見並同。又云。方飲次。忽見大磚飛墜。因遂驚魘殆絕。纔寤而君至。豈幽憤之所感耶。

En l'ère Zhenyuan¹, le docteur Dugu Xiashu, dont la maison se trouvait dans le quartier de Chongxian à Chang'an², avait nouvellement épousé la fille de la famille Bai. Sa maison était pauvre et de rang inférieur, et il s'apprêtait à voyager vers le sud du Jian³. Il prit congé de son épouse, déclarant comme possible qu'il s'attarde une année avant de revenir. Xiashu arriva au pays de Shu⁴. Logeant dans cette autre région, il ne se mit pas en couple. Il ne rentra que deux ans plus tard. Il arriva à l'ouest de la sous-préfecture de Hu⁵; une centaine de *li* le séparaient encore de la ville. Sa hâte de rentrer était grande. Il décida d'atteindre son foyer ce soir-là. Il marchait à grands pas le long du chemin sinueux et peinait à avancer. L'homme comme sa bête étaient épuisés. Il restait cinq ou six *li* avant d'atteindre la porte de la Lumière D'Or, et le ciel s'obscurcissait déjà. Il n'y avait aucune auberge, seulement un monastère bouddhique, sur la route. Xiashu s'y arrêta. L'on approchait de la fête de Pure Clarté⁶; la lune éclairait d'une lumière diurne. Il attacha son âne à l'extérieur du bâtiment et pénétra dans la grande salle qui était vide. S'y trouvait une bonne dizaine de pêcheurs et d'abricotiers. La nuit était avancée. Il étendit sa couverture sous la fenêtre côté ouest, et s'étendit. Il pensa au moment où il arriverait chez lui le lendemain matin et il chantonna alors un vieux poème : « Mon cœur se remplit d'empressement à l'idée d'approcher de chez moi, Je n'ose saluer ceux qui viendront.⁷ » Minuit arriva et il ne dormait pas. Il entendit soudain à l'extérieur du mur une bonne

¹ Zhenyuan 貞元 : 785-805 (dynastie Tang)

² Chang'an 長安 : ancien nom de l'actuelle Xi'an 西安, au Shaanxi, capitale sous la dynastie des Tang.

³ Jiannan 劔南 : durant l'ère Zhenguan [626-649] de la dynastie Tang, le Jiannan désignait la partie géographique regroupant le sud de l'actuelle sous-préfecture de Jiange 劔閣 dans le Sichuan, une zone au nord du Changjiang, le sud des monts Panzhong 蟠冢 dans le Gansu, ainsi que le nord-est du Yunnan.

⁴ Shu 蜀 : royaume de la période des Royaumes Combattants [-403 à -221] correspondant à la partie centrale du Sichuan.

⁵ Huxian 鄠縣 : ville et district du Shaanxi, au sud-ouest de Xi'an.

⁶ Cf. note 1 p. 206.

⁷ Il s'agit d'une imitation du poème « Du Hanjiang 渡漢江 », « En traversant la Han », attribué alternativement à Li Pin 李頻 [818-876] ou Song Zhiwen 宋之問 [656 ?-712 ?], que l'on trouve dans le célèbre recueil *Tangshi sanbai shou* 唐詩三百首, *Trois cents poèmes des Tang*, et dont le thème est celui du retour au pays natal après une longue absence. Du premier vers, notre récit ne garde que le premier caractère et le phonème du dernier « A l'approche du pays natal mon

dizaine de gens qui criaient. Il semblait s'agir du chef de village, un vieux paysan¹. Bientôt l'on se traita en invité et s'accueillit. Un moment passa. Il y avait de nombreux portefaix. Chacun portait des corbeilles, des bûches, des pelles et des balais. Ils balayèrent entièrement la cour avant de s'en aller. Un instant s'écoula encore. On porta encore des nattes, des plats d'ivoire, des bougies et autres objets du même type, ainsi que de l'alcool et des instruments de musique. On fit entendre des roulements de tambour. Xiashu estima qu'il s'agissait d'une réunion à laquelle allaient prendre part, pour se divertir, des aristocrates. Il pensa qu'il allait se faire chasser, aussi, de crainte, se cacha-t-il pour observer en cachette, du dessus de la poutre du monastère. Les préparatifs furent terminés. Entrèrent à leur tour des fils de familles nobles et des jeunes femmes, une bonne dizaine de gens, ainsi qu'une bonne dizaine également de serviteurs et valets. Ils s'en revenaient tranquillement d'une promenade au clair de lune et parlaient et riaient avec bonne humeur. Ils s'installèrent ensuite au milieu des nattes. Les invitations à boire fusèrent en tous sens, chaussures et souliers s'entrecroisaient². Au milieu se tenait une jeune femme, l'âme en peine et l'air abattu, assise en se tournant de côté. Ses gracieuses manières étaient semblables à celles de l'épouse de Xiashu. L'observant à la dérobée, il fut pris d'une grande surprise. Il descendit promptement son baluchon et se dirigea vers un coin obscur. Il l'observait, tendu. C'était bel et bien sa femme. Il vit un jeune homme qui levait sa coupe en la regardant fixement. Elle se sentait seule et mal à son aise, et ne trouvait aucune joie à être assise. Le vaurien prenait des libertés sans juger de ses propres qualités. Il désirait entendre une voix d'or et de jade. L'épouse de Xiashu résistait à ce harcèlement, avec affliction, comme si elle ne pouvait se plaindre. Mais on la força à s'asseoir [au milieu]. Levant une coupe dorée, elle réprima ses larmes et chanta :

*Ce soir, ou quel soir ? Exister, ou ne point exister ? Mon époux est parti, ah ! vers les confins du ciel.
L'arbre du jardin au cœur brisé, ah ! a fait éclore trois fois ses fleurs.*

Tous ceux qui étaient assis écoutaient d'une oreille attentive. Toutes les jeunes femmes tournaient la tête pour essuyer leurs larmes. Une personne déclara : « Ton époux n'est pas loin, pourquoi parles-tu donc des confins du ciel ? » Les jeunes gens éclatèrent de rire en se regardant. Xiashu en fut choqué et rumina longuement sa colère. Il ne voyait pas quel plan adopter. Il se dirigea alors vers les marches, mis la main sur une grosse brique et la lança pour heurter ceux qui étaient assis. La brique ne fit qu'atterrir au sol. Il n'y avait plus rien, tout était silencieux. Contrarié, Xiashu émit un soupir d'affliction. Il tenait sa femme pour morte³. Il rentra chez lui en chevauchant avec hâte. Il voyait sa maison au-devant, et suffoquait de tristesse à chaque foulée. L'aube approchait. Il parvint à son lieu d'habitation et fit d'abord entrer ses domestiques. Il n'y avait aucun signe de malheur parmi les gens de la maisonnée. Xiashu était fort étonné. Il passa rapidement la porte. Un serviteur rapporta que la jeune dame avait fait un cauchemar et qu'elle s'était réveillée. Xiashu pénétra dans la chambre à coucher. Son épouse, allongée, ne s'était pas encore levée. Il s'écoula un bon moment avant qu'elle ne dise : « J'ai rêvé à l'instant que je me trouvais avec les gens de ma tante paternelle. Nous nous amusions sous la lune et nous sortîmes par la porte de la Lumière D'or. Nous nous dirigeâmes vers un temple abandonné. Soudain apparut une bonne dizaine de brutes. Ils s'assirent en désordre à nos côtés pour boire de l'alcool. » Elle raconta également les paroles échangées lors de cette réunion. C'était entièrement semblable à ce que Xiashu avait vu. Elle raconta également : « Alors que nous étions en train de boire, nous vîmes soudain une brique voler et retomber. Ensuite, ce cauchemar

sentiment est encore plus timide (*jin xiang qing geng qie* 近鄉情更怯) ». Le second vers est strictement identique au poème d'origine. Dans sa réécriture, *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25), Feng Menglong attribue ce vers à Meng Haorang 孟浩然 [689-740].

¹ *lixu* 里胥 : aussi appelé *lizhang* 里長, il s'agit du responsable d'un regroupement de cent ou cent-dix familles.

² *lǚxi jiaocuo* 履寫交錯 : l'expression décrit le mouvement d'un grand nombre d'invités. L'expression est reprise dans la version de cette histoire adaptée par Pu Songling, *Fengyang shiren* 鳳陽士人, « Le Lettré de Fengyang » (Lz 58).

³ Il craint d'avoir vu non pas son épouse elle-même, mais le *hun* 魂, l'âme de celle-ci, qui peut se détacher du corps après la mort. Tel est effectivement le cas, selon la théorie onirologique du *hun* et du *po* 魄. Non pas, cependant, parce que son épouse est décédée, mais parce qu'elle rêve.

étonnant s'interrompit. Ce n'est qu'alors que je me réveillai et que vous arrivâtes. » Etait-ce possible qu'il s'agît d'un ressentiment qu'elle aurait éprouvé ?

(3) Zhangsheng 張生, « L'Étudiant Zhang » de Li Mei 李玫 [dates inconnues]

有張生者。家在汴州中牟縣東北赤城坂。以饑寒。一旦別妻子遊河朔。五年方還。自河朔還汴州。晚出鄭州門。到板橋。已昏黑矣。乃下道。取陂中逕路而歸。忽於草莽中。見燈火熒煌。賓客五六人。方宴飲次。生乃下驢以詣之。相去十餘步。見其妻亦在坐中。與賓客語笑方洽。生乃蔽形於白楊樹間。以窺之。見有長鬚者持盃。請措大夫人歌。生之妻。文學之家。幼學詩書。甚有篇詠。欲不為唱。四座勸請。乃歌曰。歎衰草。絡緯聲切切。良人一去不復還。今夕坐愁鬢如雪。長鬚云。勞歌一盃。飲訖。酒至白面年少。復請歌。張妻曰。一之謂甚。其可再乎。長鬚持一籌筋云。請置觥。有拒請歌者。飲一鐘。歌舊詞中笑語。准此罰。于是張妻又歌曰。勸君酒。君莫辭。落花徒繞枝。流水無返期。莫恃少年時。少年能幾時。酒至紫衣者。復持盃請歌。張妻不悅。沉吟良久。乃歌曰。怨空閨。秋日亦難暮。夫壻斷音書。遙天鴈空度。酒至黑衣胡人。復請歌。張妻連唱三四曲。聲氣不續。沉吟未唱間。長鬚拋觥云。不合推辭。乃酌一鐘。張妻涕泣而飲。復唱送胡人酒曰。切切夕風急。露滋庭草濕。良人去不回。焉知掩閨泣。酒至綠衣少年。持盃曰。夜已久。恐不得從容。即當睽索。無辭一曲。便望歌之。又唱云。螢火穿白楊。悲風入荒草。疑是夢中遊。愁迷故園道。酒至張妻。長鬚歌以送之曰。花前始相見。花下又相送。何必言夢中。人生盡如夢。酒至紫衣胡人。復請歌云。須有艷意。張妻低頭未唱間。長鬚又拋一觥。於是張生怒。捫足下得一瓦。擊之。中長鬚頭。再發一瓦。中妻額。闐然無所見。張君謂其妻已卒。慟哭連夜而歸。及明至門。家人驚喜出迎。君問其妻。婢僕曰。娘子夜來頭痛。張君入室。問其妻病之由。曰。昨夜夢草莽之處。有六七人。遍令飲酒。各請歌。孥凡歌六七曲。有長鬚者頻拋觥。方飲次。外有發瓦來。第二中孥額。因驚覺。乃頭痛。張君因知昨夜所見。乃妻夢也。

Il y avait un certain étudiant Zhang, dont la maison se trouvait sur un versant de Chicheng¹, dans le nord-est de la sous-préfecture de Zhongmu², dans la préfecture de Bianzhou³. Parce qu'il était dans la misère, il fit un beau jour ses adieux à son épouse avant de voyager vers le nord du Fleuve Jaune. Il s'écoula cinq ans avant qu'il ne revînt. Alors que du nord du Fleuve Jaune il rentrait vers Bianzhou, il sortit à une heure tardive de la porte de Zhengzhou⁴, et arriva à un pont de planches. Comme il faisait déjà noir, il descendit sur la route, et choisit le chemin au milieu du versant de la colline pour rentrer. Soudain, il vit dans les broussailles des lumières qui brillaient, ainsi que cinq ou six hôtes qui banquetaient à l'abri des regards. L'étudiant descendit alors de son âne afin d'aller observer la scène, qui se tenait à dix bons pas de lui. Il vit, également assise au milieu, son épouse, qui parlait et riait de concert avec les autres hôtes. L'étudiant se cacha derrière un peuplier blanc, afin de les épier. Il vit un homme aux longs favoris qui tenait une coupe ; ce dernier demanda à toutes les femmes de chanter. L'épouse de l'étudiant était d'une famille lettrée, et avait étudié les classiques⁵ dès sa jeunesse. Aussi savait-elle tout à fait chanter. Mais elle s'y refusa. Les quatre autres personnes assises la prièrent tant et plus, si bien qu'elle entonna :

Je soupire sur l'herbe qui flétrit. Qie qie, chante le criquet. Mon époux est parti et ne revient point. Ce soir, alors que je suis assise, à cause de mes soucis les cheveux de mes tempes sont comme neiges.

L'homme aux longs favoris déclara : « Un verre pour vous remercier de ce chant ! » Lorsqu'il eut fini de boire, le vin arriva à une jeune personne au teint pâle. On demanda à nouveau une chanson. L'épouse de Zhang déclara qu'une était suffisante, mais on en réclama une autre, encore et encore.

¹ Chicheng 赤城 : ville du Hebei

² Zhongmu 中牟 : sous-préfecture du Henan.

³ Bianzhou 汴州 : sous les Sui [581-618] et les Tang [618-907], nom donné à Kaifeng 開封, au Henan.

⁴ Zhengzhou 鄭州 : ville du Henan.

⁵ Shishu 詩書 : expression désignant les classiques confucéens en général, et découlant du *Shijing* 詩經, *Classique des Poèmes* et du *Shujing* 書經, *Livre des Documents*.

L'homme à la longue barbe, tenant des baguettes, déclara : « Que l'on place une grande coupe. Ceux qui déclinent les invitations à chanter devront la boire. S'il y a des plaisanteries dans les paroles de la chanson, que l'on se prépare à ce gage. » Ainsi l'épouse de Zhang chanta-t-elle à nouveau :

A boire, je vous exhorte, et vous ne vous y refusez. Les fleurs qui tombent dévêtissent les sinueuses branches. L'eau qui coule ne prévoit pas de revenir. Je ne me fie point à la jeunesse, car combien de temps dure-t-elle ?

Le vin parvint à un homme habillé de pourpre qui, la coupe en main, demanda à nouveau une chanson. L'épouse de Zhang ne se réjouissait pas ; elle hésita longuement, puis chanta :

Je me déssole dans le gynécée désert. Les jours de l'automne peinent aussi à atteindre leur crépuscule. Mon mari a cessé d'envoyer des lettres, dans le ciel distant les oies sauvages ne passent plus¹.

Le vin arriva à un étranger en habits noirs, qui lui demanda à nouveau de chanter. L'épouse de Zhang avait exécuté trois ou quatre airs d'affilée, aussi n'avait-elle plus de voix ni de souffle. Alors qu'elle s'était mise à soupirer sans chanter, l'homme aux longs favoris lança une grande coupe et dit : « Il n'est pas convenable que vous refusiez. » Puis il lui versa une coupe. La femme de Zhang la but en pleurant. Puis elle chanta à nouveau pour répondre au toast de l'étranger :

Que que, au soir, le vent se hâte. Dans la cour où abonde la rosée, les herbes sont humides. Mon époux est parti et ne revient point. Comment saurait-il les larmes voilées du gynécée ?

Le vin parvient à un jeune homme habillé de vert, qui dit en tenant sa coupe : « La nuit est déjà avancée, et je crains que nous nous n'obtenions pas de repos. Lorsque nous nous séparerons, que cela ne soit pas sans un chant d'adieu. C'est pourquoi j'espère que vous en chanterez un. Elle chanta encore :

Les lucioles habitent le peuplier blanc. Un vent de tristesse s'engouffre dans les herbes sauvages. Il semble que ce soit en rêve que je voyage. Les soucis s'égarer sur le chemin du pays natal.

Le vin parvint à l'épouse de Zhang. L'homme aux longs favoris chanta pour eux :

Devant les fleurs, on se voit tout d'abord, et sous elles, on se raccompagne. Pourquoi faut-il parler de rêve ? La vie est tout ce qu'il y a de plus semblable à un rêve.

Le vin arriva à l'étranger habillé de pourpre qui demanda encore un chant : « Il faut y mettre de la volupté. » Tandis que l'épouse de Zhang baissait la tête sans chanter, l'homme à la longue barbe lança à nouveau une coupe, ce qui provoqua la colère de l'étudiant Zhang. Ce dernier mit la main sur une tuile qui se trouvait sous son pied, et la projeta. Il toucha la tête de l'homme aux longs favoris. Il en lança une autre, et toucha le front de son épouse. Tout était tranquille et l'on ne voyait plus rien. Zhang pensait que son épouse était déjà morte². Pleurant d'une profonde douleur, et passa la nuit à rentrer chez lui. Au jour, il atteignait sa porte. Les gens de sa maison, surpris, l'accueillirent avec joie. Il demanda des nouvelles de sa femme. Une servante dit : « Madame a mal à la tête depuis cette nuit. » Zhang entra dans la chambre, et interrogea son épouse sur la cause de son mal. Elle dit : « Hier soir j'ai rêvé d'un lieu de broussailles. Il y avait six ou sept personnes qui encourageaient toutes à boire. Chacune me demandait une chanson, et je chantai six ou sept airs en tout. Il y avait un homme aux longs favoris qui jetait régulièrement des coupes. Alors que nous étions occupés à boire, des tuiles furent jetées vers nous. La seconde me heurta le front, et me réveilla en sursaut. J'avais alors mal à la tête. » Zhang sut ainsi ce qu'il avait vu la veille : c'était le rêve de son épouse.

¹ Les oies sauvages sont traditionnellement le symbole des lettres apportant des nouvelles.

² Cf. note 3 p. 691.

(4) *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25) de Feng Menglong 馮夢龍 [1574-1646]

東園蝴蝶正飛忙，
又見羅浮花氣香。
夢短夢長緣底事？
莫貪磁枕誤黃梁。

昔有夫妻二人各在芳年，新婚燕爾，如膠似漆，如魚似水。剛剛三日，其夫被官府喚去。原來為急解軍糧事，文書上僉了他名姓，要他赴軍前交納。如違限時刻，軍法從事。立刻起行，身也不容他轉，頭也不容他回，只拚得個口信到家。正是上命所差，蓋不繇己，一路攢行，心心念念想著渾家。又不好向人告訴，只落得自己淒惶。行了一日，想到有萬遍。是夜宿于旅店，夢見與渾家相聚如常，行其夫妻之事。自此無夜不夢。到一月之後，夢見渾家懷孕在身，醒來付之一笑。且喜如期交納錢糧，太平無事，星夜趕回家鄉。繳了批回，入門見了渾家，歡喜無限。那一往一來，約有三月之遙。嘗言道：新娶不如遠歸。夜間與渾家綢繆恩愛，自不必說。其妻敘及別后相思，因說每夜夢中如此如此。所言光景，與丈夫一般無二，果然有了三個月身孕。若是其夫先說的，內中還有可疑；卻是渾家先敘起的。可見夢魂相遇，又能交感成胎，只是彼此精誠所致。如今說個鬧夢故事，亦繇夫婦積思而然。正是：

夢中識想非全假，白日奔馳莫認真。

話說大唐德宗皇帝貞元年間，有個進士覆姓獨孤，雙名遐叔，家住洛陽城東崇賢里中。自幼穎異，十歲便能作文。到十五歲上，經史精通，下筆數千言，不待思索。父親獨孤及官為司封之職。昔年存日，曾與遐叔聘下同年司農白行簡女兒娟娟小姐為妻。那娟娟小姐，花容月貌，自不必說；刺繡描花，也是等閒之事。單喜他深通文墨，善賦能詩。若教去應文科，穩穩里是個狀元。與遐叔正是一雙兩好，彼此你知我見，所以成了這頭親事。不意遐叔父母連喪，丈人丈母亦相繼棄世，功名未遂，家事日漸零落，童仆也無半個留存，剛剛剩得幾間房屋。

那白行簡的儿子叫做白長吉，是個凶惡勢利之徒，見遐叔家道窮了，就要賴他的婚姻，將妹子另配安陵富家。幸得娟娟小姐是個貞烈之女，截髮自誓，不肯改節。白長吉強他不過，只得原嫁與遐叔。卻是隨身衣飾，并無一毫妝奩，止有從幼伏侍一個丫鬟翠翹從嫁。白氏過門之後，甘守貧寒，全無半點怨恨。只是晨炊夜績，以佐遐叔讀書。那遐叔一者敬他截髮的志節，二者重他秀麗的詞華，三者又愛他嬌艷的顏色：真個夫妻相得，似水如魚。白氏親族中，到也憐遐叔是個未發達的才子，十分尊敬。止有白長吉一味趨炎附熱，說妹子是窮骨頭，要跟恁樣餓葷，壞他體面，見了遐叔就如眼中之刺，肉內之釘。遐叔雖然貧窮，卻又是不肯俯仰人的。因此兩下遂絕不相往。

時值貞元十五年，朝廷開科取士，傳下黃榜，期于三月間諸進士都赴京師殿試。遐叔別了白氏，前往長安，自謂文才，必魁春榜。那知貢舉的官，是禮部侍郎同平章事鄭余慶，本取遐叔卷子第一。豈知策上說著：奉天之難，皆因奸臣盧杞竊弄朝權，致使涇原節度使姚令言與太尉朱泚得以激變心，劫奪府庫。可見眾君子共佐太平而不足，一小人攪亂天下而有余。故人君用舍不可不慎。元來德宗皇帝心性最是猜忌，說他指斥朝廷，譏訕時政，遂將頭卷廢棄不錄。那白氏兩個族叔，一個叫做白居易，一個叫做白敏中，文才本在遐叔之下，卻皆登了高科。單單只有遐叔一人落第，好生沒趣，連夜收拾行李東歸。白居易、白敏中知得，齊來餞行，直送到十里長亭而別。遐叔途中愁悶，賦詩一首。詩云：

童年挾策赴西秦，弱冠無成逐路人。
時命不將明主合，布衣空惹上京塵。

在路非止一日，回到東都，見了妻子，好生慚赧，終日只在書房里發憤攻書。每想起落第的光景，便淒然淚下。那白氏時時勸解道：“大丈夫功名終有際會，何苦頹折如此。”遐叔謝道：“多感娘子厚意，屢相寬慰。只是家貧如洗，衣食無聊。縱然巴得日後亨通，難救目前愁困，如之奈何？”白氏道：“俗諺有云：‘十訪九空，也好省窮。’我想公公三十年宦游，豈無幾個門生故舊在要路的？你何不趁此閒時，一去訪求？倘或得他資助，則三年誦讀之費有所賴矣。”只這句話頭，提醒了遐叔，答道：“娘子之言，雖然有理；但我自幼攻書，未嘗交接人事，先父的門生故舊，皆不與知。止認得個韋皋，是京兆人，表字仲翔。當初被丈人張延賞逐出，來投先父，舉荐他為官，甚是有恩。如今他現做西川節度使。我若去訪他，必有所助。只是東都到西川，相隔萬里路程，往返便要經年。我去之后，你在家中用度，從何處置？以此拋撇不下。”白氏道：“既有這個相識，便當整備行李，送你西去，家中事體，我自支持。總有缺乏，姑姊妹家猶可假貸，不必憂慮。”遐叔歡喜道：“若得如此，我便放心前去。”白氏道：“但是路途跋涉，無人跟隨，卻怎的好？”遐叔道：“總然有人，也沒許多盤費，只索罷了。”遂即揀了個吉日，白氏與遐叔收拾了寒暑衣裝，帶著丫鬟翠翹，親至開陽門外一杯錢送。

夫妻正在不舍之際，驟然下起一陣大雨，急奔入路傍一個廢寺中去躲避。這寺叫做龍華寺，乃北魏時廣陵王所建，殿宇十分雄壯。階下栽種名花異果。又有一座鐘樓，樓上銅鐘，響聞五十里外。后被胡太后移入宮中去了。到唐太宗時，有胡僧另鑄一鐘在上，卻也響得二十余里。到玄宗時，還有五百僧眾，香火不絕。后遭安祿山賊黨史思明攻陷東都，殺戮僧眾，將鐘磬毀為兵器，花果伐為樵蘇，以此寺遂頹敗。

遐叔與白氏看了，歎道：“這等一個道場，難道沒有發心的重加修造？”因向佛前祈禱：“陰空保佑：若得成名時節，誓當捐俸，再整山門。”雨霽之后，登途分別。正是：

蠅頭微利驅人去，虎口危途訪客來。

不題白氏歸家。且說遐叔在路，曉行夜宿，整整的一個月，來到荊州地面。下了川船，從此一路都是上水。除非大順風，方使得布帆。風略小些，便要扯著百丈。你道怎么叫做百丈？原來就是縴子。只那川船上的有些不同：用著一寸多寬的毛竹片子，將生漆絞著麻絲接成的，約有一百多丈，為此川中人叫做百丈。在船頭立個轆轤，將百丈盤于其上。岸上扯的人，只听船中打鼓為號。遐叔看了，方才記得杜子美有詩道：“百丈內江船。”又道：“打鼓發船何處郎。”卻就是這件東西。又走了十余日，才是黃牛峽。那山形生成似頭黃牛一般，三四十里外，便遠遠望見。這峽中的水更溜，急切不能勾到，因此上有個俗諺云：朝見黃牛，暮見黃牛；朝朝暮暮，黃牛如故。

又走了十余日，才是瞿塘峽。這水一發急緊。峽中有座石山，叫做灩預堆。四五月間水漲，這堆止留一些些在水面上。下水的船，一時不及回避，觸著這堆，船便粉碎，尤為利害。遐叔見了這般險路，歎道：“萬里投人，尚未知失得如何，卻先受許多驚恐，我娘子怎生知道？”元來巴東峽江一連三個：第一是瞿塘峽，第二是廣陽峽，第三是巫峽。三峽之中，唯巫峽最長。兩岸都是高山峻嶺，古木陰森，映蔽江面，止露得中間一線的青天。除非日月正中時分，方有光明透下。數百里內，岸上絕無人煙；惟聞猿聲晝夜不斷。因此有個俗諺云：巴東三峽巫峽長，猿鳴三聲斷客腸。

這巫峽上就是巫山，有十二個山峰。山上有一座高唐觀，相傳楚襄王曾在觀中夜寢，夢見一個美人愿荐枕席。臨別之時，自稱是伏羲皇帝的愛女，小字瑤姬，未行而死。今為巫山之神。

朝為行雲，暮為行雨，朝朝暮暮，陽台之下。那襄王醒后，還想著神女，教大夫宋玉做《高唐賦》一遍，單形容神女十分的艷色。因此，后人立廟山上，叫做巫山神女廟。

遐叔在江中遙望廟宇，掬水為漿，暗暗的禱告道：“神女既有精靈，能通夢寐。乞為我特托一夢與家中白氏妻子，說我客途無恙，免其愁念。當賦一言相謝，決不敢學宋大夫作此淫褻之語，有污神女香名。乞賜仙鑒。”自古道的好：“有其人，則有其神。”既是禱告的許了做詩做賦，也發下這點虔誠，難道托夢的只會行云行雨，再沒有別些靈感？少不得後來有個應驗。正是：

禱祈仙夢通閨閣，寄報平安信一緘。

出了巫峽，再經由巴中、巴西地面，都是大江。不覺又行一個多月，方到成都。城外臨著大江，卻是濯錦江。你道怎么叫做濯錦江？只因成都造得好錦，朝廷稱為“蜀錦”。造錦既成，須要取這江水再加洗濯，能使顏色倍加鮮明，故此叫做濯錦江。唐明皇為避安祿山之亂，曾駐蹕于此，改成都為南京。這便是西川節度使開府之處，真個沃野千里，人煙湊集，是一花錦世界。

遐叔無心觀玩，一徑入城，奔到帥府門首，訪問韋皋消息。豈知數月前，因為云南蠻夷反叛，統領兵馬征剿去了，須持平定之后，方得回府。你想那征戰之事，可是期得日子定的么？遐叔得了這個消息，驚得進退無措，歎口氣道：“常言‘鳥來投林，人來投主’，偏是我遐叔恁般命保萬里而來，卻又投人不著。況一路盤纏已盡，這裏又無親識，只有來的路，沒有去的路。天那。兀的不是活活坑殺我也。”

自古道：“吉人自有天相。”遐叔正在帥府門首歎氣，傍邊忽轉過一個道士問道：“君子何歎？”遐叔答道：“我本東都人氏，覆姓獨孤，雙名遐叔。只因下第家貧，遠來投謁故人韋仲翔，希他資助。豈知時命不濟，早已出征去了。欲待候他，只恐奏捷無期，又難坐守；欲待回去，爭奈盤纏已盡，無可圖歸。使我進退兩難，是以長歎。”那道士說：“我本道家，專以濟人為事，敝觀去此不遠。君子既在窮途，若不嫌粗茶淡飯，只在我觀中權過幾時，等待節使回府，也不負遠來這次。”遐叔再三謝道：“若得如此，深感深感。只是不好打攪。”便隨著道士徑投觀中而去。我想那道士與遐叔素無半面，知道他是甚底樣人，便肯收留在觀中去住。假饒這日無人搭救，卻不窮途流落，幾時歸去？豈非是遐叔不遇中之遇？

當下遐叔與道士離了節度府前，行不上一二里許，只見蒼松翠柏，交植左右，中間龜背大路，顯出一座山門，題著“碧落觀”三個簾箕大的金字。這觀乃漢時劉先主為道士李寂蓋造的。至唐明皇時，有個得道的叫做徐佐卿，重加修建。果然是一塵不到，神仙境界。遐叔進入觀中，瞻禮法像了，道士留入房內，重新敘禮，分賓主而坐。遐叔舉目觀看這房，收拾得十分清雅。只見壁上挂著一幅詩軸，你道這詩軸是那個名人的古跡？卻就是遐叔的父親司封獨孤及送徐佐卿還蜀之作。詩云：

羽客笙歌去路催，故人爭勸別離杯。
蒼龍闕下長相憶，白鶴山頭更不回。

元來昔日唐明皇聞得徐佐卿是個有道之士，用安車蒲輪，征聘入朝。佐卿不願為官，欽賜馳驛還山，滿朝公卿大夫，賦詩相贈，皆不如獨孤及這首，以此觀中相傳，珍重不啻拱璧。

遐叔看了父親遺跡，不覺潸然淚下。道士道：“君子見了這詩，為何掉淚？”遐叔道：“實不相瞞，因見了先人之筆，故此傷感。”道士聞知遐叔即是獨孤及之子，朝夕供待，分外加敬。

光陰迅速，不覺過了半年，那時韋皋降服云南諸蠻，重回帥府。遐叔連忙備禮求見，一者稱賀他得勝而回，二者訴說自己窮愁，遠來于謁的意思。正是：

故人長望貴人厚，幾個貴人憐故人。

那韋皋一見遐叔，盛相款宴。正要多留幾日，少盡關懷，豈知吐蕃贊普，時常侵蜀，專恃云南諸蠻為之向導。近聞得韋皋收服云南，失其羽翼，遂起雄兵三十余萬，殺過界來，要與韋皋親決勝負。這是烽火緊切的事，一面寫表申奏朝廷，一面興師點將，前去抵敵。遐叔歎道：“我在此守了半年，才得相見，忽又有此邊報，豈不是命。”便向節度府中告辭。韋皋道：“吐蕃入寇，滿地干戈，豈還有路歸得。我已分付道士好生管待。且等殺退番兵，道途寧靜，然後慢慢的與仁兄餞行便了。”遐叔無奈，只得依允，照舊住在碧落觀中。不在話下。且說韋皋統領大兵，離了成都，直至葭萌關外，早與吐蕃人馬相遇。先差通使與他打話道：“我朝自與你國和親之后，出嫁公主做你國贊婆，永不許興兵相犯。如今何故背盟，屢屢擾我蜀地？”那贊普答道：“云南諸夷，元是臣伏我國的，你怎么輒敢加兵，侵占疆界？好好的還我云南，我便收兵回去；半聲不肯，教你西川也是難保。”韋皋道：“聖朝無外，普天下那一處不屬我大唐的？要戰便戰，云南斷還不成。”原來吐蕃沒有云南夷人向導，終是路徑不熟。卻被韋皋預在深林窮谷之間，偏插旗幟，假做伏兵；又教步軍舞著藤牌，伏地而進，用大刀砍其馬腳。一聲炮響，鼓角齊鳴，沖殺過去。那吐蕃一時無措，大敗虧輸，被韋皋追逐出境，直到贊普新筑的王城，叫做末波城，盡皆打破。殺得吐蕃尸橫遍野，血染成河。端的這場廝殺，可也功勞不小。韋皋見吐蕃遠遁，即便下令班師，一面差牌將繼撐書飛奏朝廷。一路上：

喜孜孜鞭敲金鐙響，笑吟吟齊唱凱歌聲。

話分兩頭。卻說獨孤遐叔久住碧落觀中，十分鬱鬱，信步游覽，消遣客懷。遇到一個去處，叫做升仙橋。乃是漢朝司馬相如在臨邛縣竊了卓文君回到成都，只因家事消條，受人侮慢，題下兩行大字在這橋柱上，說道：

“大丈夫不乘駟馬高車，不過此橋。”

後來做了中郎，奉詔開通云南道徑，持節而歸，果遂其志。遐叔在那橋上，徘徊東望，歎道：“小生不愧司馬之才，娘子盡有文君之貌。只是怎能勾得這駟馬高車的日子？”下了橋，正待取路回觀。此時恰是暮春天氣，只听得林中子規一聲聲叫道：“不如歸去。”遐叔听了這個鳥聲，愈加愁悶，又歎道：“我當初與娘子臨別，本以一年半載為期，豈知擔閣到今，不能歸去。天那。我不敢望韋皋的厚贈，只愿他早早退了蕃兵，送我歸家，卻也免得娘子在家朝夕懸望。”

不覺春去夏來，又過一年有余，才等候得韋皋振旅而還。

那時捷書已到朝中，德宗天子知得韋皋戰退吐蕃，成了大功，龍顏大喜，御筆加授兵部尚書太子太保，仍領西川節度使。回府之日，合屬大小文武，那一個不奉牛酒拜賀。直待軍門稍暇，遐叔也到府中稱慶。自念客途無以為禮，做得《蜀道易》一篇。你道為何叫做《蜀道易》？當時唐明皇天寶末年，安祿山反亂，卻是鄭國公嚴武做西川節度。有個拾遺杜甫，避難來到西川，又有丞相房綰也貶做節度府屬官。只因嚴武性子頗多猜狠，所以翰林供奉李白，做《蜀道難》詞。其尾特云：

“錦城雖云樂，不如早歸家。”

乃是替房、杜兩公憂危的意思。遐叔故將這“難”字改作“易”字，翻成樂府。一者稱頌韋皋功德，遠過嚴武；二者見得自己僑寓錦城，得其所主，不比房、杜兩公。以此暗暗的打動他。詞云：

吁嗟蜀道，古以為難。
蚕叢開國，山川郁盤。
秦置金牛，道路始刊。
天梯石棧，勾接危巒。
仰薄青霄，俯挂飛湍。
猿猴之捷，尚莫能干。
使人對此，寧不悲歎。
自我韋公，建節當關。
蕩平西寇，降服南蠻。
風煙寧息，民物殷繁。
四方商賈，爭出其間。
匪無跋涉，豈乏躋攀；
若在衽席，既坦而安。
蹲鳴療饑，筒布御寒。
是稱天府，為利多端。
寄言客子，可以開顏。
錦城甚樂，何必思還。

韋皋看見《蜀道易》這一篇，不勝歎服，便對遐叔說：“往時李白所作《蜀道難》詞，太子賓客賀知章稱他是天上謫下來的仙人，今觀仁兄高才，何讓李白。老夫幕府正缺書記一員，意欲申奏取旨，借重仁兄為禮部員外，權充西川節度府記室參軍，庶得朝夕領教。不識仁兄肯曲從否？”遐叔答道：“我朝最重科目。凡士子不繇及第出身，便做到九棘三槐，終久被人欺侮。小生雖則三番落第，壯氣未衰，怎忍把先世科名，一朝自廢？如今叨寓貴鎮，已過歲余，寒荆白氏在家，久無音信。朝夕縈挂，不能去懷。巴得旌旄回府，正要告辭。伏乞俯鑒微情，勿嫌方命。”韋皋謝道：“既是仁兄不允，老夫亦不敢相強。只是目下歲暮，冰雪載途，不好行走。不若少待開春，治裝送別，未為晚也。”遐叔一來見韋皋意思殷勤，二來想起天气果然寒冷，路上難行，又只得住下。

捱過殘臘，到了新年，又早是上元佳節。原來成都府地沃人稠，本是西南都會。自唐明皇駐蹕之后，四方朝貢，皆集于此，便有京都氣象。又經嚴鄭公鎮守巴蜀，專以平靜為政，因此閭閻繁富，庫藏充饒。現今韋皋繼他，降服云南諸夷，擊破吐蕃五十萬眾，威名大振。這韋皋最是豪傑的性子，因見地方寧定，民心歸附，預傳號令，分付城內城外都要點放花燈，與民同樂。那道令旨傳將出去，誰敢不依。自十三至十七，共是五夜，家家門首扎縛燈柵，張挂新奇好燈，巧樣煙火，照耀如同白晝。獅蠻社火，鼓樂笙簫，通宵達旦。韋皋每夜大張筵宴，在散花樓上，單請遐叔慶賞元宵。剛到下燈之日，遐叔便去告辭。韋皋再三苦留，終不肯祝乃對遐叔說道：“仁兄歸心既決，似難相強。只是老夫還有一杯淡酒，些小資裝，當在万里橋東，再與仁兄敘別，幸勿固拒。”即傳令撥一船只，次日在万里橋伺候，送遐叔東歸；又點長行軍士一名護送。

到明日，韋皋設宴在万里橋餞別遐叔，親舉金杯，說道：“此橋最古，昔諸葛孔明送費禕使吳，道是万里之行，實始于此，這橋因以得名。今仁兄青云万里，亦由今始，愿努力自愛。老夫蟬冠雖敝，拱聽泥金佳報，特為仁兄彈之。”一連的勸了三杯，方才捧出一個錦囊，說道：“老夫深荷令先公推荐之力，得有今日。止因王事鞅掌，未得少酬大恩，有累遠臨，豈不慚汗。但今盜賊生發，勢難重挈。老夫聊備三百金，權充路費。此外別有黃金萬兩，蜀錦

千端，俟道路稍寧，專人奉送。勿謂老夫輕薄，為負恩人也。”又喚過軍士分付道：“一路小心服事，不可怠慢。”軍士叩頭答應。遐叔再三拜謝道：“不才受此，已屬過望，敢煩後命。”領了錦囊，軍士跟隨上船。那韋皋還在橋上，直等望不見這船，然後回府。不在話下。且說遐叔別了韋皋，開船東去。原來下水船，就如箭一般急的，不消兩三日，早到巫峽之下。遠遠的望見巫山神女廟，想起：“當時從此經討，暗祈神女托夢我白氏娘子，許他賦詩為謝。不知這夢曾托得去不曾托得去？我豈可失信。”便口占一首以償宿愿。詩云：

古木陰森一線天，巫峰十二鎖寒煙。
襄王自作風流夢，不是陽台云雨仙。

題畢，又向著山上作禮稱謝。過了三峽，又到荊州。不想送來那軍士，忽然生起病來，遐叔反要去服事他。又行了几日，來到漢口地方。自此從汝寧至洛陽，都是旱路。那軍士病體雖愈，難禁鞍馬馳驟。遐叔寫下一封書信，留了些盤費，即令隨船回去，獨自個收拾行李登岸，卻也會算計，自己買了一頭生口，望東都進發。

約莫行了一個多月，才到洛陽地面，離著開陽門只有三十余里。是時天色傍晚，一心思量趕回家去，策馬前行。又走了十余里路，早是一輪月上。趁著月色，又走了十來里，隱隱的听得鐘鳴鼓響，想道：“城門已閉，縱趕到也進城不及了。此間正是龍華古寺，人疲馬乏，不若且就安歇。”解囊下馬，投入山門。不爭此一夜，有分教：

蝴蝶夢中逢佚女，鷺鷥杓底听嬌歌。

話分兩頭。且說白氏自龍華寺前與遐叔分別之後，雖則家事荒涼，衣食無措，猶喜白氏女工精絕，翰墨傍通。況白姓又是個東京大族，姑姊妹間也有就他學習針指的，也有學做詩詞的，少不得具些禮物為酬謝之資，因此盡堪支給。但時時記念丈夫臨別之言，本以一年為約，如何三載尚未回家？況聞西川路上有的是一線天、人鮓瓮、蛇倒退、鬼見愁，都這般險惡地面。所以古今稱說途路艱難，無如蜀道。想起丈夫經由彼處，必多驚恐。“別後杳無書信，知道安否如何？教我這條肚腸，怎生放得。欲待親往西川，體訪消息。只我女娘家，又是個不出閨門的人，怎生去得？除非夢寐之中，與他相見，也好得個明白。”因此朝夕懸念。睡思昏沉，深閨寂寞，兀坐無聊，題詩一首。詩云：

西蜀東京万里分，雁來魚去兩難聞。
深閨只是空相憶，不見關山愁殺人。

那白氏一心想著丈夫，思量要做個夢去尋訪。想了三年有余，再沒個真夢。一日正是清明佳節，姑姊妹中，都來邀去踏青游玩。白氏那有恁樣閒心腸。推辭不去。到晚上對著一盞孤燈，恹恹惶惶的呆想。坐了一個黃昏，回過頭來，看見丫鬟翠翹已是齣齣睡去。白氏自覺沒情沒緒，只得也上床去睡臥。翻來覆去，那里睡得安穩，想道：“我直恁要得個夢兒去會他也不能勾。”又想道：“總然夢兒裡會著了他，到底是夢中的說話，原作不得准。如今也說不得了。須是親往蜀中訪問他回來，也放下了這條腸子。”卻又想道：“我家姊妹中曉得，怎么肯容我去。不如瞞著他們，就在明早悄悄前去。”正想之間，只聽得喔喔雞鳴，天色漸亮。即忙起身梳裹，扮作村莊模樣，取了些盤纏銀兩，并幾件衣服，打個包裹，收拾完備。看翠翹時，睡得正熟，也不通他知道，一路開門出去。

離了崇賢里，頃刻出了開陽門，過了龍華寺，不覺又早到襄陽地面。有一座寄錦亭。原來苻秦時，有個安南將軍竇滔，鎮守襄陽，挈了寵妾趙陽台隨任，拋下妻子蘇氏。那蘇氏名蕙，字若蘭，生得才貌雙絕。將一幅素錦，長廣八寸，織成回文詩句，五色分章，計八百四十一字，詩三千七百五十二首，寄與竇滔。竇滔看見，立時送還陽台，迎接蘇氏到任，夫妻恩愛，

比前更篤。后人遂為建亭于此。那白氏在亭子上眺望良久，歎道：“我雖不及若蘭才貌，卻也粗通文墨。縱有織錦回文，誰人為寄，使他早整歸鞭，長諧伉儷乎？”乃口占回文詞一首，題于亭柱上。詞云：

陽春艷曲，麗錦誇文。
傷情織怨，長路懷君。
惜別同心，膺填思悄。
碧鳳香殘，青鸞夢曉。

若倒讀轉來，又是一首好詞：

曉夢鸞青，殘香鳳碧。
悄思填膺，心同別惜。
君懷路長，怨織情傷。
文誇錦麗，曲艷春陽。

白氏題罷，離了寄錦亭，不覺又過荊州，來到夔府。恰遇天晚。見前面有所廟宇，遂入廟中投宿。抬頭觀看，上面懸一金字扁額，寫著“高唐觀”三個大字，乃知是巫山神女之廟。便于神座前撮土為香，禱告道：“我白氏小字娟娟，本在東京居住。只為兒夫獨孤遐叔去訪西川節度韋皋，一別三年，杳無歸信，是以不辭跋涉，万里相尋，今夕寄宿仙宮，敢陳心曲。吾想神女曾能通夢楚王，況我同是女流，豈不托我一夢？伏乞大賜靈感，顯示前期，不勝虔懇之至。”禱罷而睡。

果然夢見神女備細說道：“遐叔久寓西川，平安無恙。如今已經辭別，取路東歸。你此去怎么還遇得他著？可早早回身家去。須防途次尚有虛驚。保重，保重。”那白氏颯然覺來，只見天已明了，想起神女之言，歷歷分明，料然不是個春夢。遂起來拜謝神女，出了廟門，重尋舊徑，再轉東都。在路曉行暮止，迤逦望東而來。

此時正值暮春天气，只見一路上有的是紅桃綠柳，燕舞鶯啼。白氏貪看景致，不覺日晚，尚離開陽門二十余里，便趁著月色，趨步歸家。忽遇前面一簇游人，笑語喧雜，漸漸的走近。你道是甚么樣人？都是洛陽少年，輕薄浪子。每遇花前月下，打伙成群，攜著的錦瑟瑤笙，挈著的青尊翠幕。專慣窺人婦女，逞己風流。白氏見那伙人來得不三不四，卻待躲避。原來美人映著月光，分外嬌艷，早被這伙人瞧破。便一圈圈將轉來，對白氏道：“我們出郭春游，步月到此，有月無酒，有酒無人，豈不孤負了這般良夜。此去龍華古寺不遠，桃李大開。愿小娘子不棄，同去賞玩一回何如？”那白氏聽見，不覺一點怒氣，從腳底心里直涌到耳朵根邊，把一個臉都變得通紅了，罵道：“你須不是史思明的賊党，清平世界，誰敢調弄良家女子？況我不是尋常已下之人，是白司農的小姐，獨孤司封的媳婦，前進士獨孤遐叔的渾家。誰敢羅唳？”怎禁這班惡少，那管甚么宦家、良家，任你喊破喉嚨，也全不作准。推的推，擁的擁，直逼入龍華寺去賞花。這叫做鐵怕落爐，人怕落套。正是：

分明繡閣嬌閨婦，權做徵歌侑酒人。

且說遐叔因進城不及，權在龍華寺中寄宿一宵。想起“當初從此送別，整整的過了三年，不知我白氏娘子，安否何如？”因誦襄陽孟浩然的詩，說道：

“近家心轉切，不敢問來人。”

吟詠數番，潸然淚下。坐到更深，尚未能睡。忽聽得牆外人語喧嘩，漸漸的走進寺來。遐叔想道：“明明是人聲，須不是鬼。似這般夜靜，難道有甚官府到此？”正惶惑間，只見有十余人，各執苕帚糞箕，將殿上掃除干淨去訖。不多時，又見上百的人，也有鋪設茵席的，也有陳列酒肴的，也有提著燈燭的，也有抱著樂器的，絡繹而至，擺設得十分齊整。遐叔想道：“我曉得了，今日清明佳節，一定是貴家子弟出郭游春。因見月色如畫，殿底下桃李盛開，爛漫如錦，來此賞玩。若見我時，必被他趕逐。不若且伏在後壁佛卓下，待他酒散，然后就寢。只是我恁般晦氣，在古廟中要討一覺安睡，也不能勾。”即起身躲在後壁，聲也不敢則。又隔了一回，只見六七個少年，服色不一，簇擁著個女郎來到殿堂酒席之上。單推女郎坐在西首，卻是第一個坐位。諸少年皆環向而坐，都屬目在女郎身上。遐叔想道：“我猜是豪貴家游春的，果然是了。只這女郎不是個官妓，便是個上妓，何必這般趨奉他？難道有甚良家女子，肯和他們到此飲宴？莫不是強盜們搶奪來的？或拐騙來的？”只見那女郎側身西坐，攢眉蹙額，有不勝怨恨的意思。遐叔凝著雙睛，悄悄地偷看，宛似渾家白氏，吃了一驚。這身子就似吊在冰桶里，遍體冷麻，把不住的寒顫。卻又想道：“呸。我好十分蒙懂，娘子是個有節氣的，平昔間終日住在房里，親戚們也不相見，如何肯隨這班人行走？世上面貌廝像的盡多，怎么這個女郎就認做娘子？”雖這般想，終是放心不下，悄地的在黑影子里一步步挨近前來，仔細再看，果然聲音舉止，無一件不是白氏，再無疑惑。卻又想道：“莫不我一時眼花錯認了？”又把眼來擦得十分明亮，再看時節，一發絲毫不差。卻又想道：“莫不我睡了去，在夢兒裡見他？”把眼霎霎，把腳踏踏，分明是醒的，怎么有此詫異的事。“難道他做閨女時尚能截髮自誓，今日卻做出這般勾當。豈為我久客西川，一定不回來了，遂改了節操？我想蘇秦落第，嗔他妻子不曾下機迎接。后來做了丞相，尚然不肯認他。不知我明早歸家，看他還有甚面目好來見我？”心里不勝忿怒，磨拳擦掌的要打將出去，因見他人多夥眾，可不是倒捋虎鬚？且再含忍，看他怎生的下常，只見一個長鬚的，舉杯向白氏道：“古語云：‘一人向隅，滿坐不樂。’我輩與小娘子雖然乍會，也是天緣。如此良辰美景，亦非易得，何苦恁般愁郁？請放開怀抱，歡飲一杯；并求妙音，以助酒情。”那白氏本是強逼來的，心下十分恨他，欲待不歌，卻又想：“這班乃是無籍惡少，我又孤身在此，怕觸怒了他，一時撒潑起來，豈不反受其辱。”只得拭乾眼淚，拔下金雀釵，按板而歌。歌云：

今夕何夕？存耶？沒耶？良人去兮天之涯，園樹傷心兮三見花。

自古道：“詞出佳人口。”那白氏把心中之事，擬成歌曲，配著那嬌滴滴的聲音，嗚嗚咽咽歌將出來，聲調清婉，音韻悠揚，真個直令高鳥停飛，潛魚起舞。滿座無不稱贊。長須的連稱：“有勞，有勞。”把酒一吸而盡。遐叔在黑暗中看見渾家并不推辭，就拔下寶釵按拍歌曲，分明認得是昔年聘物，心中大怒，咬碎牙關，也不聽曲中之意，又要搶將出去廝鬧。只是恐眾寡不敵，反失便宜，又只得按捺住了，再看他們。只見行酒到一個黃衫壯士面前，也舉杯對白氏道：“聆卿佳音，令人宿醒頓醒，俗念俱消。敢再求一曲，望勿推卻。”白氏心下不悅，臉上通紅，說道：“好沒趣，歌一曲盡勾了，怎么要歌兩曲？”那長須的便拿起巨觥說道：“請置監令。有拒歌者，罰一巨觥酒，到不乾，顏色不樂，并唱舊曲者，俱照此例。”白氏見長須形狀凶惡，心中害怕，只得又歌一曲。歌云：

歎衰草，絡緯聲切切。良人一去不復返，今日坐愁鬢如雪。

歌罷，眾人齊聲喝采。黃衫人將酒飲乾，道聲：“勞動。”遐叔見渾家又歌了一曲，愈加忿恨，恨不得眼裡放出火來，連這龍華寺都燒個乾淨。那酒卻行到一個白面少年面前，說道：“適來音調雖妙，但賓主正歡，歌恁樣淒清之曲，恰是不稱。如今求歌一曲有情趣的。”眾人都和道：“說得有理。歌一個新意兒的，勸我們一杯。”白氏無可奈何，又歌一曲云：

勸君酒，君莫辭。落花徒繞枝，流水無返期。莫恃少年時，少年能幾時？

白氏歌還未畢，那白面少年便嚷道：“方才講過要個有情趣的，卻故意唱恁般冷淡的聲音。請監令罰一大觥”長須人正待要罰，一個紫衣少年立起身來說道：“這罰酒且慢著。”白面少年道：“卻是為何？”紫衣人道：“大凡風月場中，全在幫襯，大家得趣。若十分苛罰，反覺我輩俗了。如今且權寄下這杯，待他另換一曲，可不是好。”長須的道：“這也說得是。”將大觥放下，那酒就行到紫衣少年面前。白氏料道推托不得，勉強揮淚又歌一曲云：

怨空閨，秋日亦難暮。
夫婿絕音書，遙天雁空度。

歌罷，白衣少年笑道：“到底都是那些淒愴怨暮之聲。再沒一毫艷意。”紫衣人道：“想是他傳派如此，不必過責。”將酒飲盡。行至一個皂帽胡人面前，執杯在手，說道：“曲理俺也不十分明白，任憑小娘子歌一個兒侑這杯酒下去罷了，但莫要冷淡了俺。”白氏因連歌幾曲，氣喘聲促，心下好不耐煩，聽說又要再歌，把頭掉轉，不去理他。長須的見不肯歌，叫道：“不應拒歌。”便拋一巨觥白氏到此地位，勢不容已，只得忍泣含啼，飲了這杯罰酒，又歌云：

切切夕風急，露滋庭草濕。
良人去不回，焉知掩閨泣。

皂帽胡人將酒飲罷，卻行到一個綠衣少年，舉杯請道：“夜色雖闌，興猶未淺。更求妙音，以盡通宵之樂。”那白氏歌這一曲，聲氣已是斷續，好生吃力。見綠衣人又來請歌，那兩點秋波中撲簌簌淚珠亂灑。眾人齊笑道：“對此好花明月，美酒清歌，真乃賞心樂事，有何不美？卻恁般淒楚，忒煞不韻。該罰，該罰。”白氏恐怕罰酒，又只得和淚而歌。歌云：

螢火穿白楊，悲風入蘆草。
疑是夢中游，愁迷故園道。

白氏這歌，一發前聲不接後氣，恰如啼殘的杜宇，叫斷的哀猿。滿座聞之，盡覺淒然。只見綠衣人將酒飲罷，長須的含著笑說道：“我音律雖不甚妙，但禮無不答。信口謔一曲兒，回敬一杯。你們休要笑話。”眾人道：“你又幾時進了這樁學問？快些唱來。”長須的頓開喉嚨，唱道：

花前始相見，花下又相送。何必言夢中，人生盡如夢。

那聲音猶如哮蝦蟆，病老貓，把眾人笑做一堆，連嘴都笑歪了，說道：“我說你曉得什麼歌曲。弄這樣空頭。”長須人到掙得好副老臉，但憑眾人笑話，他卻面不轉色。直到唱完了，方答道：“休要見笑。我也是好價錢學來的哩。你們若學得我這幾句，也盡勾了。”眾人聞說，越發笑一個不止。長須的由他們自笑，卻執起一個杯兒，滿滿斟上，欠身親奉白氏一杯。直待飲後，然後坐下。

遐叔起初見渾家隨著這班少年飲酒，那氣惱到包著身子，若沒有這兩個鼻孔，險些兒肚子也脹穿了。到這時見眾人單逼著他唱曲，渾家又不勝憂恨，涕泣交零，方才明白是逼勒來的。這氣到也略平了些。卻又想：“我娘子自在家裏，為何被這班殺才劫到這個荒僻所在？好生委決不下。我且再看他還要怎麼？”只見席上又輪到白面的飲酒，他舉著金杯，對白氏道：“適勞妙歌，都是忧愁怨恨的意思，連我等眼淚不覺吊將下來，終覺敗興。必須再求一風月

艷麗之曲，我等洗耳恭聽，幸勿推辭。”遐叔暗道：“這些殺才，劫掠良家婦女，在此歌曲，還有許多嫌好道歉。”

那白氏心中正自煩惱，況且連歌數曲，口乾舌燥，聲氣都乏了，如何肯再唱？低著頭，只是不應。那長須的叫道：“違令。”又拋下一巨觥。這時遐叔一肚子氣怎么再忍得住？暗裏從地下摸得兩塊大磚槓子，先一磚飛去，恰好打中那長須的頭；再一磚飛去，打中白氏的額上。只聽得殿上一片嚷將起來，叫道：“有賊，有賊。”東奔西散，一霎眼間蚤不見了。那遐叔走到殿上，四下打看，莫說一個人，連這鋪設的酒筵器具，一些沒有蹤跡。好生奇怪。嚇得眼跳心驚，把個舌頭伸出，半晌還縮不進去。那遐叔想了一會，歎道：“我曉得了。一定是我的娘子已死，他的魂靈游到此間，卻被我一磚把他驚散了。”

這夜怎么還睡得著？等不得金雞三唱，便束裝上路。天色未明，已到洛陽城外。捱進開陽門，徑奔崇賢里，一步步含著眼淚而來。遙望家門，卻又不見一些孝事。那心兒裏就是十五六個吊桶打水，七上八落的跳一個不止。進了大門，走到堂上，撞見梅香翠翹，連忙問道：“娘子安否，何如？”口內雖然問他，身上卻擔著一把冷汗，誠恐怕說出一句不吉利的話來。只見翠翹不慌不忙的答道：“娘子睡在房裏，說今早有些頭痛，還未曾起來梳洗哩。”遐叔聽見翠翹說道娘子無恙，這一句話就如分娩的孕婦，彭底一聲，孩子頭落地，心下好不寬暢。只是夜來之事，好生疑惑，忙忙進到臥房裏面問道：“夜來做甚不好睡。今早走不起？”白氏答道：“我昨夜害魔哩。只因你別去三年，杳無歸信，我心中時常憂憶。夜來做成一夢，要親到西川訪問你的消息。直行至巫山地面，在神女廟裏投歇。那神女又托夢與我，說你已離巴蜀，早晚到家，休得途中錯過，枉受辛苦。我依還尋著舊路而回。將近開陽門二十余里，踏著月色，要趕進城，忽遇一伙少年，把我逼到龍華寺玩月賞花。飲酒之間，又要我歌曲。整整的歌了六曲，還被一個長須的屢次罰酒。不意從空中飛下兩塊磚槓子，一塊打了長須的頭，一塊打了我的額角上，瞥然驚醒，遂覺頭痛，因此起身不得，還睡在這裏。”遐叔聽罷，連叫：“怪哉，怪哉。怎么有恁般異事？”白氏便問有何異事。遐叔把昨夜寺中宿歇，看見的事情，從頭細說一遍。白氏見說，也稱奇怪，道：“元來我昨夜做的卻是真夢？但不知這伙惡少是誰？”遐叔道：“這也是夢中之事，不必要深究了。”

說話的，我且問你：那世上說謊的也盡多；少不得依經傍註，有個邊際，從沒有見你恁樣說瞞天謊的祖師。那白氏在家裏做夢，到龍華寺中歌曲，須不是親身下降，怎么獨孤遐叔便見他的形像？這般沒根據的話，就騙三歲孩子也不肯信，如何哄得我過？看官有所不知：大凡夢者，想也，因也。有因便有想，有想便有夢。那白氏行思坐想，一心記挂著丈夫，所以夢中真靈飛越，有形有像，俱為實境。那遐叔亦因想念渾家，幽思已極，故此雖有醒時，這點神魂，便入了渾家夢中。此乃兩下精神相貫，魂魄感通，淺而易見之事，怎說在下掉謊？正是：

只因別後幽思切，致使精靈暗往回。

當下白氏說道：“夢中之事，所見皆同，這也不必說了。且問你：一去許久，并無音耗，雖則夢中在巫山廟祈夢，蒙神女指示，說你一路安穩，干求稱意。我想蜀道艱難，不知怎生到得成都？便到了成都，不知可曾見韋皋？便見了韋皋，不知贈得你幾何？”遐叔驚道：“我當初經過巫峽，聽說山上神女頗有靈感，曾暗祈他托汝一夢，傳個平安消息。不道果然夢見，真個有些靈感。只是我到得成都，偶值韋皋兩次出征，因此在碧落觀整整的住了兩年半，路上走了半年，遂至擔擱，有負初盟。猶喜得韋皋故人情重，相待甚厚。若不是我一意告辭，這早晚還被他留住，未得回來。”將那路途跋涉，旅邸淒涼，并韋皋款待贈金，差人遠送，前後之事，一一細說。

夫妻二人感歎不盡，把那三百金日逐用度。遐叔埋頭讀書。約莫半年有余，韋皋差兩員將校，繼書送到黃金一萬兩、蜀錦一千匹。遐叔連忙寫了謝書，款待來使去後，對白氏道：“我先人出仕三十余年，何嘗有此宦橐？我一來家世清白，二來又是儒素。只前次所贈，以足度日，

何必又要許多？且把來封好收置，待我異日成名，另有用處。”白氏依著丈夫言語，收置不題。

且說唐朝制科，率以三歲為期。遐叔自貞元十五年下第，西游巴蜀，卻錯了十八年這次，宜到二十一年，又該殿試時分。打疊行囊，辭別白氏，上京應舉。那知貢舉官乃是中書門下侍郎崔群，素知遐叔才名，有心檢他出來取作首卷，呈上德宗天子，御筆親題狀元及第。那遐叔有名已久，榜下之日，那一個不以為得人。舊例游街三日，曲江賜宴，雁塔題名。欽除翰林修撰，專知制誥。謝恩之后，即寫家書，差人迎接白氏夫人赴京，共享富貴。

且說白氏在家，掐指過了試期，眼盼盼懸望佳音。一日，正在閨房中，忽聽得堂前鼎沸，連忙教翠翹出去看時，恰正是京中走報的來報喜。白氏問了詳細，知得丈夫中了頭名狀元，以手加額，對天拜謝。整備酒飯，管待報人。頃刻就嚷遍滿城。白氏親族中俱來稱賀。那白長吉昔日把遐叔何等奚落，及至中了，卻又老著臉皮，備了厚禮也來稱賀。那白氏是個記德不記仇的賢婦，念著同胞分上，將前情一筆都勾。相見之間，千歡萬喜。白長吉自捱進了身子，無一日不來掇臀捧屁。就是平日從不往來，極疏冷的親戚，也來殷勤趨奉，到教白氏應酬不暇。那繼書的差人，星夜趕至洛陽，叩見白氏，將書呈上。白氏拆開，看到書後有詩一首，云：

玉京仙府獻書人，賜出宮袍似爛銀。
寄語幾中愁苦婦，好將顏面對蘇秦。

白氏看罷，微微笑道：“原來相公要迎我至京。”遂留下差人，擇吉起程。那時府縣撥送船夫，親戚都來餞送。白長吉親送妹子至京。遐叔接入衙門，夫妻相見，喜從天降。白長吉向前請罪。遐叔度量寬弘，全無芥蒂。即便擺設家筵，款待不題。

不想那年德宗皇帝晏駕，百官共立順宗登位。不上半年，順宗也就崩了。又立憲宗登位，改元元和元年。到四月間，遐叔蚤升任翰林院學士，知制誥如故。你道他為何升得恁驟？元來大行皇帝的遺詔與新帝登極的詔書，前後四篇，都出遐叔之作。這是朝廷極大手筆，以此累功，不次遷擢。

恰好五月間，有大赦天下詔書，遐叔乘這個機會，就討了宣赦的差。夫妻二人，衣錦還鄉。親戚們都在十里外迎接，府縣官也出郭相迎。遐叔回到家中，焚黃謁墓，殺豬宰羊，做慶喜筵席，遍請親鄰。飲酒中間，說起龍華寺曾許下願心，要把韋皋送來的黃金萬兩，蜀錦千匹，都舍在寺里，重修寶殿，再整山門。即便選擇吉辰，興動工役。其時白敏中以中書侍郎請告歸家。白居易新授杭州府太守，回來赴任。兩個都到遐叔處賀喜。見此勝緣，各各布施。那州縣官也要奉承遐叔，無一個不來助工。眼見得這龍華寺不日建造起來，比初時越加齊整。但見：

寶殿嵯峨侵碧落，山門弘敞壓閭浮

卻說韋皋久鎮蜀中，自知年紀漸老，萬一西番南夷，有些決撒，恐損威名，上表固請骸骨，因荐遐叔自代。奉聖旨：“韋皋鎮蜀多年，功勞積著，可進光祿大夫、右丞相、同平章事，封襄國公，馳驛回朝。獨孤遐叔累掌絲綸，王言無忝，訪之輿望，僉謂通材，可加兵部侍郎，領西川節度使。仍著走馬赴任，無得遲誤。欽此。”遐叔接了詔書，恐怕違了欽限，便同白氏夫人乘傳而去。未到半路，蚤有韋皋差官迎接，約定在夔府交代。恰好巫山神女廟正在夔府地方。遐叔與白氏乘此便道，先往廟中行香，謝他托夢的靈感，然後與韋皋相見。敘過寒溫，送過敕印，把大小軍政一一交盤明白，才吃公宴。當日遐叔就回了席。明早，點集車騎隊伍，護送韋皋還朝。

從此上任之後，專務鎮靜，軍民安堵，威名更勝。朝廷累加褒賞。直做到太保兼吏兵二部尚書，封魏國公。白氏誥封魏國夫人。夫妻偕老，子孫榮盛。有詩為證：

夢中光景醒時因，醒若真時夢亦真。
莫怪痴人頻做夢，怪他說夢亦痴人。

*Alors que vole, affairé, le papillon du jardin de l'Est,
Et que l'on voit aussi les fleurs du mont Luofu¹ embaumer de leur parfum.
Rêve court ou long, à quoi bon ?
Point ne convoitez l'oreiller de porcelaine qui induisit en erreur par le rêve du millet jaune².*

Jadis vivait un couple qui, dans la fleur de l'âge, venait juste de se marier. Mari et femme étaient unis comme colle et vernis, attachés l'un à l'autre comme un poisson l'est à l'eau. Lorsque trois jours furent tout juste passés, l'époux fut appelé à partir par les autorités locales. Afin qu'il résolve en urgence l'affaire du ravitaillement de l'armée, on apposa de fait son nom sur un document, et l'on requit de lui qu'il se rendît au-devant des troupes pour payer une redevance. S'il devait dépasser le délai imparti, il serait jugé sévèrement.

Il se mit immédiatement en route, sans qu'on ne l'autorise à revenir en arrière ou à tourner la tête. Il obtint seulement de faire transmettre un message oral chez lui. Comme il était porteur d'un ordre supérieur et devait s'y plier, il se hâta sur la route, chacune de ses pensées étant tournée vers sa femme. Il n'appréciait pas de se confier aux gens, s'en trouvant réduit à sa propre détresse. Il chemina durant un jour, pendant lequel il pensa à son épouse plus de mille fois. Cette nuit-là, il logea dans une hôtellerie, et rêva que lui et sa femme étaient réunis comme auparavant, et qu'ils se livraient à leurs affaires de couple.

A partir de là, il ne se passa plus une nuit sans qu'il ne rêve. Un mois plus tard, il rêva que sa femme était enceinte, et au réveil, il en rit.

Il se réjouit de remettre l'impôt à la date prévue, livraison qui se déroula sans aucun problème. Il se dépêcha de rentrer au pays natal de nuit. Lorsqu'il eut transmis le rapport officiel, il rentra chez lui et vit sa femme, ce qui lui procura un bonheur sans borne. Entre son départ et son retour, ils avaient été séparés durant trois mois environ.

On dit que le bonheur d'un récent mariage n'excède pas celui des retrouvailles après un long voyage. Durant la nuit, il fut uni à sa femme par les liens de l'amour conjugal, mais de cela nous n'avons pas besoin de parler. Son épouse lui relata ses pensées pour lui après leur séparation, puis lui dit que chaque nuit, en rêve, il s'est passé ceci et cela. Ce qu'elle décrivit était très exactement semblable à ce dont avait rêvé l'époux, et, en effet, elle était enceinte de trois mois. Si c'était son mari qui avait parlé en premier, on aurait encore pu douter du contenu ; mais c'est sa femme qui avait commencé à raconter. D'où il appert que leur *hun*³ rêvant se sont rencontrés, et que de surcroît ils ont pu concevoir un enfant, par le simple fait qu'une fidélité absolue peut mener à tout.

Aujourd'hui nous parlerons d'une histoire concernant un rêve mouvementé, qui advint également en lien avec les pensées foisonnantes de deux époux. Vraiment,

¹ Luofu [shan] 羅浮[山] : mont de la sous-préfecture de Zengcheng 增城, au Guangdong. Allusion est faite à l'histoire du poète Zhao Shixiong 趙師雄 qui, voyageant au mont Luofu durant la dynastie des Sui [581-618], s'était endormi sous un cerisier en fleurs et avait rêvé qu'il partageait du vin avec une belle femme (divinité de l'arbre) dont le parfum embaumait, tandis qu'un enfant habillé de vert dansait à côté d'eux. L'anecdote, intitulée « Yingtao qingyi » 櫻桃青衣, « L'Habit vert du cerisier » fut conservée dans le *Taiping Guangji* 太平廣記, *Vaste compendium de l'ère Taiping* au chapitre 281, juste avant « Dugu xiashu » 獨孤遐叔, le *chuanqi* des Tang dont est inspiré le présent *huaben*.

² Cf. p. 183.

³ Le *hun* 魂 est l'âme éthérée d'un homme, par opposition au *po* 魄, son âme terrestre. Il est régulièrement fait mention de l'existence en une même personne de trois *hun* et de sept *po*, mais ce qui prime avant tout est la différence de nature qu'il y a entre les deux : à la mort d'une personne, son *po* se dissout dans la terre tandis que son *po* est voué à l'errance (CHENIVESSE, *op. cit.*, p. 64). Les rites mortuaires ont pour but de faire passer le *hun* à l'état d'ancêtre (THOMAS, *op. cit.*, p. 65.) (*shen* 神) avant qu'il ne devienne un *gui* 鬼, entité démoniaque susceptible de venir troubler les vivants. Dans l'imaginaire populaire, le *hun* peut également quitter le corps durant le rêve, ce qui est précisément le cas dans l'anecdote relatée ici.

*Savoirs et pensées oniriques ne sont pas entièrement mensongers,
La course diurne n'a point donné la preuve d'être vraie.*

L'histoire raconte que durant l'ère Zhenyuan¹ de l'empereur Dezhong² des Tang, vivait un docteur³ dont le patronyme était Dugu, et le prénom Xiashu. Il vivait dans le quartier de Chongxian, à l'est de la ville de Luoyang⁴. Il était doté depuis son enfance d'une singulière intelligence, et avait su composer dès l'âge de dix ans. A quinze ans, il possédait une excellente connaissance des classiques, et à peine avait-il posé le pinceau qu'il avait déjà écrit mille caractères, sans avoir eu besoin d'y réfléchir. Son père, Dugu Ji, remplissait la charge d'administrateur du Bureau des titres nobiliaires⁵. Il avait jadis fiancé Xiashu à la Demoiselle Juanjuan, « La Gracieuse », qui était de la même année que lui, et se trouvait être la fille de Bai Xingjian⁶, intendant de la Cour de la direction de l'agriculture⁷. Cette Demoiselle Juanjuan avait le visage d'une fleur et l'apparence de la lune, il va sans dire ; c'était pour elle chose triviale que de savoir broder des fleurs. Son unique plaisir était la profonde connaissance de la littérature, et elle excellait à composer des poèmes⁸. Eût-elle été appelée à aller passer les examens, elle aurait été à coup sûr reçue première lauréate au concours du doctorat⁹. Elle formait avec Xiashu un excellent couple : ce que l'un savait, l'autre le voyait, c'est pourquoi on les maria. Mais les parents de Xiashu moururent inopinément l'un à la suite de l'autre, de même que son beau-père et sa belle-mère quittèrent également ce monde successivement. Les honneurs n'ayant pas encore été atteints, les affaires de la maison périlclitaient jour après jour, et pas l'ombre d'un serviteur ne s'attarda. Il ne leur resta plus que quelques chambres.

Le fils de Bai Xingjian se nommait Bai Changji, et c'était un méchant compagnon qui n'admirait que les riches. Voyant que la maison de Xiashu tombait dans la pauvreté, il voulut récuser le mariage en donnant sa jeune sœur à une famille riche de Anling. Par chance, la Demoiselle Juanjuan était une jeune fille de droiture ; elle se coupa les cheveux en guise de serment, et n'accepta pas de changer de position. Bai Changji ne parvint pas à forcer sa volonté, et dut se résigner à la voir se marier à Xiashu, comme cela était initialement prévu. Mais elle n'apporta avec elle que les vêtements et bijoux qu'elle portait, sans dote aucune, si ce n'était une esclave, Cuiqiao, qui la servait depuis son enfance, et qui la suivit dans son nouveau foyer. Ayant franchi le seuil de la maison, Dame Bai demeura volontiers dans la pauvreté, sans éprouver l'ombre d'un ressentiment. Elle se tenait occupée du matin au soir, et aidait Xiashu dans ses études. Quant à ce dernier, *primo*, il respectait la fermeté avec laquelle elle avait coupé ses cheveux ; *secundo*, il estimait l'élégance de ses compositions écrites ; *tertio*, il adorait la beauté de son visage. C'était vraiment un couple en harmonie, attaché l'un à l'autre comme un poisson le serait à l'eau. Parmi les membres de la famille de Dame Bai, on en vint à prendre Xiashu en pitié, lequel n'était qu'un jeune homme de talent n'ayant pas encore pris son essor, et à le traiter

¹ Zhenyuan 貞元 : 785-805

² Dezhong 德宗 : neuvième empereur de la dynastie Tang, ayant vécu de 742 à 805.

³ *jinshi* 進士 : personne ayant obtenu le grade que conférait l'examen de la capitale (*huishi* 會試) qui se tenait tous les trois ans au printemps.

⁴ Luoyang 洛陽 : ville du Henan, qui, sous les Tang, fut capitale secondaire aux côtés de Chang'an (actuelle Xi'an). Dans le récit d'origine « Dugu Xiashu » 獨孤遐叔, tiré du *Hedong ji* 河東記 de Xue Yusi 薛漁思 et qui fut consigné dans le *Taiping guangji* 太平廣記, ce n'est pas à Luoyang qu'est dit se trouver le quartier de Chongxian, mais à Chang'an.

⁵ *sifeng* [si] 司封[司] : bureau en charge de l'attribution des titres de noblesse et de leur passation. Il est l'une des quatre branches du Ministère du Personnel, *lipu* 吏部 (HUCKER, *op. cit.*, 5620.)

⁶ Bai Xingjian 白行簡 : [775-826] Frère du célèbre poète des Tang Bai Juyi 白居易 [772-846], il est l'auteur du *Sanmeng ji* 三夢記, « Le Dit des trois rêves » (dont nous proposons également une traduction) et du *Li Wa zhuan* 李娃傳, « Histoire de Li Wa ».

⁷ *sinong* [si] 司農[寺] : organe administratif responsable des reçus et décaissements des revenus de grains du gouvernement central. Autre traduction possible : Ministère des greniers impériaux (HUCKER, *op. cit.*, 5729.)

⁸ Littéralement : « elle excellait à composer *fu* autant qu'elle savait produire des *shi* ». Le *fu* 賦 est une pièce poétique aux vers bavards et de longueurs inégales, qui a vu le jour sous les Han [-206 à 220]. A l'inverse, le *shi* 詩 est un poème aux vers réguliers qui date de l'antiquité : dans le *Shijing* 詩經, *Classique des poèmes*, les poèmes sont des *shi* dont les vers sont de quatre syllabes chacun. Les *shi* sont remis au goût du jour sous les Tang, période durant laquelle ils marquent l'âge d'or de la poésie régulière.

⁹ *zhuangyuan* 狀元 : le premier lauréat au concours de la capitale, c'est-à-dire à l'examen le plus élevé.

avec beaucoup de respect. Il n'y avait que Bai Changji qui, invariablement, s'insinua dans les bonnes grâces des puissants et déclarait que sa jeune sœur était une bien pauvre malheureuse qui avait voulu suivre un crève-la-faim de la sorte, et que c'était une atteinte à son honneur. Lorsqu'il voyait Xiashu, c'était comme s'il avait une épine dans l'œil ou un clou dans la chair. Bien qu'il fût pauvre, Xiashu ne consentait pas à baisser la tête devant les gens. En raison de tout cela, ils cessèrent tous deux de se rendre visite.

Lorsqu'arriva la quinzième année de l'ère Zhenyuan¹, la cour commença à sélectionner des lettrés par le biais des examens officiels, et fit transmettre par édit impérial qu'au troisième mois, tous les docteurs devaient se rendre à la capitale pour y passer les examens du palais². Xiashu fit ses adieux à Dame Bai, et se mit en route pour Chang'an³. S'estimant doué de talents littéraires, il pensait qu'il devait figurer en tête du tableau des reçus du printemps⁴. Qui aurait deviné que le fonctionnaire en charge de l'examen, Zheng Yuqing, vice-président du Ministère des Rites⁵ et conseiller auprès du Secrétariat impérial et à la Chancellerie⁶, aurait classé la copie de Xiashu à la première place ? Mais comment aurait-on pu savoir par ailleurs que Xiashu, sur sa copie, aurait marqué : « Les événements de Fengtian⁷ eurent pour cause l'usurpation du pouvoir par le ministre félon Lu Qi⁸, laquelle mena Yao Lingyan⁹, commissaire au commandement¹⁰ de Jingyuan¹¹, ainsi que Zhu Ci¹², commandant en chef des armées, à profiter de cette crise pour piller le trésor public. On peut constater qu'une foule de gentilshommes œuvrant ensemble à la paix ne suffit pas, et que c'en est déjà trop d'un homme de peu qui sème le trouble sous le Ciel. Aussi le souverain ne peut-il se passer de précaution lorsqu'il

¹ En 799.

² *dianshi* 殿試 : examen d'une journée, qui complétait celui, métropolitain, du doctorat (*huishi* 會試) et confirmait les docteurs dans leur rang tout en les classant par ordre d'excellence. Jusqu'en 1057, certains docteurs pouvaient y être éliminés. L'examen était préparé ou présidé par l'empereur en personne. Notons que cet examen du palais ne reçut cette appellation que sous les Song, ce qui révèle un anachronisme dans notre récit, bien qu'il fut en effet institué sous les Tang par l'impératrice Wu Zetian 武則天 [règne de 690 à 705] en 690. On pourra s'étonner de ce que le personnage, déjà docteur au début du récit, doive entreprendre un nouveau voyage vers la capitale pour l'examen du *dianshi* dans la mesure où ce dernier n'était séparé du *huishi* que de peu de temps (le récit nous dit qu'il devait avoir lieu au troisième mois, tandis que le *huishi* avait jadis lieu au deuxième ou troisième mois), ce qui impliquerait un fort problème de temporalité, accentué par le mariage de Xiashu qui est supposé avoir eu lieu après l'obtention de son titre de docteur et avant ce départ pour l'examen du *dianshi*.

³ Chang'an 長安 : ancien nom de l'actuelle Xi'an 西安, capitale sous la dynastie des Tang.

⁴ *chunbang* 春榜 : littéralement « tableau du printemps ». C'est au printemps que se tenaient les examens du doctorat (*huishi* 會試) et, peu après, celui du palais (*dianshi* 殿試), qui complétait le premier (cf. 2 p. 708).

⁵ *libu* 禮部 : le Ministère des Rites est l'un des six ministères constituant le corps du gouvernement central, avec, sous les Tang, les ministères du Personnel (*libu* 吏部), des Finances (*hubu* 戶部), de la Guerre (*bingbu* 兵部), de la Justice (*xingbu* 刑部) et des Travaux (*gongbu* 工部) (HUCKER, *op. cit.*, 3631.)

⁶ *tongping zhangshi* 同平章事 : [abréviation de *tong zhongshu menxia ping zhangshi* 同中書門下平章事] sous les Tang et les Song, dignitaire du gouvernement central qui, en plus de ses fonctions habituelles, participait aux délibérations de la Grand salle du gouvernement des affaires (*zhengshi tang* 政事堂) en tant que grand conseiller (*zaixiang* 宰相). Sous les Tang, cette Grand salle résultait de la fusion entre une partie du Grand secrétariat (*zhongshu*) et une partie de la Chancellerie (*menxia*) (HUCKER, *op. cit.*, 7499.)

⁷ Fengtian *zhi nan* 奉天之難 : en 783, des soldats de la commanderie de Jingyuan se rebellèrent contre le gouvernement central de Chang'an. Ils attaquèrent le palais impérial, forçant l'empereur Dezong 德宗 [règne de 779 à 805] à fuir vers Xianyang 咸陽 puis Fengtian, et reconnaissant Zhu Ci 朱泚 (cf. note 12 de la présente page) comme leur chef. Fengtian fut assiégée par ce dernier durant plus d'un mois, mais l'arrivée de Li Huaiguang 李懷光 [729-785] y mit un terme.

⁸ Lu Qi 盧杞 : [?-785] chancelier de l'empereur Dezong [règne de 779 à 805], dépeint comme un personnage perfide et traître, il favorisa la rébellion de Zhu Ci (cf. note ci-dessus).

⁹ Yao Lingyan 姚令言 : [?-784] originaire de Hezhong 河中 (Shanxi), il sert le régime insurrectionnel de Zhu Ci à Chang'an à partir de 783 (cf. notes 7 p. 708 et 12 p. 708 de la présente page) et est tué à la chute de ce dernier.

¹⁰ Cf. note 1 p. 181.

¹¹ Jingyuan 涇原 : située dans l'actuel Ningxia, commanderie d'où partirent les militaires mutins qui devaient assiéger le palais de l'empereur Dezong 德宗 à Chang'an, l'obligeant à fuir pour Fengtian 奉天 (cf. note 7 p. 708).

¹² Zhu Ci 朱泚 : [743-784] général de l'empereur Dezong 德宗 des Tang, il fut écarté du pouvoir en raison de la rébellion de son frère, Zhu Tao 朱滔 [?-785]. Il en conçut un ressentiment qui le mena à initier, en 783, la mutinerie de Jingyuan, laquelle provoqua l'exil de Dezong et la proclamation par Zhu Ci d'un nouvel Etat de Qin à Chang'an. Il fut tué en 784 durant sa fuite après la reprise de Chang'an.

engage des hommes. » Il se trouvait que l'empereur Dezong avait un caractère des plus suspicieux et jaloux, et déclara que Xiashu critiquait le trône, ridiculisant la politique qu'il menait alors, et il déclassa cette première copie pour la recaler. Deux oncles de Dame Bai, l'un se nommant Bai Juyi¹, l'autre Bai Minzhong², se tenaient en dessous de Xiashu quant à leur talent littéraire, mais ils furent néanmoins reçus à l'examen. Il n'y eut que Xiashu qui échouât, ce en quoi il se sentit profondément humilié. Dès la nuit suivante, il fit ses bagages et repartit vers l'est. Bai Juyi et Bai Minzhong l'apprirent, et ils vinrent tous deux lui offrir un dîner de départ, l'accompagnant sur dix *li* avant de lui faire leurs adieux au pavillon construit à cet effet³. Sur la route, Xiashu était plein de chagrin, et composa un poème :

*Dans mes jeunes années, livres en main, je me rendis au pays des Qin de l'ouest⁴,
Bonnet viril⁵ sur la tête, je suis un voyageur sur la route ayant échoué à la course aux honneurs.
Le sort a voulu que je ne sois pas en accord avec le sage souverain,
Ces vêtements de coton⁶ ont en vain été attirés par les poussières de la capitale.*

Sur le chemin, pas un jour il ne s'arrêta. Revenu à la capitale de l'Est⁷, il revit son épouse, face à laquelle il rougit vivement de honte, et s'enferma à longueur de journées dans son cabinet de lecture pour y étudier avec acharnement. A chaque fois qu'il songeait à la gloire à laquelle pouvaient élever les examens, ou à l'ombre dans laquelle ils pouvaient faire tomber, il pleurait. Dame Bai le reconfortait continuellement : « L'homme de valeur sera somme toute récompensé par les honneurs, à quoi bon vous morfondre ainsi ? » Xiashu la remerciait : « Je vous suis très reconnaissant, ma Dame, de votre bienveillance, de me consoler à répétitions. Mais c'est simplement que notre maison est aussi pauvre que si elle avait été emportée par les eaux ; nous n'avons ni de quoi nous vêtir, ni de quoi nous nourrir. Dussé-je être riche un jour, cela pourrait difficilement nous sauver de nos soucis présents, alors que pouvons-nous faire ? » Dame Bai répondit : « L'adage dit que si sur les dix parents à qui l'on rend visite, neuf ont les mains vides, on se prémunit tout de même un peu de la pauvreté. Est-il possible que sur les trente ans durant lesquels mon beau-père a été fonctionnaire d'un lieu à l'autre, il ne se soit pas fait quelques disciples et vieux amis qui auraient des fonctions importantes ? Pourquoi ne profiteriez-vous de ces temps d'oisiveté pour aller les retrouver ? Si vous pouviez obtenir d'eux une aide financière, cela vous permettrait de couvrir les frais de trois années d'études⁸. » Ces quelques

¹ Bai Juyi 白居易 : [772-846] homme de lettres, son nom est resté immensément célèbre pour sa poésie qui marqua la période dite *zhongtang* 中唐 [785-835] (troisième des quatre temps de la production poétique des Tang). Sa poésie joue de la distinction entre chinois classique et chinois parlé, en laissant transparaître des éléments propres à ce dernier. Il en résulte que Bai Juyi fut très apprécié des Japonais, qui voyaient dans son œuvre un moyen de mieux connaître la langue parlée de son époque. Le poète revendiquait une simplicité telle qu'il lisait ses poèmes à une servante pour s'assurer qu'elle les comprenne. Il prônait par ailleurs une certaine justice sociale. Poète le plus prolifique des Tang, il laissa environ trois mille huit cents pièces qu'il prit lui-même soin de compiler. On lui connaît notamment le *Changhen ge* 長恨歌, « Chant des regrets éternels », qui conte les amours tragiques de l'empereur Tang Xuanzong 玄宗 et de sa favorite Yang guifei 楊貴妃, ainsi que le *Pipa xing* 琵琶行, « Ballade du pipa ».

² Bai Minzhong 白敏中 : [792-861] né seulement quelques années avant l'examen relaté dans notre récit, il devint en réalité docteur (*jìnshì* 進士) durant l'ère Changqing 長慶 [821-824]. Il connut une carrière de chancelier sous les empereurs Xuanzong 玄宗 [règne de 846 à 859] et Yizong [règne de 859 à 873].

³ *changting* 長亭 : situés sur la route à une distance de dix *li* des murailles, ces pavillons proches des villes étaient destinés à organiser des repas pour prendre congé ou recevoir des amis habitant au loin : lorsqu'un voyageur se rendait dans une autre ville pour rendre visite à une personne, l'hôte devait parcourir les dix *li* séparant la ville du pavillon pour y accueillir (*yuanjie* 遠接) son invité. Il en allait de même lors du départ.

⁴ Xi Qin 西秦 : [385-431] Etat de l'époque des Seize Royaumes (Shiliu guo 十六國), situé au sud du Shaanxi et à l'ouest du Henan actuels. Il s'agit là d'une synecdoque désignant le lieu où se trouvait Chang'an, capitale des Tang, où le personnage se rendit pour l'examen.

⁵ *ruoguan* 弱冠 : ce bonnet était reçu lors de la cérémonie confucéenne du passage à l'âge adulte, tenue au vingtième anniversaire d'un jeune homme, et au cours de laquelle ce dernier recevait son prénom social (*zì* 字).

⁶ *buyi* 布衣 : propre au petit peuple, le vêtement de toile désigne par métaphore le lettré sans emploi officiel.

⁷ C'est-à-dire Luoyang (cf. note 4 p. 707).

⁸ Dame Bai fait référence aux trois années qui séparent Xiashu de la prochaine session des examens auxquels il vient d'échouer.

phrases avivèrent Xiashu qui répondit : « Bien que vos paroles soient judicieuses, je me suis adonné à l'étude depuis mon enfance, et n'ai pas eu l'occasion d'avoir des relations sociales. Je ne connais aucun des disciples ou vieux amis de feu mon père. Je ne connais qu'un certain Wei Gao¹, un homme de Jingzhao² dont le prénom social est Zhongxiang. Lorsque, à l'origine, il avait été chassé par son beau-père Zhang Yanshang³, il était venu se mettre sous la protection de feu mon père pour que ce dernier le recommandât à un poste de fonctionnaire, ce pour quoi il lui fut reconnaissant. Il est aujourd'hui commissaire au commandement⁴ du Xichuan⁵. Si je vais lui rendre visite, il m'aidera sûrement. Cependant, des milliers de *li* séparent la capitale de l'Est⁶ du Xichuan. Y aller et en revenir pourrait prendre une ou plusieurs années. Après mon départ, de quelle ressource pourrez-vous tirer les frais de la maison ? Je ne puis vous abandonner ainsi. » Dame Bai répondit : « Si vous connaissez cette personne, il me faut préparer vos bagages et vous laisser partir vers l'ouest. C'est moi qui dirigerai les affaires de la maison. Si je devais manquer de quoi que ce soit, mes tantes pourraient tout de même me prêter de l'argent, aussi ne faut-il pas s'en inquiéter. » Heureux, Xiashu répondit : « S'il en est ainsi, je m'en irai le cœur rassuré. » Dame Bai ajouta : « Cependant, la route est pénible, comment pourrait-il être acceptable que personne ne vous accompagne ? » Xiashu répondit : « Si quelqu'un devait venir avec moi, je n'aurais même pas quelque viatique à lui offrir, alors je n'ai pas le choix. » Dame Bai et Xiashi choisirent conséquemment une date faste, réunirent des habits d'hiver et d'été, et, emmenant la servante Cuiqiao avec eux, se rendirent au dehors de la porte de Kaiyang, où ils partagèrent un verre d'adieu.

Alors que les époux peinaient à se séparer, il se mit soudain à pleuvoir à verse, aussi coururent-ils s'abriter dans un temple désaffecté qui se tenait au bord de la route. Ce temple, nommé Temple de Longhua, avait été construit par le Prince de Guangling sous les Wei du Nord⁷, et ses bâtiments étaient fort imposants. Au pied de ses marches étaient plantés des végétaux aux fleurs de renom et aux fruits insolites. Il y avait également un bâtiment qui abritait une cloche de bronze, laquelle, à l'étage, se faisait entendre, lorsqu'elle sonnait, à cinquante *li* à la ronde. Par la suite, elle fut amenée au palais par l'impératrice douairière Hu⁸. Sous l'empereur Taizong⁹ des Tang, un moine des contrées de l'ouest en fit couler une nouvelle pour l'installer en haut, que l'on pouvait entendre à plus de vingt *li*

¹ Wei Gao 韋皋 : [745-805] de son prénom social (*zi* 字) Chengwu 城武, il fut général de la dynastie Tang, connu pour ses campagnes contre les Tufan, évoquées notamment dans le présent récit. Le neuvième conte du recueil *Shidianou* 石點頭, *Les Pierres qui hochent la tête* (publié entre 1635 et 1640, c'est-à-dire ultérieurement au *Xingshi hengyan*, et par ailleurs préfacé par Feng Menglong sous le pseudonyme Gu Wu Long Ziyou 古吳龍子猶) tient la vie de Wei Gao pour objet principal du récit, avec accent mis sur sa relation avec une jeune fille à laquelle il a laissé une bague de jade, mais vers qui il ne peut revenir. Elle se laissera mourir, et bien des années plus tard, Wei Gao recevra une concubine aux traits semblables à son ancienne amante. Ouvrant le cercueil de cette dernière, il ne retrouve que la bague, qui s'ajuste parfaitement au doigt de la concubine, qui n'est autre que la réincarnation de l'amante abandonnée.

² Jingzhao [fu] 京兆[府] : l'une des trois préfectures environnant Chang'an, créée en 713.

³ Zhang Yanshang 張延賞 : [727-787] homme politique qui servit trois empereurs de la dynastie Tang : Suzong 肅宗 [règne de 756 à 762], Daizong 代宗 [règne de 762 à 779] et Dezong 德宗 [règne de 779 à 805]. Il fut notamment le chancelier (*tong zhongshu menxia ping zhangshi* 同中書門下平章事) (cf. note 6 p. 708) de ce dernier.

⁴ *jiedushi* 節度使 : cf. note 1 p. 181.

⁵ La partie ouest du Sichuan.

⁶ C'est-à-dire Luoyang (cf. note 4 p. 707).

⁷ L'identité du constructeur du temple reste incertaine : sous les Wei du Nord [386-534], quatre personnes portèrent le titre de Prince de Guangling (Guangling *wang* 廣陵王) : Lou Fulian 樓伏連 [?-449], Yuan Yu 元羽 (Tuoba Yu 拓拔羽) [?-452], empereur durant l'année 452, Yuan Gong 元恭 [498-532], empereur de 531 à 532 sous le nom de Jiemin 節閔, et Yuan Xin 元欣 [dates inconnues], frère de Yuan Gong.

⁸ Hu taihou 胡太后 : [?-528] sous les Wei du Nord [386-534], elle fut concubine de l'empereur Xuanwu 宣武 [règne de 499 à 515] et devint impératrice douairière et régente après que son fils, l'empereur Xiaoming 孝明 [règne de 515 à 528], succéda à son père. Sa régence, interrompue entre 520 et 525 lorsque son beau-frère Yuan Cha 元叉 prit le pouvoir, est décrite comme celle d'une personne intelligente mais laxiste, et durant laquelle de nombreuses rébellions paysannes eurent lieu.

⁹ Taizong 太宗 : [600?-649] de son nom Li Shimin 李世民, il est considéré comme le co-fondateur de la dynastie Tang avec son père, Li Yuan 李淵 (Gaozu 高祖 [566-635], qu'il aida à conquérir le pouvoir, puis qu'il poussa à abdiquer pour prendre sa place. Il unifia l'empire de par des conquêtes militaires.

à la ronde. Du temps de Xuanzong¹, il y avait encore cinq cents bonzes qui y allumaient continuellement de l'encens. Plus tard, lorsque Shi Siming², qui faisait partie des brigands de An Lushan³, fit tomber la capitale de l'Est⁴, il massacra les bonzes, détruisit la cloche pour en faire des armes de guerre et abattit les arbres à fleurs et à fruits pour en faire du bois de chauffage. De ce fait, le temple tomba par la suite en décrépitude.

Xiashu et Dame Bai, le voyant, soupirèrent : « Serait-ce possible qu'il n'y ait pas d'âme charitable pour faire réparer ce lieu de culte ? » Puis ils prièrent devant le bouddha : « Que le monde des ténèbres me soutienne : s'il devait advenir un moment où j'obtiens les honneurs, je promets que je prendrais sur mon salaire pour remettre en l'état la porte de ce monastère. » Lorsque la pluie se fut calmée, ils rejoignirent la route pour se séparer. C'était :

*Petits et insignifiants profits poussant l'homme à partir,
Gueules de tigres et chemins périlleux invitant l'hôte à venir.*

Ne parlons pas de Dame Bai, qui rentra chez elle, mais plutôt de Xiashu qui, sur la route, marchait de jour et s'abritait la nuit, et qui, au bout d'un mois, parvint à Jingzhou⁵. Il embarqua sur un bateau car le reste de la route était exclusivement fluvial. On n'utilisait les voiles qu'en cas de grand vent. Si le vent était faible, il fallait alors tirer sur les « cent toises ». Vous vous demandez ce qu'étaient que ces « cent toises » ? C'était tout simplement des cordes de halage. C'est juste que sur ce bateau, elles étaient un peu différentes : ce que les gens du fleuve appelaient une « cent toises » était fait d'un tressage de bambou d'un pouce de large, dont les fibres étaient collées à l'aide de vernis brut, long d'un peu plus de cent toises. A la tête du navire se tenait un cabestan autour duquel pouvaient s'enrouler les « cent toises ». Les gens qui tiraient dessus depuis la rive n'entendaient que le son du tambour sur lequel on frappait, du bateau, en guise de signal. Voyant la scène, Xiashu se souvint d'un poème de Du Zimei⁶ qui évoquait « les “cent toises” sur les bateaux du fleuve », et qui demandait par ailleurs : « Où se trouve le jeune homme qui joue du tambour pour mettre en branle le bateau ? » Il s'agissait précisément de ce qu'il voyait. Il voyagea encore plus de dix jours avant d'arriver à la Gorge

¹ Xuanzong 玄宗 : [685-762] de son nom Li Longji 李隆基, et notamment connu sous son nom posthume de Minghuang 明皇, « Empereur Brillant », il vit fleurir les arts sous son règne, bien que ce fût également durant celui-ci qu'advint la révolte de An Lushan (cf. note 3 p. 711). Dans la littérature d'imagination, Xuanzong est connu pour son idylle avec sa concubine (*guifei* 貴妃), Yang Yuhuan 楊玉環 [719-756], qui l'accompagna en exil durant la révolte de An Lushan. La concubine Yang fut poussée à la mort par l'entourage de l'empereur, qui lui imputait en partie la révolte susmentionnée. Cette tragédie amoureuse (l'empereur étant fortement épris de Yang) a inspiré le « Changhen ge » 長恨歌, « Chant des regrets éternels », poème de Bai Juyi 白居易 [772-846], le *Wutong yu* 梧桐雨, *Pluie sur les sterculiers*, *zaju* 雜劇 de Bai Pu 白樸 [1226-1306 ?] et le *Changsheng dian* 長生殿, *Palais de la longévité*, *chuanqi* 傳奇 [théâtre] de Hong Sheng [1645-1704].

² Shi Siming 史思明 : [703-761] général de la dynastie Tang qui suivit An Lushan dans sa rébellion (cf. note ci-dessous).

³ An Lushan 安祿山 : [703 ? -757] influent général de l'empereur Xuanzong des Tang, protégé par Yang *guifei* elle-même (cf. note 1 p. 711), sa rivalité avec le chancelier Yang Guozhong 楊國忠 le poussa à préparer pendant plusieurs années une révolte qui dégénéra en une colossale guerre civile. En 755, à la tête de l'armée qu'il dirigeait en tant que commissaire au commandement (cf. note 1 p. 181) de Fangyang 范陽 (non loin de Pékin), An Lushan marcha sur Luoyang (qu'il prit la même année) puis la capitale, Chang'an. Tandis que l'empereur Xuanzong s'enfuyait vers le Sichuan (cf. note 1 p. 711), An Lushan se déclara fondateur de la dynastie Yan 燕 [756-757]. Il fut finalement assassiné par son fils, An Qingxu 安慶緒. La rébellion s'éteint avec des rivalités internes, et prit fin en 762 lorsque les forces Tang, alors sous le règne de Daizong 代宗 [762-779], reprirent Luoyang pour la seconde fois.

⁴ C'est-à-dire Luoyang (cf. note 4 p. 707)

⁵ Jingzhou 荊州 : préfecture se situant sur le Changjiang 長江, dans la province du Hubei.

⁶ Du Zimei 杜子美 : prénom social (*zi* 字) du célèbre poète des Tang Du Fu 杜甫 [712-770]. Représentatif du deuxième mouvement de la poésie des Tang, *shengtang* 盛唐, il porta à son apogée les règles de la poésie régulière de l'époque. Il connut une carrière modeste et mouvementée, dont les exils le menèrent notamment au Sichuan. Vivant alors, pauvre et malade, dans une chaumière au toit percé, il y fit paradoxalement l'expérience d'une période heureuse de sa vie. Les scènes que sa poésie décrit sont teintées d'une subtilité de l'ambivalence. Du Fu avait également une veine sociale, s'intéressant aux petites gens. Environ mille cinq cents de ses poèmes nous sont parvenus.

du bœuf jaune¹. La montagne qui s'y trouve prend la forme d'une tête de bœuf, et se voit à une distance de trente ou quarante *li*. Les eaux de cette gorge sont rapides au point qu'on ne peut les passer à la hâte. Aussi, selon un dicton : « On voit le bœuf jaune à l'aurore, on voit le bœuf jaune au crépuscule ; chaque matin, chaque soir, le bœuf jaune point ne change. »

Il dut voyager dix jours de plus avant d'arriver à la gorge de Qutang², dont le flot était impétueux. Au milieu de la gorge se tenait un rocher karstique, appelé « Rocher de Yanyu ». Lors des eaux montantes des mois d'avril et mai, ce rocher dépassait quelque peu du cours d'eau. Les bateaux suivant le courant pouvaient à tout moment ne pouvoir manquer la collision ; s'ils heurtaient le rocher, ils étaient très violemment réduits en morceaux. Voyant la route dangereuse qu'empruntait l'embarcation, Xiashu soupira : « Je me suis engagé sur des milliers de *li*, sans savoir ce qu'il en résultera, mais déjà je suis sujet à bien des frayeurs. Comment mon épouse pourrait-elle en avoir connaissance ? » Il y a trois gorges successives sur la partie du fleuve des Gorges³ qui passe par Badong⁴ : la première est celle de Qutang, la deuxième celle de Huangyang, et la troisième celle de Wu. Des trois gorges, c'est cette dernière qui est la plus longue. Ses deux rives ne sont faites que de hautes chaînes de montagnes, de sombres forêts de vieux arbres qui ombragent le fleuve, ne laissant apparaître au milieu du paysage qu'un filet de ciel clair. Ce n'est que lorsque le soleil ou la lune se tient précisément au-dessus de la gorge que la lumière y descend. Sur des centaines de *li*, pas une trace de foyer humain ; l'on n'entend que les cris des grands singes, de jour comme de nuit. Aussi un dicton énonce-t-il que « des Trois Gorges de Badong, celle de Wu est la plus longue, en trois cris les grands singes rompent les entrailles du visiteur⁵. »

Au sommet de cette Gorge de Wu se trouvent les monts du même nom, qui comptent une douzaine de pics. Au sommet se tient le belvédère de Gaotang, où, selon la tradition, le roi Xiang de Chu⁶ passa une nuit et rêva d'une belle femme qui voulut partager sa couche avec lui. Au moment de se séparer, elle se présenta comme la fille chérie de l'empereur Fuxi⁷, du nom de Yaoji, qui était morte avant d'être mariée. A présent elle était la divinité des monts Wu. A l'aube elle était les nuages et au crépuscule elle était la pluie, travaillant à la terrasse de Yang du matin au soir. Après s'être

¹ Huangniu xia 黃牛峽 : située sur le Changjiang, à environ quarante kilomètres de la ville de Yichang 宜昌, dans le Hubei. La légende veut que Yu le Grand, Da Yu 大禹, reçût en ce lieu l'aide d'un bœuf pour lutter contre les impétuosité des Trois Gorges, *sanxia* 三峽. Un temple y fut construit à l'époque des Printemps et Automnes [-771 à -481/-453] pour commémorer la légende, et fut célébré par Ouyang Xiu [1007-1072] sous les Song, recevant de lui le nom de « Temple de Huangling 黃陵 ».

² Qutang xia 瞿塘峽 : l'une des trois grandes gorges du Changjiang 長江, au débouché du Sichuan vers le Hubei.

³ Xiajiang 峽江 : partie resserrée du Changjiang 長江.

⁴ Badong 巴東 : commanderie (*jun* 郡) du Sichuan actuel qui fut instituée sous les Han et supprimée sous les Tang.

⁵ *yuanming sansheng duan ke chang* 猿鳴三聲斷客腸 : fait référence à un vers du poème « Yuan » 猿, « Le Grand singe » de Du Mu 杜牧 [803-853] : « Trois cris rompent les entrailles, les brisent, encore et encore » (*sansheng chang duanduan chang duan* 三聲腸斷斷腸斷). Au chapitre « Chumian » 黜免, « Destitution » du *Shishuo xinyu* 世說新語, *Nouveaux propos sur les paroles mondaines* de Liu Yiqing 劉義慶, une anecdote rapporte que lorsque le Seigneur Xuan (Xuan Wen 桓溫) [312-373], général des Jin de l'Est [317-420], se rendit au pays de Shu (Sichuan) par les Trois Gorges, un homme de son armée s'empara du petit d'un singe. La mère parcourut plus d'une centaine de *li* le long de la côte, en se lamentant bruyamment, avant de monter sur le bateau et d'y mourir. Lorsqu'on ouvrit son ventre, on vit que ses entrailles étaient complètement rompues, puce par puce. Le ravisseur fut destitué par Xuan. Par métonymie, des entrailles rompues désignent une violente tristesse.

⁶ Chu Xiang wang 楚襄王 : [règne de -298 à -263] roi de pays de Chu durant la période des Royaumes Combattants [-403 à -221].

⁷ Fuxi 伏羲 : divinité de la mythologie chinoise antique, que l'on peut aussi rencontrer sous le nom de Paoxi 庖犧. Les plus anciens ouvrages y faisant référence qui nous sont parvenus datent de l'époque des Royaumes Combattants [-403 à -221] et des Han [-206 à 220] : tel est par exemple le cas du *Shanhai jing* 山海經, *Classique des monts et des mers* et du *Baihu tongyi* 白虎通義, *Principes pénétrants du Tigre Blanc*, édité par Ban Gu 班固 [32-92]. A l'instar de sa sœur dont il est également l'époux, Nüwa 女媧, Fuxi est représenté sur des peintures ou bas-reliefs muraux de tombes Han avec un corps de serpent. Il est, selon le mythe, l'inventeur du *bagua* 八卦, les huit trigrammes présentés par le *Yijing* 易經, *Classique des mutations*, et aurait enseigné aux hommes la chasse et la pêche.

réveillé, le roi Xiang pensait encore à la déesse, et il commanda à son Grand Maître¹ Song Yu² la composition du *Fu de Gaotang*, lequel décrit en longueur le puissant charme de la divinité. Par la suite, les gens bâtirent un temple sur la montagne, qu'ils appelèrent « Temple de la Déesse des monts Wu ».

Alors que, du fleuve, Xiashu observait au loin le temple, il prit de l'eau dans ses deux mains, et pria à voix basse : « Déesse, vous êtes douée d'efficiace et pouvez susciter des rêves dans le sommeil. Je vous implore de donner pour moi un rêve à mon épouse, Dame Bai, qui se trouve chez nous, pour lui dire que mon voyage se passe sans encombre, afin de lui éviter tout souci. Je composerai un *fu*³ pour vous remercier, mais je n'oserai jamais prendre modèle sur le Grand Maître Song pour composer des paroles aussi indécentes, qui saliraient votre nom parfumé. Je vous supplie de m'accorder votre immortelle considération. » On dit bien, depuis l'antiquité, qu'« à tel homme, il y a tel dieu ». Comme il avait, en priant, promis de composer un poème et témoigné cette dévotion, aurait-il été possible que le rêve donné soit uniquement fait de nuages et de pluie, sans aucune autre originalité ? Preuve ne saurait manquer d'en être donnée plus tard. C'était vraiment :

*Prier pour qu'un rêve d'immortelle parvienne au gynécée,
Comme envoyer une lettre scellée portant des mots apaisants.*

Sortant de la Gorge de Wu, on passe encore par Bazhong et Baxi, où le fleuve est large. Un autre mois de voyage s'écoula insensiblement, avant qu'ils ne parviennent à Chengdu⁴. A l'extérieur de la ville, le Fleuve Zhuojin, « Qui lave le brocart », accueillait le Changjiang. Vous vous demandez pourquoi on l'appelle ainsi ? C'est simplement que Chengdu fabrique de beaux brocarts, que le gouvernement impérial nomme « Brocarts de Shu⁵ ». Après avoir conçu le brocart, il faut employer l'eau de ce fleuve pour le nettoyer, pour pouvoir rendre plus éclatantes encore ses couleurs. C'est pour ces raisons que l'on l'appelle « Fleuve qui lave le brocart ». Lorsque l'empereur Ming des Tang⁶ fut les troubles causés par An Lushan⁷, il fit halte en ce lieu, et changea le nom de la ville, Chengdu, en Nanjing, « Capitale du Sud ». C'est en ce lieu que le commissaire au commandement du Xichuan installa son administration. C'était vraiment une vaste étendue de campagne fertile, où se rassemblaient des foyers, un lieu beau comme la fleur et le brocart.

Xiashu contempla nonchalamment le paysage, puis entra d'une traite dans la ville et se hâta vers la porte du bureau de l'administration publique, afin de s'enquérir d'informations sur Wei Gao. Comment aurait-il pu savoir que quelques mois auparavant, en raison d'insurrections de barbares dans le Yunnan, le directeur militaire général⁸ et son armée étaient partis exterminer les rebelles, et que ce n'était qu'après avoir rétabli le calme qu'ils devaient revenir à la préfecture ? Pensez-vous que cette affaire d'expédition aurait pu être réglée en quelques jours ? Lorsque Xiashu apprit cette nouvelle, il en fut alarmé au point de ne pouvoir plus se décider à partir ou à rester. Il soupira : « Le dicton veut que « les oiseaux cherchent abri dans la forêt, alors que les hommes se réfugient chez leur hôte » ; mais il fallut que moi, Xiashu, je parcoure de la sorte des milliers de *li* pour trouver de l'aide, pour que de surcroît je ne puisse me mettre sous la protection de personne. Mon viatique s'est de plus

¹ *dafu* 大夫 : avant les Qin [à partir de -221] désignait un fonctionnaire officiel de second rang.

² Song Yu 宋玉 : [-298 ? à -222 ?] poète de la cour du roi de Chu, on lui connaît notamment le *Gaotang fu* 高唐賦, *Fu de Gaotang* et le *Shenfu* 神賦, *Fu de la Déesse*. Il est également l'auteur d'un certain nombre des *Chuci* 楚辭, *Chants des Chu*.

³ *fu* 賦 : cf. note 8 p. 707.

⁴ Chengdu 成都 : capitale de la région de Shu, dans le sud-ouest de la Chine, elle est aujourd'hui la capitale provinciale du Sichuan.

⁵ Shu 蜀 : nom historique de l'ancien royaume qui, durant les Printemps et Automnes [-770 à -476] et la période des Royaumes Combattants [-403 à -221], occupait le Sichuan actuel.

⁶ Il s'agit de l'empereur Xuanzong 玄宗 (cf. note 1 p. 711).

⁷ Cf. note 3 p. 711.

⁸ *tongling* 統領 : titre qui, à partir des Song (on notera l'anachronisme), désigne communément les chefs d'armées (HUCKER, *op. cit.*, 7494.)

épuisé au long du voyage, et je n'ai ici ni famille ni ami. Je n'ai fait que l'aller, mais il n'y a point de retour. Ciel ! N'est-ce pas là m'enterrer vivant ? »

On dit depuis l'Antiquité que « le Ciel protège les hommes vertueux ». Alors que Xiashu était précisément en train de soupire à la porte du bureau de l'administration publique, un taoïste tourna à côté de lui, et lui demanda : « Pourquoi soupirez-vous ? » Xiashu répondit : « Je suis originaire de la capitale de l'Est¹, et j'ai pour patronyme Dugu et prénom Xiashu. En raison de mon échec aux examens, ma maison a sombré dans la pauvreté, et je suis venu de loin me présenter chez une vieille connaissance, Wei Zhongxiang, en espérant qu'il m'aiderait financièrement. Comment aurais-je pu savoir que le sort ne me serait pas favorable ? Wei est parti soumettre une insurrection. Si je l'attends, je crains que sa victoire ne se fasse désirer, et il me serait difficile de patienter sans perdre espoir. Si je voulais m'en retourner, je pâtirais d'un viatique déjà épuisé, et ne peux donc pas projeter de rentrer. Tout cela fait qu'il m'est difficile de rester comme de repartir, c'est pourquoi je soupire. » Le taoïste déclara : « Je suis taoïste, et j'ai pour qualité d'aider les gens. Mon humble temple n'est pas loin d'ici. Vous êtes dans le besoin ; si vous ne trouvez pas à redire sur du thé de basse qualité et de la nourriture frugale, restez donc dans mon temple pour quelques temps en attendant le retour du commissaire au commandement à la préfecture. Ainsi ne serez-vous pas venu de loin en vain. » Xiashu le remercia à plusieurs reprises : « S'il en est ainsi, je vous suis profondément reconnaissant. J'ai simplement peur de vous déranger. »

Il suivit subséquemment le taoïste jusqu'à son temple. Il me semble qu'en moins de temps que ne dure une brève rencontre, ce taoïste avait su déceler quel genre d'homme était Xiashu, et l'avait conséquemment invité à rester habiter dans son temple. Supposé que ce jour-là, personne ne fût venu à son secours, ce dernier aurait erré sans fin sur la route. Combien de temps se serait écoulé avant qu'il ne puisse rentrer ? N'était-ce pas une chance advenue dans le malheur ?

Xiashu et le taoïste quittèrent sur-le-champ le devant des quartiers du commissaire au commandement. A peine eurent-ils parcouru un ou deux *li* qu'ils virent deux rangées de pins et de cyprès plantées à gauche et à droite d'un grand chemin courbe, au bout duquel apparaissait la porte d'entrée d'un temple. Au-dessus de celle-ci était inscrit, en caractères dorés de la grandeur d'un van, *Biluo guan*, « Temple du ciel azuré ». Ce temple avait été construit, au temps des Han, par Liu Xianzhu² pour le taoïste Li Ji. Sous l'empereur Ming des Tang³, il y avait un homme ayant éteint le Dao, du nom de Xu Zuoqing, qui avait rénové le temple. Comme l'on pouvait s'y attendre, c'était un lieu hors du monde commun des poussières, un divin lieu d'immortels. Xiashu entra dans le temple et rendit hommage à la statue de Bouddha avant que le taoïste ne le fasse entrer dans une pièce, où il s'inclina à nouveau, et où ils s'assirent en tant qu'hôte et invité. Xiashu leva les yeux pour observer la pièce, qui était élégamment arrangée. Il vit au mur un poème sur rouleau. De quel homme célèbre pensez-vous que ce poème fût la relique ? C'était justement l'œuvre du père de Xiashu, le préposé aux titres nobiliaires⁴ Dugu Ji, qui l'avait offerte à Xu Zuoqing lorsque ce dernier s'en revint au pays de Shu. Le poème disait :

*L'immortel, dans les musiques et les chants, s'en va prestement sur la route,
Et le vieil ami l'exhorte à ne point quitter son verre.
Au pied de la porte du Dragon vert, son souvenir de l'autre s'attarde longuement,
Du sommet du mont de la Grue blanche, il ne reviendra pas.*

¹ C'est-à-dire Luoyang (cf. note 4 p. 707).

² Liu Xianzhu 劉先主 : Liu Bei 劉備 [161-223], qui en 221 fonda et se proclama empereur du royaume de Shu 蜀, l'un des trois royaumes qui succédèrent à la dynastie Han. Il fut aidé du stratège Zhuge Liang 諸葛亮 [181-234], et ses frères d'armes étaient Guan Yu 關羽 [160 ?-219 ?] et Zhang Fei [167 ?-221]. Sa rencontre avec ces derniers et sa fondation du royaume de Shu après la chute des Han sont relatés dans le très célèbre *Sanguo zhi yanyi* 三國誌演義, *Récit des Trois Royaumes* de Luo Guanzhong 羅貫仲 [ca. 1330-1400].

³ Il s'agit de l'empereur Xuanzong 玄宗 (cf. note 1 p. 711).

⁴ Cf. note 5 p. 707.

Jadis, l'empereur Ming des Tang avait entendu dire que Xu Zuoqing était un homme ayant atteint le Dao, aussi avait-il envoyé une voiture dont les roues étaient enveloppées de feuilles de jonc¹ pour le recruter à sa cour. Zuoqing ne désirait pas être fonctionnaire, aussi l'empereur l'autorisa-t-il à retourner vers sa montagne par courrier rapide, et tous les Grands Maîtres² de la cour composèrent des poèmes qu'ils lui offrirent. Aucun cependant n'égala ces vers de Dugu Ji, que Zuoqing ramena dans ce temple et qu'il chérit comme si ç'eût été une précieuse tablette de jade.

En voyant cet objet laissé par son père, Xiashu se mit inconsciemment à pleurer à chaudes larmes. Le taoïste lui dit : « Pourquoi vos larmes coulent-elles à la vue de ce poème ? » Xiashu répondit : « Je ne vous cacherai rien. J'ai vu la calligraphie de feu mon père, c'est pour cela que je suis peiné. » Lorsque le taoïste sut que Xiashu était le fils de Dugu Ji, il s'occupa de lui à longueur de journée, lui témoignant un respect plus encore marqué.

Jours et nuits se succédèrent rapidement, et six mois passèrent sans que l'on ne s'en aperçût. Wei Gao, qui avait alors vaincu tous les barbares du Yunnan, revint à la préfecture. Xiashu se hâta immédiatement de préparer sa visite, durant laquelle il le félicita d'une part pour son retour victorieux, et l'informa d'autre part de ses propres soucis financiers, la raison pour laquelle il était venu de loin pour le solliciter. C'était véritablement que :

*Les vieux amis espèrent de l'homme riche une largesse qui s'étire dans le temps,
Mais seuls quelques hommes riches prennent le vieil ami en pitié.*

Dès que Wei Gao vit Xiashu, il le convia à un somptueux banquet. Alors qu'il voulait le retenir quelques jours, ne cessant de lui témoigner sa sollicitude, il s'avéra que le chef tufan³, qui faisait régulièrement des incursions au pays de Shu et comptait spécialement sur le commandement des barbares du Yunnan, ayant récemment appris que Wei Gao avait soumis cette région, lui coupant en quelque sorte les ailes, avait levé une puissante armée de plus de trois cent mille hommes, et avait traversé la frontière avec l'intention de le vaincre personnellement. Il s'agissait d'une affaire de la plus extrême urgence, aussi Wei Gao écrivit-il d'une part un mémoire au trône, et d'autre part leva ses troupes et nomma ses généraux avant de partir contre l'envahisseur. Xiashu soupira : « Je suis resté ici la moitié d'une année et vient seulement d'obtenir de le voir, et voilà soudain que vient ce rapport. Peut-on appeler cela une vie ? » Il se rendit au bureau de l'administration publique pour signifier qu'il souhaitait partir, mais Wei Gao lui dit : « Les Tufan envahissent le pays, la guerre sévit sur tout le territoire, comment trouveriez-vous un chemin pour rentrer ? J'ai déjà prié le taoïste de veiller sur vous. Attendez que j'aie tué et repoussé les soldats étrangers, que les routes aient été pacifiées, et le frère aîné que je suis pour vous vous offrira un repas d'adieu en toute tranquillité. » Xiashu était impuissant, et ne put qu'y consentir, retournant vivre au Temple du ciel azuré. Mais laissons-le de côté.

Parlons plutôt de Wei Gao commandant sa grande armée qui, quittant Chengdu, se rendit directement en dehors de la passe Jiameng⁴ où il rencontra bientôt les armées tufan. Il envoya d'abord un diplomate pour délivrer le message suivant : « Depuis que notre dynastie a scellé la paix avec votre pays, lorsque notre princesse est devenue l'épouse de votre dirigeant, nous avons définitivement écarté la possibilité de lever des troupes pour nous envahir mutuellement. Pourquoi rompre votre engagement à présent, et troubler fréquemment notre pays de Shu ? » Le chef des Tufan fit répondre : « Les habitants du Yunnan sont nos parents, ils étaient à l'origine nos vassaux. Comment osez-vous y augmenter régulièrement le nombre de soldats et envahir la frontière ? Ayez l'obligeance de me rendre le Yunnan, et je retirerai mes troupes. Emettez la moitié d'un refus, et je vous apprendrai que le Xichuan⁵ est difficile à conserver. » Wei Gao répliqua : « Notre dynastie régnante est sans limite, quel lieu sous le Ciel n'appartient pas aux grands Tang ? Si vous voulez la guerre, alors nous

¹ Pour rendre les secousses du voyage moins chaotiques.

² Cf. note 1 p. 713.

³ tufan 吐蕃 : terme qui, sous la dynastie Tang [618-907], désignait la région et la population du Tibet.

⁴ Jiameng guan 葭萌關 : dans le sud de l'actuelle préfecture de Guangyuan 廣元, au Sichuan.

⁵ Cf. note 5 p. 710.

nous battons. Je ne vous rendrai pas le Yunnan. » Mais les Tufan n'avaient plus les indications de leurs guides locaux, aussi connaissaient-ils mal les routes. Wei Gao fit planter en prévision des étendards dans les forêts profondes et les vallées désertes, afin de faire croire à des embuscades. Il ordonna par ailleurs à ses fantassins se faire danser leur bouclier de rotin tout en rampant à terre, pour couper les jambes des chevaux ennemis au sabre. Au coup de canon, on fit retentir tambours et cornes, et l'assaut mortel fut lancé. Les Tufan furent immédiatement décontenancés, mis en déroute, et poursuivis par Wei Gao au-delà de la frontière jusqu'à la nouvelle capitale royale construite par le dirigeant Tufan, Mopo, qui fut entièrement détruite. Les tueries couvrirent le sol de cadavres tufan, et il coulait des rivières de sang. Ce fut un massacre des plus extrêmes, mais dont le bénéfice était peu négligeable. Voyant les derniers Tufan s'enfuir au loin, Wei Gao donna l'ordre de faire rentrer les troupes, et envoya un messenger porter une lettre à la cour à la vitesse d'un oiseau en plein vol. Sur la route :

*Tout joyeux, ils fouettent et battent leurs étriers d'or qui résonnent,
Tout souriant, ils chantent à l'unisson les airs qui retentissent.*

L'histoire bifurque. Reparlons de Dugu Xiashu, qui logeait depuis longtemps au Temple du ciel azuré, et qui, extrêmement déprimé, flânait à son gré en des promenades afin de divertir l'esprit de l'hôte qu'il était. Il découvrit un lieu du nom de *Shengxian qiao*, « Pont de l'immortel en ascension ». Lorsque, sous les Han, Sima Xiangru avait enlevé Zhuo Wenjun¹ à la sous-préfecture de Linqiong², que leur maison était désolée et que les gens le traitaient avec mépris, il avait inscrit deux rangées de grands caractères sur le pilier de ce pont : « Si l'homme de cœur ne monte pas un grand équipage, qu'il ne passe point ce pont. » Plus tard, lorsqu'il fut devenu secrétaire-adjoint³, il reçut l'ordre impérial d'ouvrir la route du Yunnan, et rentra chez lui porteur des pouvoirs qui lui avaient été conférés, ayant alors atteint ses aspirations. Se tenant sur ce pont, Xiashu marchait de long et en large en contemplant l'est, et soupira : « Le petit étudiant que je suis ne rougis pas de honte devant le talent de Sima, et mon épouse possède toute la beauté de Wenjun. Mais alors comment en arriver à ces jours de « grand équipage » ? » Descendant du pont, il emprunta le chemin pour rentrer au temple. On était alors au troisième mois du printemps, et il entendit, venant de la forêt, le cri d'un coucou : « *bu ru gui qu*⁴ ». Entendre le bruit du volatile ne fit qu'amplifier le chagrin de Xiashu, qui soupira : « Lorsque je quittai mon épouse, c'était à l'origine pour une durée de six mois à un an tout au plus. Qui aurait su que la situation traînerait jusqu'à aujourd'hui, sans que je puisse rentrer ? Ciel ! Je n'ose espérer la générosité de Wei Gao, je désire seulement qu'il repousse au plus tôt les armées étrangères et me renvoie chez moi, évitant à mon épouse, à la maison, de m'attendre ardemment du matin au soir. »

Le printemps laissa insensiblement la place à l'été, et il s'écoula plus d'une année avant que Wei Gao ne revînt en compagnie de ses troupes.

Le communiqué de la victoire était alors déjà parvenu à la cour, et Dezong, le Fils du Ciel, sachant que Wei Gao avait repoussé les Tufan et ainsi accompli grand mérite, fit apparaître une profonde joie sur la majesté royale de son visage. De son pinceau, il lui conféra les titres de Secrétaire impérial du Bureau de l'armée⁵ et de Grand Protecteur de l'héritier au trône⁶, en sus de son titre de commissaire au commandement du Xichuan. Le jour où il rentra à la préfecture, pas un fonctionnaire grand ou

¹ Cf. note 2 p. 324.

² Linqiong 臨邛 : sous-préfecture instituée sous les Qin [-221 à -206] et située dans le Sichuan actuel.

³ *zhonglang* 中郎 : sous les Han [-206 à 220], titre le plus élevé accordé aux courtisans officiels (HUCKER, *op. cit.*, 1580.)

⁴ Cette onomatopée traditionnelle du coucou a pour signification : « rien ne vaut de rentrer ». Aussi le coucou était-il la métaphore du mal du pays.

⁵ *bingbu shangshu* 兵部尚書 : le Bureau de l'armée est l'une des quatre branches du Ministère de la Guerre (HUCKER, *op. cit.*, 4691.)

⁶ *taizi taibao* 太子太保 : l'un des trois précepteurs de l'héritier au trône, avec le Grand Précepteur de l'héritier au trône (*taizi taishi* 太子太師) et le Grand Maître de l'héritier au trône (*taizi taifu* 太子太傅). Ces trois titres complétaient le plus souvent un titre principal, et étaient accordés à des fonctionnaires possédant déjà une place importante à la cour, renforçant leur prestige et possiblement leurs revenus (HUCKER, *op. cit.*, 6257.)

petit, civil ou militaire, ne manqua de lui offrir viande et vin pour le féliciter. Xiashu attendit que le commandant puisse un peu souffler avant d'aller lui aussi à la préfecture lui présenter ses compliments. En tant qu'invité itinérant, ne possédant rien qu'il pût offrir en guise de cadeau, il composa un poème qu'il appela « La Tranquillité de la route de Shu ». Vous vous demandez pour quelle raison il l'avait intitulé ainsi ? Durant la dernière année de l'ère Tianbao¹ de l'empereur Ming des Tang², An Lushan³ se rebella, et le commissaire au commandement du Xichuan était alors Yan Wu, Duc du Zheng⁴. Il y avait un fonctionnaire chargé de reprendre les oublis des documents officiels⁵ du nom de Du Fu⁶ qui, fuyant les troubles, vint au Xichuan. Il y avait également l'ancien vice-directeur du Département des affaires de l'Etat⁷ Fang Wan⁸, rétrogradé à un poste subalterne de l'administration du commissaire au commandement. Parce que Yan Wu avait un caractère sensiblement suspicieux et violent, Li Bai⁹, de l'Académie de Hanlin¹⁰, composa un poème intitulé « L'âpreté de la route de Shu ». Il terminait ainsi :

*Quand bien même on dit de la ville du brocart qu'elle est enjouée,
Rien ne vaut de rentrer au plus tôt chez soi.*

Ces vers expriment l'inquiétude que ressentaient les seigneurs Fang et Du. Xiashu avait changé le mot d'« âpreté » pour celui de « tranquillité », et avait fait de la pièce poétique un *yuefu*¹¹. En premier lieu, il y louait les mérites de Wei Gao, qui excédaient de loin ceux de Yan Wu. En second lieu, il y appréciait le fait d'avoir reçu son patronage en vivant dans cette ville du brocart, à l'inverse des seigneurs Fang et Du. C'est ainsi qu'il toucha discrètement le cœur de Wei Gao. Son poème disait :

*Ah ! La route de Shu, par les anciens temps était âpre.
Lorsque Cancong¹² fonda le pays, montagnes et rivières parfumaient la vallée.
Le Qin¹³ installa le bœuf d'or, et la route fut ouverte.
Echelles célestes et passerelles de pierre rejoignent les cimes périlleuses.
Levant la tête, de fins nuages noirs, baissant la tête, un courant rapide se distingue.
L'agilité du gibbon n'atteint point la rive,
Alors comment les hommes, devant cela, pourraient-ils ne point soupirer de tristesse ?*

¹ Tianbao 天寶 : 742-756

² Il s'agit de l'empereur Xuanzong 玄宗 (cf. note 1 p. 711).

³ Cf. note 3 p. 711.

⁴ Zheng guogong 鄭國公 : Yan Wu 嚴武 [726-765] reçut ce titre pour avoir repoussé les Tufan en 764.

⁵ shiyi 拾遺 : fonctionnaire de la Chancellerie (*menxia sheng* 門下省) ou du Secrétariat (*zhongshu sheng* 中書省) chargé de corriger les erreurs de fond ou de forme dans les documents officiels (HUCKER, *op. cit.*, 5256.)

⁶ Cf. note 2 p. 432.

⁷ *chengxiang* 丞相 : ce n'est que sous les Tang que le terme de *chengxiang* désigna le titre de vice-directeur du Département des affaires d'Etat (initialement, *shangshu puye* 尚書僕射) (HUCKER, *op. cit.*, 483.)

⁸ Fang Wan 房琯 : [697-763] on trouve plus souvent son nom orthographié Fang Guan 房琯. Il fut, sous les Tang, fonctionnaire au service des empereurs Xuanzong 玄宗 [règne de 846 à 859], Suzong 肅宗 [règne de 756 à 762] et Daizong 代宗 [règne de 762 à 779].

⁹ Cf. note 1 p. 441.

¹⁰ Cf. note 1 p. 317.

¹¹ *yuefu* 樂府 : littéralement, « Bureau de la musique ». Une institution qui aurait été fondée sous les Han [-206 à 220] et dont le rôle était de collecter des poésies populaires, avec l'idée que les dirigeants du pays se devaient de connaître le sentiment du peuple. En tant que genre poétique, le *yuefu* consiste en des ballades ou chansons rimées, très probablement accompagnées de musique, dont les vers sont ou non de longueur régulière. Sa langue donne une impression de fraîcheur par rapport aux grandes poésies de palais. Ses thèmes sont populaires, et ont souvent pour origine une histoire de la tradition orale.

¹² Cancong 蠶叢 : roi légendaire fondateur du pays de Shu (actuel Sichuan).

¹³ Qin 秦 : Etat de l'époque des Royaumes Combattants [-403 à -221] qui finit par vaincre tous les autres et dont le roi Ying Zheng 嬴政 fonda la dynastie des Qin [-221 à -206] sous le nom de Qin Shihuang 秦始皇, « Premier empereur du Qin ».

*Mon seigneur Wei fut envoyé pour garder la passe.
 Il anéantit les envahisseurs de l'ouest, et vainquit les barbares du Sud.
 Lorsque vent et fumée se sont apaisés, les affaires du peuple prospèrent avec abondance.
 Des marchands arrivent des quatre directions et se disputent entre eux.
 Ils ne sont pas sans parcourir de pénibles voyages, alors comment pourraient-ils être épuisés par une ascension ?
 S'ils se trouvent sur une natte, ils s'y étendent en paix.
 Le taro les guérit de la faim, et le bambou et la toile les préservent du froid.
 On l'appelle « Préfecture du Ciel », et elle reçoit de multiples bienfaits.
 L'homme extérieur qui en reçoit une lettre peut sourire.
 La ville du brocart est profondément enjouée, pourquoi faudrait-il songer à en partir ?*

Lisant ce poème qu'était « La Tranquillité de la route de Shu », Wei Gao ne parvenait à réprimer son admiration. Il déclara à Xiashu : « Autrefois, lorsque Li Bai¹ avait composé le poème « L'âpreté de la route de Shu », le moniteur de l'héritier au trône² He Zhizhang avait dit de lui qu'il était un immortel céleste condamné sur terre. Aujourd'hui, lorsque je vois le grand talent de mon cher ami, je me demande comment il pourrait le céder à Li Bai. Il manque justement un employé dans mon secrétariat privé ; je désirerais soumettre ma demande à l'Empereur qui par décret me permettrait de recourir à vos services en tant que fonctionnaire du Ministère des Rites³. Vous seriez, de façon temporaire, administrateur du service des rédactions du bureau du commissaire au commandement du Xichuan, de sorte que je pourrais vous demander conseil du matin au soir. Je ne sais si vous y consentiriez ? » Xiashu répondit : « Notre dynastie n'estime rien de plus que le recrutement des fonctionnaires par concours. Tous les lettrés ne se dévouent pas corps et âme à être reçu aux examens, mais ceux qui ne le font pas servent comme Neuf Conseillers⁴ et Trois Dignitaires⁵ et sont finalement insultés par les gens. Bien que le petit étudiant que je suis ait échoué trois fois à l'examen, je ne faiblis pas dans mon courage. Comment consentirais-je à abandonner du jour au lendemain les honneurs acquis par mes ancêtres ? A ce jour, j'ai abusé de votre hospitalité dans cette commune depuis plus d'un an. Mon épouse, Dame Bai, se trouve à la maison, et je n'ai pas eu de ses nouvelles depuis longtemps. Mes souvenirs s'accrochent à elle du matin au soir, sans pouvoir l'écarter de mes pensées. J'espérais que vos bannières reviennent à la préfecture, car je voulais alors justement vous faire mes adieux. Je vous implore de considérer ma délicate situation, et de ne pas me tenir rigueur de contrevenir à vos instructions. » Wei Gao le remercia : « Si vous n'y consentez pas, je ne vous y forcerai pas. C'est seulement que nous sommes à présent à la fin de l'année ; glace et neige couvrent les routes. Le mieux serait pour vous d'attendre le début du printemps avant de préparer vos bagages ; il ne sera alors pas encore trop tard. » Xiashu vit que Wei Gao était prévenant, et, par ailleurs, pensant que le climat était en effet froid et que les routes étaient difficilement praticables, il fut à nouveau réduit à rester.

Il passa péniblement la fin de l'année, et l'on arriva au nouvel an. Bientôt ce fut à nouveau la fête des lanternes⁶. A l'origine, la préfecture de Chengdu était une terre fertile à la population abondante ;

¹ Cf. note 1 p. 441.

² *taizi binke* 太子賓客 : fonctionnaire chargé d'accompagner et de guider l'héritier au trône afin de le préparer à son futur rôle d'empereur. Il s'agissait d'un titre conféré à un haut fonctionnaire tel un grand ministre (*zaixiang* 宰相), en plus de son titre principal (HUCKER, *op. cit.*, 6244.)

³ Cf. note 5 p. 708.

⁴ *jiuji* 九棘 : littéralement, les « neuf jujubiers ». Sous les Zhou [-1045 à -256], référence aux hauts fonctionnaires qui siégeaient au premier rang lors des audiences.

⁵ *sanhuai* 三槐 : littéralement, les « trois sophoras ». Depuis les Zhou [-1045 à -256], référence non officielle au Trois Ducs (*sangong* 三公) ou d'autres hauts fonctionnaires tels que les grands ministres (*zaixiang* 宰相). Selon une annotation du *Zhouli* 周禮, *Rites des Zhou*, les Trois Ducs étaient placés dans la cour d'audience en face de trois sophoras.

⁶ *yuanjia jie* 元佳節 ou *yuanxiao jie* 元宵節 : fête célébrée au quinzième jour de la nouvelle année, elle marque la fin des festivités de la fête du printemps (*chunjie* 春節). Dans la littérature chinoise d'imagination, elle est l'occasion pour les jeunes filles habituellement enfermées de se promener librement en ville, et d'y faire éventuellement une rencontre

c'était une métropole du Sud-Ouest. Après que l'empereur Ming des Tang¹ s'y fut installé temporairement, des tributs venus des quatre coins du monde furent rassemblés en ce lieu, et l'endroit prit les airs d'une capitale. Par ailleurs, le Duc Yan de Zheng, commandant de la région du Bashu², y mena une politique particulièrement pacificatrice, ce qui permit aux hameaux de se multiplier et aux réserves de se remplir. A présent Wei Gao en perpétuait la charge, ayant soumis tous les barbares du Yunnan, anéanti une horde de cinq cent mille Tufan, et accédant ainsi à une renommée des plus retentissantes. Ce Wei Gao avait un tempérament des plus nobles ; comme il voyait que les terres étaient en paix et que leurs habitants s'étaient soumis à lui, il fit diffuser l'ordre de recommander qu'à l'intérieur et à l'extérieur de la ville fussent allumées partout des lanternes, afin de partager une joie commune avec le peuple. Qui aurait osé ne pas se conformer à cet ordre qui avait été émis ? Du treizième au dix-septième jour, c'est-à-dire un total de cinq nuits, était accroché à chaque devanture de maison un montant sur lequel on avait pendu des lanternes neuves ; des feux d'artifices aux formes artistiques finissaient d'illuminer comme en plein jour. Acrobaties et festivités traditionnelles, musique rythmée par les percussions et chants de flûtes traversaient la nuit jusqu'au point du jour. Chaque nuit, Wei Gao donnait un grand banquet. Au Pavillon des fleurs répandues, il adressa une invitation particulière à Xiashu afin de célébrer cette fête des lanternes. A peine était-on arrivé au jour où l'on descend les lanternes que Xiashu fit ses adieux. Wei Gao le pria à plusieurs reprises de rester, mais comme il ne désirait pas, en définitive, le priver de son épouse, il lui déclara : « Votre cœur, mon cher ami, est déterminé à rentrer, et j'aurais du mal à vous en dissuader. Mais c'est que le vieil homme que je suis possède encore de l'alcool léger et des présents. Je vous dirai à nouveau adieu à l'est du Pont Wanli. Ne me le refusez donc point. » Puis il donna l'ordre d'apprêter un bateau et que l'on se tienne au Pont Wanli le lendemain pour le retour de Xiashu vers l'est. Il désigna également un soldat afin que ce dernier escortât le voyageur.

Le lendemain, Wei Gao fit installer un banquet au Pont Wanli afin de faire ses adieux à Xiashu. Il leva de ses mains une coupe dorée et déclara : « Ce pont est des plus anciens. Jadis lorsque Zhuge Kongming³ accompagna Fei Hui⁴ qui partait en mission au Wu, il déclara que son voyage de dix mille *li* commençait en ce lieu, aussi ce pont y gagna-t-il une renommée. Aujourd'hui, les dix mille *li* de la haute carrière de mon cher ami commencent également ici. Je vous souhaite de persévérer et de prendre soin de vous. Bien que mon noble chapeau⁵ soit usé, je prêterai attention aux belles annonces pailletées d'or⁶, tout particulièrement celle que vous aurez fait envoyer. » Il exhorta à boire trois verres de suite avant de présenter à deux mains un sac de brocart : « Le vieil homme que je suis est très reconnaissant de la recommandation de votre défunt père, qui m'a permis d'être là aujourd'hui. Comme j'ai été accablé par les affaires de l'empire, je n'ai pu vous repayer de ses largesses. Comment pourrais-je ne pas transpirer de honte alors que vous avez enduré la fatigue d'un long voyage ? Il y a cependant qu'avec la propagation des bandits, il est malavisé d'emporter beaucoup de choses avec soi. Je vous ai préparé trois cents onces pour votre viatique. Il y a également dix mille onces d'or et mille pièces⁷ de brocart de Shu, dont j'attends que les routes soient quelque peu apaisées pour envoyer quelqu'un vous les apporter. Ne prenez pas le vieil homme que je suis pour quelqu'un d'irrespectueux ou d'ingrat. » Il fit encore appeler un soldat auquel il recommanda : « Prenez garde à votre devoir sur la route, ne soyez pas négligent. » En réponse, le soldat frappa le sol de sa tête. Xiashu remercia à de maintes reprises : « Que l'incapable que je suis ait reçu tout cela dépasse déjà mes espérances. Je me suis permis de vous déranger, avec les ordres que vous avez donnés. » Il porta le sac de brocart à la

amoureuse. Mais cette fête est également l'occasion pour les criminels de profiter de l'inattention des foules pour exécuter leurs desseins, comme celui d'enlever un enfant.

¹ Il s'agit de l'empereur Xuanzong 玄宗 (cf. note 1 p. 711).

² Bashu 巴蜀 : autre appellation du Sichuan.

³ L'appellation combine le patronyme de Zhuge Liang 諸葛亮 [181-234], célèbre stratège de la période des Trois royaumes [220-280], ainsi que son nom de courtoisie, Kongming 孔明.

⁴ Fei Hui 費禕 [?-253] : ministre du royaume de Shu 屬 à l'époque des Trois royaumes [220-280].

⁵ *changuan* 蟬冠 : chapeau garni de queue de zibeline et d'ornements en forme de cigale que portaient les gens au statut social élevé.

⁶ *nijin jiaobao* 泥金佳報 : il s'agit de l'annonce officielle des candidats reçus à l'examen.

⁷ *duan* 端 : ancienne mesure pour les pièces de tissu, équivalent à dix-huit ou vingt pieds (*chi* 尺).

main, et le soldat le suivit sur le bateau. Alors Wei Gao demeura sur le pont, attendant de ne plus voir ce bateau, puis s'en retourna chez lui. Mais n'en parlons plus.

Parlons de Xiashu qui, après avoir quitté Wei Gao, vogua vers l'est. De fait, un navire qui descend le courant a la même vivacité qu'une flèche ; en moins de deux ou trois jours, il arrivait déjà au pied de la Gorge de Wu. Voyant au loin le Temple de la Déesse des monts Wu, Xiashu pensa : « Lorsque je suis passé ici, j'ai secrètement prié la déesse d'envoyer un rêve à mon épouse, Dame Bai, et je lui avais promis un poème pour la remercier. Je ne sais si elle a fait parvenir ce rêve ou pas encore. Mais comment pourrais-je ne pas lui témoigner ma confiance ? » Aussi improvisa-t-il un poème pour remercier la déesse pour son vœu :

*Dans l'obscur forêt d'arbres anciens, un trait de ciel,
Et les douze pics des monts Wu retiennent une brume froide.
Que le roi Xiang¹ ait lui-même fait un rêve galant
N'est pas du fait de celle s'étant présentée comme l'Immortelle à la pluie de la terrasse Yang.*

Après avoir composé ce poème, il salua encore en guise de remerciement vers la montagne. Lorsqu'il eut franchi les trois gorges, il se retrouva à Jingzhou. Le soldat qui l'accompagnait tomba inopinément malade, et Xiashu dut échanger leur rôle pour veiller sur lui. Ils voyagèrent encore quelques jours et arrivèrent à Hankou². A partir de là, la route de Runing³ à Luoyang⁴ était exclusivement terrestre. Bien que le soldat eût recouvré la santé, il aurait mal enduré le galop d'un long voyage à cheval. Xiashu lui rédigea une lettre, et lui laissa un peu d'argent pour ses frais de voyage avant de lui ordonner de rentrer chez lui par bateau. Il prit seul son bagage pour monter sur la rive. Comme il savait anticiper, il s'acheta une bête de selle, et partit en regardant vers l'est.

Ce n'est qu'après un petit mois de voyage qu'il parvint à Luoyang, à seulement une bonne trentaine de *li* de la porte Kaiyang. Le ciel tirait alors vers une couleur crépusculaire, et tout son cœur n'aspirait qu'à rentrer chez lui, aussi fouettait-il son cheval vers l'avant. Il parcourut encore plus de dix *li*, et déjà le disque lunaire apparaissait. Xiashu profita de son éclat pour traverser une dizaine de *li* supplémentaires. Il entendit indistinctement le son de cloches et de tambours que l'on frappait, et se dit : « Les portes de la ville sont déjà fermées, même en me hâtant ne parviendrai-je pas à entrer. Le temple de Longhua se trouve justement par ici. Ma monture et moi-même sommes épuisés, mieux vaudrait donc que nous prenions du repos. » Il détacha son bagage et passa la porte du temple. Il est indéniable que cette nuit-là

*Il allait dans un rêve du papillon⁵ rencontrer la belle,
L'aigrette sous le manche du Boisseau septentrional⁶ entendrait le chant de la mignonette.*

Notre histoire se divise en deux. Parlons de Dame Bai après qu'elle se fut séparée de Xiashu devant le temple de Longhua. Bien que les affaires de sa maison fussent dans un état de dénuement et qu'elle souffrît d'une gêne vestimentaire et alimentaire, Dame Bai jouissait heureusement encore de dons raffinés en matière de travaux féminins et d'une intelligence en ce qui concernait le pinceau et l'encre. Par ailleurs, les Bai étaient une famille influente de la capitale de l'Est⁷, et parmi ses cousines paternelles, certaines apprirent d'elle les travaux d'aiguille, et d'autres étudièrent l'art de composer des poèmes. Elle ne manqua pas de revenus provenant des cadeaux qu'on lui faisait pour la remercier, et put ainsi endurer toutes les dépenses. Parfois, cependant, elle se remémorait les paroles que son époux avait prononcées avant de partir. Il lui avait initialement donné rendez-vous

¹ Cf. notes 2 p. 107 et 6 p. 712.

² Hankou 漢口 : dans le Hubei, lieu situé au confluent entre le Changjiang et la rivière Han 漢.

³ Runing 汝寧 : ancienne préfecture du Henan.

⁴ Cf. note 4 p. 707.

⁵ Cf. p. 100.

⁶ [dou]biao [斗]杓 : dernières étoiles de la Grande Ourse, qui en forment le manche et servent de points indicateurs.

⁷ C'est-à-dire Luoyang (cf. note 4 p. 707).

pour l'année suivante ; comment se faisait-il qu'il ne fût toujours pas rentré au bout de trois ans ? Elle avait par ailleurs entendu dire que la route vers le Xichuan était faite d'endroits dangereux tels que « le Trait de ciel¹ », « l'Homme macérant dans la jarre² », « le Serpent qui recule³ » ou encore « le Démon rencontrant des soucis⁴ ». Aussi depuis jadis disait-on qu'aucune route n'était aussi difficile que celle de Shu. Pensant que son mari devait passer par ces endroits, elle s'alarmait immanquablement : « Après notre séparation, je n'ai pas reçu une seule lettre ; comment pourrais-je savoir s'il est en sécurité ou non ? Comment pourrais-je apaiser mes entrailles⁵ ? J'aurais désiré rejoindre mon époux au Xichuan, afin de m'enquérir en personne de ses nouvelles. Mais je suis une femme, une personne qui ne sort pas du gynécée. Comment pourrais-je partir ? Si seulement je le voyais durant un sommeil fait de rêves, j'obtiendrais par bonheur une information. » Ainsi s'inquiétait-elle du matin au soir. Ses pensées nocturnes troublées, seule dans le gynécée, assise immobile dans son ennui, elle composa un poème :

*Dix mille li séparent le Shu, à l'ouest, de la capitale, à l'est,
Les oies sauvages s'en viennent et les poissons s'en vont, échangeant difficilement les nouvelles.
Dans le gynécée ce ne sont que pensées vaines pour l'autre,
Alors que je ne vois pas les passes montagneuses, mes afflictions me tuent.*

Dame Bai pensait donc de tout son cœur à son époux, comptant faire un rêve qui lui permettrait de s'enquérir de lui. Elle y pensa durant plus de trois ans, mais aucun rêve véritable ne lui vint. Un jour, qui était précisément celui de la fête de Pure Clarté⁶, ses tantes paternelles vinrent toutes l'inviter à aller se promener sur l'herbe verte de la campagne. Mais comment Dame Bai pouvait-elle avoir l'esprit enclin à l'oisiveté ? Elle déclina la proposition. Au soir, face à une lampe solitaire, troublée et anxieuse, elle se mit à réfléchir avec hébétude. Après avoir passé la soirée assise, elle tourna la tête et vit que sa servante Cuiqiao s'était déjà endormie en ronflant. Dame Bai se sentait découragée, n'ayant plus qu'à s'étendre sur son lit pour dormir. Elle se tournait et retournait : comment aurait-elle pu dormir en paix ? Elle pensa : « Dans ce destin malheureux, je n'ai cessé de désirer obtenir un rêve pour me joindre à lui, et je n'y arrive pas. » Ou encore : « Quand bien même nous serions unis en rêve, ce qu'on se dit dans un songe n'est au fond pas tout à fait juste. Actuellement, je n'en finirais pas de parler. Il faut que je me rende en personne au Shu pour lui demander de rentrer, ainsi apaiserai-je mes entrailles. » Mais elle pensait également : « Si les femmes de ma famille l'apprenaient, comment consentiraient-elles à me laisser partir ? Le mieux sera de le leur cacher, et je partirai discrètement demain matin. » Alors qu'elle était dans ces réflexions, elle entendit justement le chant du coq. La couleur du ciel s'éclaircissait progressivement. Elle se leva en hâte pour se peigner, et s'habilla de façon à se donner l'allure d'une villageoise. Elle se munit d'argent pour le voyage, ainsi que de quelques habits qu'elle emballa. Prenant le tout, elle fut prête. Lorsqu'elle porta son regard sur Cuiqiao, qui dormait profondément, elle ne prit pas la peine de l'avertir, et ouvrit la porte pour sortir d'une traite.

Ayant quitté le quartier de Chongxian, elle sortit prestement par la porte Kaiyang, passa le temple de Longhua et bientôt arriva à Xiangyang sans qu'elle s'en fût rendu compte. S'y trouvait un pavillon portant le nom de « L'Envoi de Brocart ». Jadis, sous les Qin du clan Fu⁷, vivait un général de Annan⁸, du nom de Dou Tao, en charge de la garnison de Xiangyang. Il avait emmené en poste avec lui sa concubine favorite, Zhao Yangtai, abandonnant son épouse, Dame Su. Le prénom de cette

¹ *yi xian tian* 一線天 : l'expression semble ne faire référence à aucun lieu en particulier, si ce n'est de désigner une gorge si étroite qu'elle ne permet de voir qu'un trait de ciel au-dessus des têtes.

² *Ren zha weng* 人鮮瓮 : passe dangereuse située sur le Changjiang, en aval de la gorge de Qutang, dans le Hubei actuel.

³ *She dao tui* 蛇倒退 : situé sur le Changjiang.

⁴ *Gui jian chou* 鬼見愁 : probablement un lieu tel que les deux précédents.

⁵ Les entrailles sont le siège des soucis et de la tristesse. Cf. note 5 p. 712.

⁶ Cf. note 1 p. 206.

⁷ *Fuqin* 苻秦 : autre nom de la dynastie Qianqin 前秦 [351-395], l'un des Shiliu guo 十六國, « Seize Royaumes » [304-439].

⁸ *Annan* 安南 : ville de la province du Guizhou 貴州, dans le sud de la Chine.

dernière était Hui, son nom public était Ruolan, « Telle l'orchidée », et elle était aussi talentueuse que belle. Sur une pièce de brocart écru de huit pouces de long comme de large, elle broda un poème sous forme de palindrome, dont cinq couleurs différentes distinguaient les sections, et dont on comptait huit cent quarante et un caractères, soit un total de trois mille sept cent cinquante-deux poèmes, qu'elle envoya à Dou Tao. En le voyant, Dou Tao renvoya immédiatement Yangtai pour faire chercher Dame Su et la ramener auprès de lui. Le couple s'aimait tendrement, plus sincèrement encore qu'auparavant. Les gens firent par la suite construire, en commémoration, un pavillon en ce lieu. Dame Bai, sous le pavillon, regarda longuement au loin, et soupira : « Bien que je n'égale pas le talent et la beauté de Ruolan, j'ai quelques rudiments en littérature. Mais quand bien même aurais-je un palindrome brodé sur brocart, qui en serait le porteur et ferait que mon époux rentre bien vite pour que nous vivions longtemps en un couple harmonieux ? » Elle improvisa alors un palindrome poétique qu'elle accrocha à l'un des piliers du pavillon :

*Du printemps chant voluptueux,
Louange sur brocart somptueux.
Blessée en son cœur, elle tisse sa rancœur,
Et pour la longue route réprouve son seigneur.
Jadis elle fut séparée de son compagnon de cœur,
Elle est emplie de douleur.
Le parfum du phénix¹ azuré est absent,
Sa femelle vert bleutée rêve du levant.*

En le lisant à l'envers, cela donnait un autre beau poème :

*Femelle vert bleutée du phénix qui rêve au levant,
Phénix azuré dont le parfum est absent.
De tristes pensées emplissent son for intérieur,
Leur cœur se sont séparés naguère.
Le seigneur se languit après le long itinéraire,
De rancœur elle tisse la blessure de son cœur.
Le texte loue du brocart la beauté,
Le chant envie le soleil printanier.²*

Lorsqu'elle eut fini de composer ce poème, Dame Bai quitta le Pavillon de l'envoi de brocart et passa bientôt par Jingzhou³ pour arriver à la préfecture de Kui⁴. C'est alors que le jour commença à tomber. Elle vit qu'il y avait devant elle un temple, dans lequel elle entra chercher refuge pour la nuit. Levant la tête, elle vit accrochée en hauteur une tablette horizontale à caractères dorés, sur laquelle était écrit « Belvédère de Gaotang ». Elle sut alors qu'il s'agissait d'un temple dédié à la déesse des Monts Wu. Elle ramassa donc de la terre devant le trône de la divinité, en lieu de l'encens qu'elle n'avait pas, et pria : « Moi, Dame Bai, nom de lait Juanjuan, habite la capitale de l'Est⁵. C'est parce que mon époux, Dugu Xiashu, est allé rendre visite au commissaire au commandement du Xichuan, Wei Gao, qu'il est parti il y a trois ans et que je suis sans lettre annonçant son retour, que je n'ai pas pris prétexte de la pénibilité du voyage pour éviter d'aller le chercher sur dix mille *li*, et que ce soir

¹ *feng* 鳳 : le caractère *feng* fait référence au phénix mâle, mais également au jeune marié. Il s'agit naturellement de cette métaphore dans le présent vers.

² Le français ne peut naturellement pas rendre la souplesse de l'inversion des caractères qui conserve une cohérence grammaticale. J'ai tenté de privilégier une traduction du deuxième poème fidèle à la grammaire chinoise plutôt que de chercher à donner un miroir exact du premier poème.

³ Cf. note 5 p. 711.

⁴ Kuifu 夔府 : ancien Etat de la période des Printemps et Automnes [-770 à -476] qui fut institué préfecture sous les Tang [618-907], et se situe dans le Sichuan actuel.

⁵ C'est-à-dire Luoyang (cf. note 4 p. 707).

je demande refuge dans votre palais d'immortelle et ose vous ouvrir mon cœur. Il me semble que vous avez pu, Déesse, apparaître en rêve au roi de Chu. Et je suis, comme vous, une femme. Pourquoi ne m'apparaîtriez-vous pas en rêve ? Je vous prie humblement de m'accorder une manifestation de votre efficacité, de vous montrer tel que l'avez déjà fait, et je vous serai plus fidèle qu'on ne peut l'être. » Quand elle eut fini de prier, elle s'endormit.

De fait, elle vit en rêve la déesse qui lui expliqua en détails : « Xiashu a vécu longtemps au Xichuan, en sécurité et préservé de tout souci. A ce jour, il a déjà fait ses adieux là-bas, et a emprunté la route de son retour vers l'Est. En allant ainsi, comment pourrais-tu le retrouver ? Rentre donc au plus tôt chez toi. Il faut te garder des fausses frayeurs en chemin. Fais attention à toi, fais attention. » Dame Bai se réveilla alors soudainement, et vit que le ciel était déjà clair. Elle pensa aux propos de la déesse, qui lui revenaient distinctement, et qui n'étaient vraisemblablement pas ceux d'un rêve printanier. Puis elle se leva et pria la divinité, avant de sortir du temple et de retrouver son chemin pour faire demi-tour vers la capitale de l'Est. Voyageant de jour et s'arrêtant la nuit, elle s'en revint vers l'orient par un tracé sinueux.

Le temps était alors celui d'un dernier mois de printemps, et elle voyait sur la route pêcheurs en fleurs et saules verdoyants, tandis que dansaient les hirondelles et chantaient les loriot. Dame Bai contemplait ce beau panorama et ne sentit pas le soir tomber. Plus de vingt *li* la séparaient encore de la porte Kaiyang, aussi profita-t-elle de la lumière sélène pour hâter le pas vers chez elle. Elle vit soudain devant elle un groupe de promeneurs qui parlaient et riaient avec animation, dont elle de rapprocha petit à petit. Qui étaient ces personnes, me direz-vous ? C'était un groupe de jeunes gens habitant tous Luoyang, de jeunes libertins. Chaque fois qu'ils découvraient un lieu propice aux réunions amoureuses, tel qu'un parterre de fleurs au clair de lune, ils se réunissaient en groupe, emportaient avec eux cithares de brocart et orgues à bouche de jaspé, et s'équipaient de vases en bronze bleu-vert et d'étoffes aux couleurs du martin-pêcheur. Ils s'étaient tout spécialement accoutumés à épier les épouses et belles-filles des gens, et s'autorisaient toute licence dans leur vie de débauchés. Voyant approcher ces compagnons aux allures douteuses, Dame Bai eut l'intention de se cacher. Mais comme la belle reflétait l'éclat de la lune et qu'elle était exceptionnellement attrayante, elle eut tôt fait d'être repérée par ces compères. Ils firent alors un détour pour venir encercler Dame Bai et l'interroger : « Nous sommes sortis des faubourgs pour une promenade printanière, et nos pas nous ont menés jusqu'ici. Mais ne point boire alors que la lune est là, ou être seuls alors que nous buvons, ne serait-ce pas payer d'ingratitude cette belle nuit ? Le temple de Longhua n'est pas loin d'ici, et les pêcheurs et pruniers sont en pleine floraison. Nous espérons, jeune demoiselle, que vous ne nous fausserez pas compagnie, et que vous viendrez avec nous vous amuser un peu. Qu'en dites-vous ? » Entendant cela, Dame Bai éprouva insensiblement quelque colère qui, de la plante de ses pieds s'éleva vers la région de ses oreilles en passant par le cœur, et empourpra tout son visage. Elle les tança : « Vous ne faites certainement pas partie de la bande de brigands de Shi Siming¹ ! En temps de paix, qui oserait plaisanter avec une fille de bonne famille ? Il se trouve en outre que je ne suis pas une vulgaire personne du commun : je suis la fille de l'intendant du Ministère de l'Agriculture² Bai, la belle-fille de l'administrateur du Bureau des titres nobiliaires³ Dugu et l'épouse du docteur Dugu Xiashu. Qui s'aviserait de m'importuner ? » Mais comment aurait-elle pu arrêter ces voyous, qui ne se souciaient pas de quelque maison mandarinale ou bonne famille que ce soit ? Vous auriez pu crier à vous en briser la voix, aucun d'eux n'en aurait tenu compte.

La poussant et l'enserrant, ils la contraignirent à entrer dans le temple de Longhua pour aller admirer les fleurs. Selon l'adage, « comme le fer craint de tomber dans un fourneau, l'homme redoute de tomber dans un piège⁴ ». C'était vraiment que

*La clairvoyante et mignonne épouse du gynécée aux intérieurs brodés
Était aussi bonne à chanter pour inciter les hommes à boire.*

¹ Cf. note 2 p. 711.

² Cf. note 7 p. 707.

³ Cf. note 5 p. 707.

⁴ Signifie qu'une personne se trouve dans l'impuissance.

Parlons de Xiashu qui, n'ayant pu entrer à temps dans la ville, faisait temporairement une halte nocturne dans le temple de Longhua. Il se mit à penser : « Depuis que jadis nous nous séparâmes ici, il s'est précisément écoulé trois ans. Je ne sais si elle se porte bien. » Il récita alors à voix haute un poème de Meng Haoran¹ de Xiangyang :

*Mon cœur se remplit d'empressement à l'idée d'approcher de chez moi,
Je n'ose saluer ceux qui viendront².*

Il déclama ces vers plusieurs fois avant de fondre en pleurs. La nuit était très avancée, et il ne parvenait toujours pas à dormir. Soudain, voix et braillements lui parvinrent de l'extérieur des murs, s'approchant petit à petit du temple. Xiashu se dit : « Ce sont clairement des voix d'hommes, et certainement pas celles de fantômes. Par une nuit aussi calme que celle-ci, il est difficile d'imaginer que des membres de l'administration viennent jusqu'ici. » Dans sa perplexité, il vit alors une bonne dizaine de personnes, dont chacune tenait un balai et une pelle, qui époussetèrent la grande salle jusqu'à ce qu'elle fût propre, avant de partir. Bientôt, il vit encore une centaine de personnes, dont certaines installèrent des nattes de paille, d'autres alignèrent vin et mets, d'autres encore dressaient des lampes, tandis que certaines portaient des instruments de musique. Elles arrivaient de façon continue et installèrent le tout de manière irréprochable. Xiashu se dit à part lui : « J'y suis : c'est aujourd'hui la fête de Pure Clarté. Ce doit être de jeunes hommes de familles nobles qui seront sortis de l'enceinte pour une balade printanière. Comme ils ont vu que la lune éclairait comme en plein jour, et qu'au bas de la grande salle, pêchers et pruniers sont en pleine floraison, aussi rayonnants que sur du brocart, ils viennent ici pour les admirer. S'ils me voyaient, je serais sûrement chassé. Il vaut mieux que je me cache sous l'autel du mur arrière et attendre qu'ils se soient dispersés après leur beuverie pour dormir. C'est que je joue de malchance ! Je ne parviens même pas à obtenir un sommeil tranquille dans un vieux temple. » Aussi se leva-t-il pour aller se tapir contre le mur arrière, sans oser faire un bruit.

Au bout d'un moment, il vit six ou sept jeunes hommes aux habits variés, se serrant autour d'une jeune femme, qui vinrent s'installer sur les nattes de la grande salle. Ils poussèrent la femme vers la place d'honneur, située à l'ouest. Tous ces jeunes hommes s'assirent en cercle face à la jeune femme, posant leurs yeux sur elle. Xiashu pensa : « J'avais pensé qu'il s'agissait de jeunes issus de familles nobles et riches venus se promener pour jouir du printemps, et j'avais deviné juste. Mais si cette jeune femme n'est pas une courtisane publique³, elle doit du moins être d'un rang élevé, car pourquoi seraient-ils aussi obséquieux envers elle ? Ou se pourrait-il qu'une jeune fille de bonne famille accepte de venir en ce lieu partager un banquet avec eux ? Peut-être sont-ce des brigands qui l'auraient enlevée ? Ou piégée pour l'amener ici ? » Il vit que la jeune femme, assise de côté sur sa place d'honneur, fronçant les sourcils de contrariété, semblait ne pouvoir contrôler un certain ressentiment. Xiashu plissa ses deux yeux, épiant en silence. Elle ressemblait à sa femme, Dame Bai ! Il en sursauta. Son corps resta comme figé dans un seau à glace, traversé d'un engourdissement algide dont il ne parvenait pas à maîtriser les frissons. Il pensa à nouveau : « Peuh ! Suis-je donc bien bête ! Mon épouse est une personne distinguée, jadis elle passait ses journées dans les appartements, et ne voyait même pas ses proches, comment aurait-elle accepté de suivre ces gens ? Les gens qui se ressemblent sont nombreux en ce monde, comment cette jeune femme pourrait-elle être mon épouse ? » Mais bien qu'il pensât ainsi, il ne pouvait cesser de s'inquiéter. Dans l'ombre, il s'approcha silencieusement, pas à pas, regarda à nouveau avec attention : de fait, sa voix et son maintien ne différaient en rien de ceux de Dame Bai, ne laissant plus place au doute. Mais il pensa encore : « Serait-ce que j'aie

¹ Meng Haoran 孟浩然 : [689-740] poète représentatif du deuxième mouvement de la poésie des Tang, *shengtang* 盛唐, qui ne fit pas une carrière brillante et dont le sujet de prédilection était la nature.

² Ce vers est repris du récit « Dugu Xiashu 獨孤遺叔 » qui, lui, ne cite pas Meng Haoran comme étant l'auteur du poème. Cf. note 7 p. 690.

³ *guanji* 官妓 : aussi dénommées *yingji* 營妓, il s'agissait de courtisanes employées par le gouvernement, et qui étaient conviées à des banquets officiels pour y divertir les fonctionnaires.

momentanément eu la vision trouble et me sois trompé ? » Il employa à nouveau ses yeux à un examen des plus attentifs, et, regardant encore, il vit qu'il n'y avait pas d'erreur possible. Il pensa alors : « Peut-être est-ce que je me suis endormi, et que c'est en rêve que je la vois ? » Il battit des cils et tapa du pied, mais il était clairement éveillé. Comment ce fait étrange se pouvait-il ? « J'ai peine à croire que lorsqu'elle était jeune fille non encore mariée, elle se coupât les cheveux en guise de serment, pour aujourd'hui s'abaisser à cette occupation dégradante. Serait-ce que, comme je restai longtemps au Xichuan, elle pensât que je ne reviendrais sûrement pas et changeât ses valeurs morales ? Cela me fait à penser à Su Qin¹ qui, ayant échoué aux examens, conçut de la colère envers sa femme qui n'était pas venue l'accueillir. Plus tard, lorsqu'il devint Premier ministre², il persista dans son refus de la reconnaître comme épouse. Qui sait avec quel air elle viendra me voir quand je rentrerai chez moi demain matin ? » Il maîtrisait mal sa colère et s'échauffait les poings avec l'envie de sortir se battre, mais il voyait que les autres étaient nombreux : n'aurait-ce pas été comme « vouloir caresser la barbe du tigre » ? Aussi rongea-t-il encore son frein, attendant de voir comment les choses allaient évoluer, lorsqu'il vit un homme à la longue barbe qui levait son verre et déclarait à Dame Bai : « Selon l'adage "si une seule personne se tourne vers un mur, tous les convives en sont affligés." Bien que nous vous ayons rencontrée, jeune demoiselle, par hasard, cela tient de la prédestination. Il n'est pas aisé de réunir d'aussi belles circonstances en un jour aussi faste, alors pourquoi souffrir ainsi de cet air maussade ? Je vous prie de vous laisser aller, et de boire avec joie une coupe. Et je demande aussi à entendre votre belle voix, qu'elle nous aide à boire. » Dame Bai avait été forcée de venir, ce dont elle gardait en son cœur un fort ressentiment. Elle désira refuser de chanter, mais pensa : « Ce sont là de jeunes gredins, et je suis ici seule. Je crains qu'en attisant leur colère, ils ne s'enflamment tout à coup. Ne subirais-je alors pas un outrage de leur part ? » Elle n'eut plus qu'à essuyer ses larmes et retirer son épingle dorée en forme d'oiseau pour pincer les cordes et chanter :

*Ce soir, ou quel soir ? Exister, ou ne point exister ? Mon époux est parti, ah ! vers les confins du ciel.
L'arbre du jardin au cœur brisé, ah ! a fait éclore trois fois ses fleurs.*

On dit depuis les temps anciens que « les chants sortent de la bouche des belles femmes ». Ce que Dame Bai portait en son cœur, elle l'avait mis dans ce chant, auquel elle avait adjoint une voix douce et harmonieuse. Cet air sanglotant qui était sorti d'elle, avec ses tons clairs et délicats, ses sons mélodieux, était de ceux qui font instamment cesser de voler les oiseaux qui s'envolent haut, et font danser les poissons des profondeurs. Pas une seule personne parmi l'assemblée ne manqua de l'applaudir. L'homme à la longue barbe multiplia ses félicitations : « Merci, merci pour votre obligeance ! » Et il but sa coupe jusqu'à la dernière goutte. Dans l'ombre, Xiashu avait vu sa femme ne pas décliner l'invitation et retirer sa précieuse épingle pour battre la mesure. Il reconnut distinctement là un cadeau qu'il lui avait jadis fait, et en conçut une grande colère. Il serra la mâchoire, sans écouter le sens de la chanson, souhaitant à nouveau sortir pour en découdre. Mais il craignait que seul, il ne pût l'emporter sur le nombre et dût subir une défaite, aussi ne put-il à nouveau que se contenir et continuer à les observer. Il vit le vin circuler et arriver à un grand gaillard en tunique jaune, qui leva son verre en déclarant à Dame Bai : « A écouter votre belle voix, un homme assommé par l'ivresse se réveille instantanément, et ses pensées vulgaires disparaissent toutes. J'ose vous demander à nouveau un chant, en espérant que vous ne déclinerez pas ma demande. » Dame Bai en fut mécontente et son visage s'empourpra. Elle répliqua : « Que vous êtes déplacé ! Une chanson

¹ Su Qin 蘇秦 : [-380 à -284] politicien de la période des Royaumes Combattants [-403 à -221], qui se fit le défenseur d'une coalition d'Etats contre celui de Qin 秦. Il est connu pour s'être lamenté en déclarant, au retour de plusieurs années de voyages diplomatiques, « Mon épouse ne me considère pas comme son époux, ma belle-sœur ne me considère pas comme son beau-frère, mes parents ne me considèrent pas comme leur fils. Tout cela est la faute de Qin » (妻不以我為夫，嫂不以我為叔，父母不以我為子，是皆秦之罪也). Dépité, il s'enferma dans une pièce pour y étudier et, afin de ne pas céder au sommeil, avait pour habitude de se piquer les cuisses (*cigu* 刺股) avec un objet pointu, élément que l'on retrouve dans l'expression (*chengyu* 成語) « se pendre [par les cheveux] à une poutre et se piquer les cuisses » (*xuanliang cigu* 懸梁刺股), c'est-à-dire s'efforcer de rester éveillé pour étudier.

² *chengxiang* 丞相 : sous les Qin [-221 à -207], premier conseiller, l'un des Trois Ducs (*sangong* 三公) qui se partageaient de hautes charges au niveau du gouvernement central.

suffit amplement, comment pouvez-vous m'en demander une autre ? » L'homme à la longue barbe déclara alors en levant une grande coupe¹ : « Instaurons quelques règles : celui qui refuse de chanter aura pour gage de devoir boire une coupe. Celui qui ne la finit pas, ou qui fait la tête, ou encore celui qui chante une chanson que l'on a déjà entendue, recevront le même gage. » Voyant l'apparence scélérate de l'homme à la longue barbe, Dame Bai prit peur et dut se résoudre à entamer un autre chant :

Je soupire sur l'herbe qui flétrit. Qie qie, chante le criquet. Mon époux est parti et ne revient point. Ce soir, alors que je suis assise, à cause de mes soucis les cheveux de mes tempes sont comme neiges.

Ce chant fini, l'assemblée l'acclama à l'unisson. L'homme habillé de jaune but tout son alcool et déclara : « Merci pour votre peine. » En voyant sa femme chanter à nouveau, Xiashu vit sa colère accrue, regrettant que de ses yeux ne puissent jaillir des flammes qui brûleraient complètement le temple de Longhua. Le vin circula pour arriver devant un jeune homme au teint pâle, qui déclara : « Bien qu'à l'instant vos tons fussent excellents, les hôtes sont joyeux, alors pourquoi chanter un air aussi mélancolique ? Cela ne convient pas ! A présent je vous demande un chant entraînant. » Les convives surenchérent : « C'est bien dit ! Une nouvelle chanson, avec un autre ton ! Qu'elle nous encourage à boire ! » Dame Bai était sans recours, et chanta encore un air :

A boire, je vous exhorte, et vous ne vous y refusez. Les fleurs qui tombent dévêtissent les sinueuses branches. L'eau qui coule ne prévoit pas de revenir. Je ne me fie point à la jeunesse, car combien de temps dure-t-elle ?

Dame Bai n'avait pas encore fini de chanter que le jeune homme au visage pâle s'écria : « Je viens juste de vous demander une mélodie entraînante, et vous chantez délibérément je ne sais quel air morose. Qu'on lui fasse boire une coupe ! » Alors que l'homme à la longue barbe était sur le point de faire exécuter le gage, un jeune homme aux habits pourpres se leva pour dire : « Levez cette punition. » Le jeune homme au teint pâle répliqua : « Et pourquoi donc ? » L'homme aux habits pourpres répondit : « En général, dans le monde de vent et de lune qu'est celui des courtisanes, tous s'entraident et s'amusent. Si nous appliquons les gages avec trop de rigueur, nous passerons pour des hommes vils. Pour l'instant, reportons temporairement ce verre, et attendons qu'elle change de chant. Ne serait-ce pas bien ainsi ? » L'homme barbu répondit : « Ça conviendra. » Il relâcha la coupe, et le vin circula pour se retrouver devant le jeune homme aux habits pourpres. Dame Bai estima qu'elle ne pourrait s'y soustraire, aussi se força-t-elle à essayer ses larmes pour chanter :

Je me désole dans le gynécée désert. Les jours de l'automne peinent aussi à atteindre leur crépuscule. Mon mari a cessé d'envoyer des lettres, dans le ciel distant les oies sauvages ne passent plus².

La chanson finie, un jeune homme habillé de blanc se mit à rire : « Ce ne sont là que chants lugubres de désolation, sans la moindre note de volupté. » L'homme en habits pourpres déclara : « Je pense que c'est sa formation qui l'y a spécialisée. Il n'est pas besoin de la blâmer à outrance. » Et il but l'intégralité de son vin. L'alcool s'arrêta devant un étranger au couvre-chef noir qui, tenant son verre à la main, déclara : « Je ne comprends pas entièrement le sens de la musique. Que vous chantiez, Demoiselle, n'importe quelle chanson qui aiderait à faire descendre ce verre de d'alcool, et cela m'ira. Mais ne me laissez pas refroidir. » Comme Dame Bai avait chanté plusieurs airs d'affilée, elle haletait, avait la gorge serrée, et avait perdu patience. Entendant qu'on voulait encore une chanson, elle baissa la tête de côté, faisant mine de n'y prendre pas garde. Comme il voyait qu'elle ne consentait plus à chanter, l'homme à la longue barbe brailla : « On ne se refuse pas à chanter ! » Et il projeta une grande

¹ gong 觥 : il s'agit plutôt d'un récipient suffisamment large pour s'apparenter à un vase. Originellement conçu en corne, il est généralement fait de bronze, et possède un couvercle ayant la forme de l'échine et de la tête d'un animal. L'anse figure quant à elle la queue de l'animal.

² Cf. note 1 p. 694.

coupe en direction de de Dame Bai qui, n'étant pas en position de force pour résister, ne put que ravalier ses larmes et contenir ses sanglots. Elle but une coupe en gage et chanta à nouveau :

Qie qie, au soir, le vent se hâte. Dans la cour où abonde la rosée, les herbes sont humides. Mon époux est parti et ne revient point. Comment saurait-il les larmes voilées du gynécée ?

L'étranger au couvre-chef noir finit son alcool, et le vin arriva devant un jeune homme habillé de vert. Ce dernier leva son verre pour formuler sa requête : « Bien que la nuit soit avancée, notre allégresse est seulement en plein essor. Je demande à entendre encore votre belle voix, qu'elle condense toute la joie de cette nuit. » Après avoir chanté le dernier morceau, Dame Bai n'avait plus de voix ni de souffle, car cela lui avait été excessivement fatiguant. Comme elle apprenait que l'homme en vert demandait à son tour une chanson, de ses prunelles aux ondes automnales se déversèrent confusément des larmes semblables à des perles. L'assemblée s'écria en riant : « Alors que les fleurs sont belles et la lune est brillante, que le vin est bon et les chansons cristallines, que nous adonnons nos cœurs à des choses heureuses, que peut-il y avoir de malheureux ? Vous montrez au contraire cette espèce de tristesse et jouez les trouble-fête ! Un gage ! Un gage ! » Dame Bai eut peur de se voir obligée à boire, et à nouveau se résigna à chanter en pleurant :

Les lucioles habitent le peuplier blanc. Un vent de tristesse s'engouffre dans les herbes sauvages. Il semble que ce soit en rêve que je voyage. Les soucis s'égarent sur le chemin du pays natal.

Pour ce chant, Dame Bai éleva toute sa voix sans épargner son souffle, comme le coucou qui gémit de douleur ou le grand singe endeuillé qui hurle à s'en rompre les entrailles¹. L'écoutant, tous les convives en furent complètement abattus. L'homme habillé de vert but alors sa coupe, et celui à la longue barbe déclara en retenant son rire : « Bien que je n'aie un entendement que peu profond des règles de prosodie, il n'est pas courtois de ne pas rendre la pareille. Je vais improviser un morceau, en guise de retour. Epargnez-moi vos moqueries. » L'assemblée lui répondit : « Quand as-tu acquis ces connaissances ? Chante donc vite un petit air ! » L'homme à la longue barbe s'éclaircit la gorge, et chanta :

Devant les fleurs, on se voit tout d'abord, et sous elles, on se raccompagne. Pourquoi faut-il parler de rêve ? La vie est tout ce qu'il y a de plus semblable à un rêve.

Sa voix s'apparentait au cri d'un amphibien, ou au miaulement d'un vieux chat malade, ce qui rendit hilares tous les convives, dont les bouches se tordaient de rire. L'un d'eux déclara : « J'avais bien demandé ce que tu pouvais y connaître en chant. Quelle promesse insensée tu nous as tenue ! » L'homme à la longue barbe s'évertuait à afficher une mine insolente ; laissant les gens plaisanter, il conserva la même contenance. Après avoir fini de chanter, il déclara : « Cessez de vous moquer de moi. J'ai payé une bonne somme pour apprendre ça. Ce serait déjà bien que vous appreniez ces quelques vers que j'ai chantés. » L'écoutant parler, l'assemblée repartit dans un rire qu'elle ne pouvait plus contrôler. L'homme à la longue barbe se joignit à eux pour se moquer de lui-même, et prit une coupe qu'il remplit lentement avant de se déplacer pour l'offrir en personne à Dame Bai. Il attendit qu'elle la vide pour se rasseoir.

Au début, comme il voyait sa femme accompagner ces jeunes gens dans leur boisson, Xiashu avait été pris d'une colère qui lui enveloppait tout le corps, et s'il n'avait pas possédé deux trous de nez, peu s'en aurait fallu que son cœur éclate. Mais lorsqu'il vit les convives la contraindre, elle seule, à chanter, et qu'elle ne venait pas à bout de son chagrin, ses larmes coulant en sillons qui se croisaient, seulement alors comprit-il qu'elle avait été contrainte et forcée à venir. Sa fureur s'apaisa quelque peu. Il se mit à penser : « Mon épouse se trouvait initialement chez nous, pour quelle raison se serait-elle faite enlever et amener en ce lieu désert par ces pendants ? Je ne sais absolument que faire. Dois-

¹ Cf. note 5 p. 712.

je encore regarder où cela va en venir ? » Il vit l'alcool circuler jusqu'à l'homme au visage pâle, qui leva sa coupe dorée et déclara à Dame Bai : « Les chants exquis que vous venez de vous donner la peine d'exécuter renferment tous mélancolie et ressentiment. Même nous autres, avons insensiblement laissé couler nos larmes, au point que nous avons l'impression que notre entrain a été gâché. Je dois vous quémander encore un air galant de vent et de lune¹. Nous vous prêtons une oreille attentive et j'espère que vous ne déclinerez pas ma demande. » Xiashu se dit en lui-même : « Ces pendants ! Enlever une femme de bonne famille pour la faire chanter ici, et de surcroît toujours trouver à redire ! »

Dame Bai avait alors le cœur empli de contrariété, et de plus sa bouche et sa langue étaient sèches d'avoir chanté plusieurs airs d'affilée. Elle était épuisée de colère : comment aurait-elle accepté de chanter encore ? Elle baissa la tête, se gardant de répondre. L'homme à la longue barbe l'interpella alors : « Vous n'obéissez pas aux ordres ! » Et il lui lança à nouveau une grande coupe. Cette fois-ci, comment Xiashu aurait-il pu contenir la colère qu'il renfermait en son cœur ? Dans l'ombre, il ramassa au sol deux grosses briques. Il lança la première, qui toucha précisément la tête de l'homme à la longue barbe. Puis il lança la seconde, qui heurta le front de Dame Bai. Il entendit alors des cris s'élever dans la grande salle : « A l'assassin ! A l'assassin ! » On courait dans toutes les directions, et en l'espace d'un instant, on ne vit bientôt plus rien. Xiashu marcha jusqu'au centre de la grande salle et regarda partout : il n'y avait personne, même plus la trace du nécessaire à banquet que l'on avait disposé. C'était tout ce qu'il y avait de plus étonnant. Xiashu prit peur au point de cligner des yeux et de sentir son cœur palpiter. Il tira la langue, et il s'écoula un moment avant qu'il ne la ravale. Xiashu pensa un moment, puis soupira : « Je sais. C'est certainement que mon épouse est déjà morte, et que son âme a voyagé jusqu'ici, mais qu'elle a été dissipée par la brique que j'ai lancée. »

Comment aurait-il pu s'endormir cette nuit-là ? Il attendit impatiemment que le coq ait chanté par trois fois, puis rassembla ses affaires pour reprendre la route. Il atteignit les abords de Luoyang avant qu'il ne fit jour. Il entra par la porte Kaiyang, et se hâta vers le quartier de Chongxian, retenant ses larmes à chaque pas. Il vit de loin la porte de sa maison, mais aucun signe qui indiquait que cette dernière fût endeuillée. Son cœur faisait des bonds semblables à ceux du seau que l'on plonge huit fois dans le puits pour en tirer de l'eau : il se met en branle quinze à seize fois avant de s'arrêter. Xiashu pénétra par la grande porte et marcha jusqu'à la salle principale. Il aperçut la jeune servante Cuiqiao, qu'il se hâta d'interroger : « Mon épouse va-t-elle bien ? Comment se porte-t-elle ? » Comme il lui posait ces questions, il endura une vague de sueurs froides, redoutant plus que tout que la servante prononce des paroles néfastes. Il vit simplement Cuiqiao lui répondre sans hâte ni affolement : « Madame dort dans sa chambre. Elle dit que ce matin elle avait un peu mal à la tête. Elle ne s'est pas encore levée pour faire sa toilette. » Entendre de la bouche de Cuiqiao qu'il n'était rien arrivé à son épouse fit à Xiashu le même effet que lorsqu'une parturiente pousse un cri avant que ne sorte la tête de son enfant : son cœur est loin d'être à l'aise. C'est que les événements de la veille le laissaient profondément sceptique, aussi entra-t-il en hâte dans la chambre pour demander : « Est-ce parce que vous avez fort mal dormi la nuit dernière que ce matin vous ne pouvez vous lever ? » Dame Bai répondit : « J'ai fait un terrible cauchemar hier soir. Comme vous étiez parti depuis trois ans et que je n'avais pas reçu la moindre lettre de vous, je me sentais souvent déprimée. La nuit dernière, j'en ai fait un rêve : je voulais me rendre en personne au Xichuan pour prendre de vos nouvelles. Je marchai jusqu'aux monts Wu, où je me reposai dans le temple de la déesse. Celle-ci m'apparut en rêve, disant que vous aviez déjà quitté la région du Bashu² et rentreriez bientôt, et qu'il fallait que j'interrompe cette fausse route afin de m'épargner de la peine. Je repris le chemin du retour. Alors que j'approchais la porte Kaiyang d'une bonne vingtaine de li et que je marchais au clair de lune, me hâtant vers la ville, je rencontrai soudain un groupe de jeunes gens qui me forcèrent à aller au temple de Longhua pour y admirer les fleurs au clair de lune. Alors que nous buvions, ils voulurent de surcroît que je chante. J'entonnai six airs en tout, et de plus un homme à la longue barbe me donnait fréquemment pour gage de devoir boire. Sans que personne ne s'y attende, deux briques sorties de

¹ *fengyue* 風月 : le vent et la lune désignent le monde des courtisanes.

² Cf. note 2 p. 719.

nulle part ont volé, la première heurtant l'homme à la longue barbe à la tête, et la seconde me touchant à la tempe. Je me suis soudain éveillée en sursaut, puis ai senti ma tête qui me faisait mal. C'est pour cette raison que je n'ai pas réussi à me lever et suis encore allongée ici. » L'ayant écoutée, Xiashu s'écria : « Etrange ! Etrange ! Comment une chose aussi bizarre peut-elle se produire ? » Dame Bai lui demanda de quelle chose bizarre il s'agissait. Xiashu lui raconta par le menu ce qu'il avait observé la veille au soir alors qu'il avait fait halte pour la nuit. A ce récit, Dame Bai se récria aussi d'étonnement : « Le rêve que j'ai fait hier au soir serait en réalité vrai ? Mais qui étaient ces voyous ? » Xiashu répondit : « C'était dans votre rêve, point besoin de chercher trop loin. »

Cher conteur, nous te le demandons : on raconte beaucoup de mensonges en ce monde. Mais ils doivent nécessairement s'en tenir à une possible explication, respecter une certaine limite. Nous n'avons jamais vu un maître dans l'art du mensonge aussi éhonté que toi. Dame Bai, chez elle, a rêvé qu'elle se rendait au temple de Longhua et y chantait. Ce n'est certainement pas son propre corps qui s'y est rendu. Alors comment se peut-il que Dugu Xiashu l'y ait vue ? Un enfant de trois ans ne se ferait pas duper à croire ces paroles sans fondement, alors combien moins nous autres ?

C'est qu'il y a, chers auditeurs, une chose que vous ne savez pas : les rêves, généralement, sont faits de pensées et ont leur point d'appui¹. S'il y a point d'appui, il y a pensée, et s'il y a pensée, il y a rêve. Qu'elle pensât à lui assise ou debout, tout le cœur de Dame Bai était accroché à son époux, c'est pourquoi, dans un rêve, son âme sincère s'envola et prit forme apparente, et la scène fut bien réelle. Quant à Xiashu, c'est également parce que sa femme lui manquait et que ses sentiments étaient déjà profondément enfouis qu'en cet instant, bien qu'il fût éveillé, son esprit pénétra dans le rêve de son épouse. Ce sont donc là deux esprits qui se rejoignent, des âmes *hun* et *po* qui communiquent, un fait facile à aviser. Comment pourrait-on dire qu'il s'agit là d'un mensonge ? C'est

*Simplement parce qu'après les adieux leurs sentiments enfouis étaient trop violents
Que leurs âmes s'en revinrent clandestinement.*

Dame Bai déclara alors : « Ce que nous avons vu dans ce rêve était parfaitement identique, mais point besoin d'y revenir. J'aimerais cependant vous interroger sur ceci : vous êtes parti longtemps sans donner de nouvelles. Bien que dans mon rêve j'aie prié pour un songe et que la bienveillante déesse m'ait donné des directives, disant que votre voyage se passait sans heurt et répondant à mon souhait, je ne sais si, avec les dangers qui parsèment la route de Shu, vous avez atteint Chengdu ? Et si tel est le cas, avez-vous pu rencontrer Wei Gao ? Et si vous y avez réussi, dans quelle mesure vous a-t-il comblé de biens ? » Xiashu s'étonna : « Quand, au début de mon voyage, je suis passé par la Gorge de Wu, j'ai entendu dire que l'efficiencia de la déesse de ces monts était très grande. Je l'ai priée en secret pour qu'elle vous donne un rêve porteur de nouvelles rassurantes. Qui aurait pensé que vous feriez en effet ce rêve ? Il y a véritablement là quelque efficacité. J'ai atteint Chengdu, et j'ai rencontré Wei Gao qui par deux fois s'en est allé en expédition militaire, c'est pourquoi j'ai habité pendant deux ans et demi le Temple du ciel azuré. La route m'a pris la moitié d'une année, et je suis donc arrivé avec du retard, trahissant mon serment initial. Il se trouve cependant que par bonheur Wei Gao est attaché à ses vieux amis, et m'a reçu très généreusement. Si je n'avais pas désiré lui faire mes adieux, il m'aurait retenu auprès de lui, et empêché de rentrer. » Il lui raconta minutieusement les tenants et aboutissants de la fatigue du voyage, des tristes auberges, comment

¹ *xiang* 想, « pensée » et *yin* 因, « point d'appui » [trad. Dimitri Drettas] ou « enchaînement » [trad. Jacques Pimpaneau] sont des concepts anciens de l'onirologie chinoise. Ils apparaissent dans une anecdote du *Shishuo xinyu* 世說新語, *Nouveaux propos sur les paroles mondaines* dans laquelle Yue Guang 樂廣 [?-304] explique à son futur gendre Wei Jie 衛玠 [285-312] que les rêves sont faits de *xiang* et de *yin*. Zhang Fengyi [1527-1613], célèbre onirologue et contemporain de Feng Menglong [1574-1646], explique dans la préface de son *Mengzhan leikao* 夢占類考, *Relevé des pronostics de rêves par catégories* que les *xiang* adviennent lorsqu'en songe le rêveur accomplit une action qu'il pourrait accomplir à l'état de veille (boire, par exemple, si en sommeil il a soif) tandis que les *yin* décrivent une élaboration mentale permettant d'accomplir quelque chose que le corps à l'état de veille ne serait pas en mesure d'atteindre (cf. DRETTAS (2007), pp. 209-222.)

Wei Gao l'avait bien reçu et comblé d'argent, puis comment il avait envoyé quelqu'un pour le raccompagner au loin.

Mari et femme ne cessaient de soupirer, et utilisèrent les trois cents onces pour leurs dépenses quotidiennes. Xiashu plongeait sa tête dans les livres pour étudier. Un peu plus de six mois plus tard, Wei Gao envoya deux officiers supérieurs apporter une lettre, dix mille onces d'or et un millier de pièces de brocart de Shu. Xiashu rédigea en hâte une lettre de remerciements, et lorsque ceux qui étaient venus apporter ces présents furent partis, il déclara à Dame Bai : « Feu mon père travailla dans l'administration publique durant plus de trente ans, mais acquit-il jamais de pareils émoluments ? Je suis issu d'une famille de rang honorable qui de surcroît observe la sobriété confucéenne. Ce dont Wei Gao nous a gratifiés la dernière fois suffira aux dépenses quotidiennes. Pourquoi désirer plus ? Emballons et rangeons ce qui vient d'arriver. Attendons le jour où je réussirai au concours ; j'en ferai alors un autre usage. » Dame Bai se conforma aux instructions de son époux : elle rangea le tout et ils n'en parlèrent plus.

Sous les Tang, les examens se tenaient tous les trois ans. Depuis que Xiashu avait été recalé en la quinzième année de l'ère Zhenyuan¹, il avait voyagé vers la région du Bashu² à l'ouest, et avait ainsi manqué la session de l'an dix-huit, mais en la vingt et unième année revint cette période des examens du palais. Il prépara son sac de voyage, dit au revoir à Dame Bai et monta à la capitale pour passer le concours. L'administrateur en charge des examens était Cui Qun, vice-président du Ministère des Rites³ et conseiller auprès du Secrétariat impérial et à la Chancellerie⁴, qui connaissait depuis longtemps le talent de Xiashu. Il classa soigneusement sa copie en tête, et la présenta au Fils du Ciel Dezong⁵, lequel conféra lui-même de son pinceau à Xiashu la position de premier lauréat. Xiashu était de fait connu depuis déjà longtemps. Le jour où les résultats furent placardés, pas une seule personne ne manqua de le tenir pour le plus méritant. Selon l'ancienne tradition, il parada dans les rues durant trois jours, participa au banquet de la Qu accordée par l'empereur aux nouveaux docteurs, et inscrivit son nom à la Pagode des oies sauvages⁶. Il fut par ordre impérial nommé compilateur de l'Académie Hanlin⁷ et administrateur spécial des édits impériaux. Après avoir témoigné ses remerciements pour ces faveurs, il écrivit une lettre à l'attention de sa maisonnée et envoya chercher Dame Bai pour la faire venir à la capitale, afin qu'ils jouissent ensemble des richesses et dignités.

Chez elle, Dame Bai avait compté sur ses doigts que la période des examens était achevée, et elle espérait ardemment une bonne nouvelle. Un jour, alors qu'elle se trouvait dans les appartements intérieurs, elle entendit un brouhaha venant du devant de la salle principale. Alors qu'elle se hâtait d'envoyer Cuiqiao aller voir, des messagers de la capitale lui apportèrent justement la bonne nouvelle. Dame Bai demanda des précisions et, apprenant que son époux avait été reçu premier lauréat, elle remercia le Ciel en portant la main à son front. Elle prépara plats et alcool pour recevoir les messagers. En un instant le bruit de la nouvelle se répandit dans toute la ville. Les membres de la famille de Dame Bai vinrent lui présenter leurs félicitations. Bai Changji, qui jadis s'était gaussé de Xiashu comme d'un moins que rien, conserva son attitude sans vergogne malgré la réussite aux examens de Xiashu. Il prépara de beaux présents et vint lui aussi présenter ses félicitations. Dame Bai était de ces épouses vertueuses qui se souviennent des bienfaits et oublient les rancunes. Quand elle apprit que son frère venait lui témoigner ces faveurs, elle raya d'un coup de pinceau son sentiment passé. Lorsqu'ils se virent, ce fut mille joies et dix mille bonheurs. A partir du moment où Bai Changji

¹ Cf. note 1 p. 690.

² Cf. note 2 p. 719.

³ Cf. note 5 p. 708.

⁴ Cf. note 6 p. 708.

⁵ Cf. note 2 p. 707.

⁶ *yanta timing* 雁塔提名 : la Grande Pagode des oies sauvages se trouve à Chang'an (actuelle Xi'an), dans le Monastère de la grande bienfaisance (Ci'en si 慈恩寺) où le moine Xuanzang [600-664] traduisit les sutras qu'il avait rapportés d'Inde. A partir des Tang, les nouveaux lauréats à l'examen du doctorat y inscrivaient leur nom, ce qui fit de l'expression « inscrire son nom à la Pagode des oies sauvages » (*yanta timing* 雁塔提名) une métaphore de la réussite aux examens du doctorat.

⁷ Cf. 1 p. 317.

s'était élevé dans l'estime de sa sœur, il ne s'écoula plus un jour sans qu'il vienne lui lécher les bottes. C'est que des parents qui autrefois ne venaient jamais, et avec qui Dame Bai entretenait des relations très distendues, vinrent également l'entourer obséquieusement de petits soins, au point que sa vie sociale ne lui laissait plus de temps libre. Le messenger portant la lettre de Xiashu, ayant gagné à la hâte Luoyang de nuit, frappa chez Dame Bai et lui présenta la lettre. Elle l'ouvrit, et vit qu'un poème était inscrit au dos :

*L'homme qui du Palais des Immortels de la Capitale de jade¹ vous présente cette lettre
S'est vu offrir une robe de palais brillante d'argent pur.
J'envoie ces mots à mon épouse inquiète et peinée
Afin qu'elle présente un visage plein de contenance à Su Qin².*

Ayant lu ceci, Dame Bai sourit : « Alors ainsi Monsieur mon époux souhaite m'inviter à me rendre à la capitale... » Elle retint le porteur du message, et choisit un jour faste pour prendre la route. La sous-préfecture lui envoya un batelier, et tous ses parents vinrent lui faire leurs adieux. Bai Changji accompagna sa sœur cadette en personne jusqu'à la capitale. Xiashu les reçut pour entrer dans le *yamen*³. Lorsque mari et femme se virent, ils furent emplis d'une joie incommensurable. Bai Changji s'avança pour présenter ses excuses. Xiashu se montra magnanime, ne lui gardant aucune rancune. Il fit arranger un banquet pour sa famille. Mais ne parlons plus de comment il les reçut.

Qui aurait pensé que cette année-là l'empereur Dezong décèderait et que l'ensemble des fonctionnaires auraient à s'incliner devant l'empereur Shunzong⁴ qui accédait au trône ? Il ne s'écoula pas six mois avant que Shunzong décédât à son tour. Ce fut Xianzong⁵ qui monta sur le trône, instituant la première année de l'ère Yuanhe⁶. Au quatrième mois, Xiashu prit ses fonctions d'académicien de Hanlin, conservant son statut de rédacteur des édits impériaux. Vous vous demanderez pour quelle raison sa promotion fut si prompte. C'est que les dernières volontés de l'empereur décédé ainsi que les décrets du nouvel empereur monté sur le trône, soit un total de quatre édits, avaient tous été rédigés par Xiashu. Il s'agissait là de réalisations manuscrites majeures de la cour, et pour avoir le mérite d'un tel travail, Xiashu avait été promu sans passer par les échelons habituels.

Il se trouva qu'au cinquième mois, il y eut un décret impérial d'amnistie générale. Xiashu saisit cette opportunité pour demander à être l'envoyé en charge de l'annonce de cette amnistie. Mari et femme, en habits de brocart, s'en retournèrent au pays. Leurs parents vinrent tous les accueillir à une dizaine de *li* de la ville, et les fonctionnaires de la préfecture et de la sous-préfecture sortirent également de la ville pour aller à leur rencontre. Xiashu rentra chez lui, brûla du papier jaune⁷ et se rendit sur la tombe de ses ancêtres. Il tua cochon et mouton, et organisa un banquet de réjouissances auquel il invita proches et voisins. Alors qu'ils buvaient, il déclara qu'il avait un vœu concernant le temple de Longhua : il désirait y consacrer les dix mille onces d'or et les mille pièces de brocart que Wei Gao avait envoyées, afin d'en faire restaurer la pièce principale, ainsi que la grande porte. On choisit conséquemment un jour faste pour le début des travaux. C'est alors que Bai Minzhong⁸, ayant démissionné de son poste de sous-secrétaire du Secrétariat impérial⁹, s'en revint chez lui. Bai Juyi,

¹ *yujing* 玉京 : il s'agit de la capitale impériale, soit Chang'an dans notre contexte.

² Cf. note 1 p. 725.

³ *yamen* 衙門 : siège de l'administration gouvernementale dans une circonscription donnée.

⁴ Shunzong 順宗 : nom posthume (de par le nom de son temple, *miao* 廟) de Li Song 李誦, dixième empereur de la dynastie Tang, né en 761 et accédant au trône en 805, mort en 806.

⁵ Xianzong 憲宗 : [778-820] onzième empereur de la dynastie Tang, accédant au pouvoir en 806.

⁶ Yuanhe 元和 : 806-820

⁷ *fenhuang* 焚黃 : lorsque l'empereur accordait une faveur à quelqu'un, ce dernier inscrivait l'objet de cette faveur sur du papier jaune qu'il brûlait ensuite, afin d'en faire prendre connaissance à ses ancêtres.

⁸ Cf. note 2 p. 709.

⁹ *zhongshu shilang* 中書侍郎 : sous-directeur du Secrétariat impérial, *zhongshu sheng* 中書省. Cet organe administratif était en charge de la promulgation des directives, mais était également responsable de façon plus large de la diffusion de règlements (HUCKER, *op. cit.*, 1619.)

ayant nouvellement reçu la charge de préfet de Hangzhou, revint prendre ses fonctions. Tous deux rendirent visite à Xiashu pour le féliciter de son succès. Voyant quelle victoire il menait sur le destin, ils le gratifièrent d'aides financières. Les fonctionnaires de la préfecture et de la sous-préfecture souhaitèrent également traiter Xiashu avec égards, aussi pas un ne manqua de venir aider aux travaux. En un rien de temps, le temple de Longhua fut bientôt reconstruit, encore plus beau qu'il ne l'avait été auparavant. Voyez plutôt :

*La salle escarpée part à l'assaut du ciel azuré,
La porte magnifique et large foule les jameloniers¹.*

Wei Gao, qui pacifiait depuis longtemps le Shu, savait en lui-même qu'il se faisait de plus en plus vieux, et il craignait que dans le cas où des barbares de l'ouest ou du sud rompraient leurs accords de paix, sa renommée n'en fût amoindrie. Il adressa un mémoire au trône, sollicitant instamment sa retraite et recommandant Xiashu à sa succession. Un décret impérial parut : « Des années durant, Wei Gao a pacifié le Shu. Pour le mérite qu'il accumulé, que lui soient accordés les titres de Grand Maître du Bonheur Resplendissant², de Directeur Assistant de la Droite³ et de Conseiller auprès du Secrétariat impérial et à la Chancellerie⁴. Nous lui conférons le titre de Duc de Xiang. Qu'il rentre à la cour par courrier. Dugu Xiashu a employé sa main à rédiger des édits impériaux sans entacher les paroles de son souverain. L'inspection montre qu'il a répondu à l'attente de tous, et tous reconnaissent son grand talent. Que lui soient conférés les titres de vice-président du Ministère de la guerre⁵ et de commissaire au commandement⁶ du Xichuan. Qu'il aille rapidement et sans délai prendre ses fonctions. Que ces ordres impériaux soient respectés. » Le décret à la main, Xiashu craignit de manquer aux ordres, aussi emprunta-t-il avec Dame Bai un courrier de poste, et partit. Alors qu'ils n'avaient pas parcouru la moitié du chemin, ils virent bientôt des fonctionnaires envoyés par Wei Gao venir les accueillir : il avait été prévu de procéder à la passation de pouvoir dans la préfecture de Kui⁷. Il se trouvait justement que le temple de la déesse des monts Wu se situait dans cette préfecture de Kui. Xiashu et Dame Bai en prirent le chemin, et allèrent tout d'abord brûler de l'encens devant le temple, remerciant la déesse de l'efficiace dont elle avait fait preuve en leur envoyant le rêve. Ils virent ensuite Wei Gao. Ils échangèrent des propos de politesse, et Wei Gao transmis à Xiashu les sceaux officiels. Il lui exposa un à un les faits, petits et grands, de l'administration militaire, et seulement alors passèrent-ils au banquet ministériel. Le jour même, Xiashu lui rendit la pareille par un repas. Le lendemain matin, il rassembla voitures et soldats pour faire accompagner Wei Gao dans son retour à la capitale.

A partir de ce jour où il prit ses fonctions, il s'y adonna avec application et maîtrise, permettant à l'armée et au peuple de vivre en sécurité et accroissant plus encore son prestige. L'empereur multiplia ses récompenses et faveurs. Xiashu alla jusqu'à devenir Grand Gardien⁸, ainsi que

¹ *yanfu* 閻浮 : arbre originaire du Bangladesh, de l'Inde, du Népal, du Pakistan et d'Indonésie.

Le terme de *yanfu* peut également être le diminutif de *yanfuti* 閻浮提 (*jambudvīpa* en sanskrit), qui désigne, dans le bouddhisme issu du jaïnisme, un continent cosmographique qui abrite notre monde, et plus précisément l'Inde et ses terres voisines, ainsi que l'est de l'Asie et la Chine. Une autre traduction possible du vers serait alors : « La porte magnifique et large foule le Jambu ».

² *guanglu dafu* 光祿大夫 : titre officiel de prestige (HUCKER, *op. cit.*, 3349.)

³ *youchengxiang* 右丞相 : directeur adjoint au département des affaires d'Etat (*shangshu sheng* 尚書省, organe ayant sous sa dépendance six ministères) (HUCKER, *op. cit.*, 5053.)

⁴ Cf. note 6 p. 708.

⁵ *bingbu shilang* 兵部侍郎 : le Ministère de la guerre (*bingbu*) est l'un des six ministères constituant le corps du gouvernement central, avec, sous les Tang, les ministères du Personnel (*libu* 吏部), des Finances (*hubu* 戶部), des Rites (*libu* 禮部), de la Justice (*xingbu* 刑部) et des Travaux (*gongbu* 工部) (HUCKER, *op. cit.*, 4691.)

⁶ Cf. note 1 p. 181.

⁷ *Kuifu* 夔府 : région administrative des Tang, née en 618 du changement de nom de la préfecture de Xin (Xinzhou 信州), dans le Sichuan actuel.

⁸ *taibao* 太保 : l'un des Trois Précepteurs (*sanshi* 三師).

Secrétaire impérial du Ministère du Personnel et du Ministère de la guerre¹. Il se vit conféré le titre de Duc de Wei², et Dame Bai celui de Dame de Wei. Mari et femme vieillirent ensemble, et leurs fils et petits-fils connurent gloire et prospérité. Un poème en témoigne :

*Les circonstances oniriques ont la veille pour cause,
Et si la veille est réelle, alors le rêve l'est aussi.
Ne riez point du sot qui souvent rêve,
Car ceux qui le moquent car il parle de songe, sots le sont aussi.*

¹ *libu* 吏部 et *bingbu* 兵部 : deux des six ministères constituant le corps du gouvernement central, avec, sous les Tang, les ministères des Rites (*libu* 禮部), des Finances (*hubu* 戶部), de la Justice (*xingbu* 刑部) et des Travaux (*gongbu* 工部) (HUCKER, *op. cit.*, 3630 et 4691.)

² *Weiguo gong* 魏國公 : titre honorifique.

(5) *Fengyang shiren* 鳳陽士人, « Le Lettré de Fengyang » (Lz 58) de Pu Songling 蒲松齡
[1640-1715]

鳳陽一士人，負笈遠遊。謂其妻曰：“半年當歸。”十餘月，竟無耗問。妻翹盼綦切。一夜，纔就枕，紗月搖影，離思縈懷。方反側間，有一麗人，珠鬢絳帔，牽帷而入，笑問：“姊姊，得無欲見郎君乎？”妻急起應之。麗人邀與共往。妻憚修阻，麗人但請無慮。即挽女手出，並踏月色，約行一矢之遠。覺麗人行迅速，女步履艱澀，呼麗人少待，將歸着履。麗人牽坐路側，自乃捉足，脫履相假。女喜着之，幸不鑿柄。復起從行，健步如飛。移時，見士人跨白驃來。見妻大驚，急下騎，問：“何往？”女曰：“將以探君。”又顧問麗者伊誰。女未及答，麗人掩口笑曰：“且勿問訊。娘子奔波匪易；郎君星馳夜半，人畜想當俱殆。妾家不遠，且請息駕，早旦而行，不晚也。”顧數武之外，即有村落，遂同行，入一庭院，麗人促睡婢起供客，曰：“今夜月色皎然，不必命燭，小臺石榻可坐。”士人繫蹇檐梧，乃即坐。麗人曰：“履大不適於體，途中頗累贅否？歸有代步，乞賜還也。”女稱謝付之。俄頃，設酒果，麗人酌曰：“鸞鳳就乖，圓在今夕；濁醪一觴，敬以為賀。”士人亦執琖酬報。主客笑言，履舄交錯。士人注視麗者，屢以游詞相挑。夫妻乍聚，並不寒暄一語。麗人亦美目流情，妖言隱謎。女惟默坐，偽為愚者。久之漸醺，二人語益狎。又以巨觥勸客，士人以醉辭，勸之益苦。士人笑曰：“卿為我度一曲，即當飲。”麗人不拒，即以牙杖撫提琴而歌曰：

“黃昏卸得殘妝罷，窗外西風冷透紗。聽蕉聲，一陣一陣細雨下。何處與人閒磕牙？望穿秋水，不見還家，潸潸淚似麻。又是想他，又是恨他，手拿着紅繡鞋兒占鬼掛。”歌竟，笑曰：“此市井里巷之謠，不足污君聽；然因流俗所尚，姑效顰耳。”音聲靡靡，風度狎褻。士人搖惑，若不自禁。少間，麗人偽醉離席；士人亦起，從之而去。久之不至。婢子乏疲，伏睡廊下。女獨坐，塊然無侶，中心憤恚，頗難自堪。思欲遁歸，而夜色微茫，不憶道路。輾轉無以自主，因起而覘之。裁近其窗，則斷雲零雨之聲，隱約可聞。又聽之，聞良人與己素常猥褻之狀，盡情傾吐。女至此，手顫心搖，殆不可過，念不如出門竄溝壑以死。憤然方行，忽見弟三郎乘馬而至，遽便下問。女具以告。三郎大怒，立與姊回，直入其家，則室門扃閉，枕上之語猶喁喁也。三郎舉巨石如斗，拋擊窗櫺，三五碎斷。內大呼曰：“郎君腦破矣！奈何！”女聞之，愕然大哭，謂弟曰：“我不謀與汝殺郎君，今且若何！”三郎撐目曰：“汝嗚嗚促我來；甫能消此胸中惡，又護男兒、怨弟兄，我不貫與婢女供指使！返身欲去。女牽衣曰：“汝不攜我去，將何之？”三郎揮姊仆地，脫體而去。女頓驚寤，始知其夢。

越日，士人果歸，乘白驃。女異之而未言。士人是夜亦夢，所見所遭，述之悉符，互相駭怪。既而三郎聞姊夫遠歸，亦來省問。語次，謂士人曰：“昨宵，夢君歸，今果然，亦大異。”士人笑曰：“幸不為巨石所斃。”三郎愕然問故，士以夢告。三郎大異之。蓋是夜，三郎亦夢遇姊泣訴，憤激投石也。三夢相符，但不知麗人何許耳。

Un lettré de Fengyang¹ dut voyager au loin pour ses études. Il dit à son épouse : « Je reviendrai dans six mois. » Mais plus de dix mois plus tard, il n'avait toujours donné aucune nouvelle. Son épouse l'attendait avec une ardente impatience. Un soir, alors qu'elle venait juste de poser la tête sur l'oreiller et qu'ondulaient les ombres voilées portées par la lune, les pensées de la séparation dominaient en elle. Alors qu'elle se retournait, une belle femme au chignon de perles et au mantelet pourpre entra en soulevant le rideau, et dit en riant : « Sœur aînée, ne souhaitez-vous pas voir votre époux ? » L'épouse se leva précipitamment pour y répondre favorablement. La belle femme l'invita à marcher avec elle. L'épouse craignait que la route ne fût longue et semée d'obstacles, mais la belle femme l'invita simplement à ne point y prêter attention. Puis elle la tira par la main pour sortir, et elles marchèrent au clair de lune sur la distance que peut environ parcourir le jet d'une flèche. Il semblait à l'épouse que la belle femme marchait rapidement, tandis qu'elle-même avait un pas chaotique ; elle lui cria d'attendre un peu, le temps qu'elle rentre enfile des chaussures doublées. La

¹ Fengyang 鳳陽 : sous-préfecture de l'Anhui.

belle femme la tira par la main pour la faire asseoir au bord du chemin, se saisit de son propre pied et retira sa chaussure pour la lui prêter. L'épouse en fut ravie, et par bonheur la chaussure lui allait parfaitement. Elle se releva pour suivre sa compagne, et elles marchèrent aussi vite que si elles volaient. Un moment plus tard, elles virent le lettré qui s'en venait, chevauchant une mule blanche. Celui-ci fut grandement surpris de voir son épouse, et descendit en hâte de sa monture pour lui demander : « Où allez-vous ? » Son épouse lui répondit : « Je venais à votre rencontre. » Il demanda également qui était la belle femme. Avant que l'épouse ne réponde, la belle femme, cachant sa bouche, déclara en riant : « Point de question ! Madame s'est donné beaucoup de mal. Vous avez chevauché sous les étoiles la moitié de la nuit ; vous et votre bête devez être épuisés. Ma maison n'est pas loin, puis-je vous inviter à vous reposer de votre course ? Vous repartirez au petit matin, et ne serez pas en retard. » A quelques pas de là, se trouvait un hameau, où ils la suivirent et pénétrèrent dans une cour. La belle femme tira une servante de son sommeil pour qu'elle s'occupe des invités : « Ce soir, la lumière de la lune est éclatante, il n'est point besoin de faire usage de chandelles, et nous pourrions nous asseoir sur le banc en pierre de la petite terrasse. » Le lettré attacha sa monture à un pilier de la galerie, et s'assit. La belle femme dit : « Mes chaussures sont grandes et ne vous vont pas, ne vous ont-elles pas gênée sur le chemin ? Vous aurez un autre moyen de locomotion pour rentrer, je vous demande la faveur de me les rendre. » L'épouse la remercia et les lui remit. En un instant, on avait installé du vin et des fruits, et la belle femme dit en trinquant : « Le phénix et sa compagne ont été longtemps séparés, et se réunissent ce soir ; je lève respectueusement cette coupe de mauvais vin pour vous féliciter. » Le lettré se saisit également d'une coupe pour payer de retour son hommage. Hôte et invités parlaient et riaient, chaussures et souliers s'entrecroisaient. Le lettré regardait la belle avec attention, et la provoqua par des plaisanteries à plusieurs reprises. Lui et sa femme étaient réunis comme s'ils ne se connaissaient pas, et n'échangeaient pas un mot de banale conversation. La belle femme lui coulait également des œillades pleines de sentiments et lui glissait des paroles ensorcelantes à vous égarer. L'épouse était assise seule, en silence, feignant l'ignorance. Comme le temps passait et qu'ils devenaient progressivement ivres, les deux autres prononçaient des paroles qui gagnaient en frivolité. La belle encouragea encore son hôte avec une immense coupe, et le lettré prit prétexte de l'ivresse pour décliner, aussi se fit-elle de plus en plus insistante. Le lettré déclara en riant : « Jouez-moi un air, et alors je boirai. » La belle femme ne refusa pas, et chanta en grattant les cordes d'une cithare à l'aide d'une épingle en ivoire :

Au crépuscule je me défais des parures qu'il me reste, de derrière la fenêtre, le vent de l'ouest passe à travers la gaze. L'on entend sur le bananier, par averses, la pluie fine tomber. En quel lieu pourrai-je, avec quelqu'un, faire un brin de causette ? Mon regard perce les eaux d'automne¹, mais je ne le vois point rentrer, mes larmes abondantes sont telles des fils de chanvre. Et je pense à lui, et je le hais, de la main je tiens un soulier rouge brodé et comme un enfant consulte le sort.

Quand elle eut fini de chanter, elle dit en riant : « C'est là un air des ruelles et venelles des villes, qui ne mérite point de souiller vos oreilles, Monsieur ; mais comme elle est communément estimée, j'en ai donné une grotesque imitation². » Les notes de sa voix étaient lascives et son maintien impudique. Le lettré avait les idées troubles et pouvait à peine se contenir. Peu de temps après, la belle femme prétextait l'ivresse pour quitter sa natte ; le lettré se leva également, et la suivit. Au bout d'un long moment, ils ne revenaient toujours pas. La servante, épuisée, alla discrètement dormir sous la galerie. L'épouse, seule, restait assise sans compagnie, le cœur empli d'une indignation qu'elle

¹ Expression signifiant que l'on s'abîme le regard à force de regarder au loin. Une note de Lu Zhan'en 呂湛恩 relève l'occurrence de l'expression dans un poème de Li He 李賀 [790-816] : *yishuang tongren jian qiushui* 一雙瞳人翦秋水 (« une paire de pupille coupant les eaux d'automne »). Elle relève également son apparition dans le *Xixiang ji* 西廂記 de Wang Shifu 王實甫 [ca. 1250 – ca. 1307] : *wang chuanle yingying qiushui* 望穿了盈盈秋水 (« mon regard a percé les eaux limpides de l'automne »).

² Littéralement : « J'ai imité le froncement de sourcil. » Tandis qu'un froncement de sourcil ne fait qu'embellir une belle femme, il ne manque pas d'enlaidir plus encore celle qui imite cette expression faciale sans posséder le charme physique de la première.

avait du mal à supporter. Elle désirait s'en retourner en fuyant, mais la nuit ne diffusait que peu de lumière, et elle ne se souvenait pas du chemin. Elle se tournait et retournait sans se décider, puis se leva pour aller les épier. Alors qu'elle approchait juste de leur fenêtre, le bruit de leur jeu des nuages et de la pluie¹ sourdit, que l'on pouvait indistinctement entendre. Elle écouta de plus belle, et entendit son époux proférer les obscénités qu'il lui débitait habituellement, se déversant sans réserve. Face à cela, la main et le cœur de l'épouse tremblaient dans une détresse insurmontable ; elle pensa que rien ne vaudrait mieux que de sortir pour aller se jeter dans un ravin et mourir. De colère, elle s'en alla, mais vit soudain son troisième jeune frère arriver à cheval, et descendre en hâte l'interroger. L'épouse lui raconta tout. Le frère en conçut une grande colère, et raccompagna immédiatement sa sœur sur place, où il entra directement dans la demeure. Cependant, la porte de la chambre était fermée, et l'on entendait encore le chœur des paroles prononcées sur l'oreiller. Le frère souleva une énorme pierre, aussi grosse qu'un boisseau, et la lança à travers le treillage de la fenêtre, dont quelques montants furent brisés. A l'intérieur, une voix cria : « Le seigneur a la tête fracassée ! Que faire ? ! » Entendant cela, l'épouse, stupéfaite, fondit en larmes et dit à son frère : « Je ne t'avais pas poussé à tuer mon mari, comment faire à présent ? » Le frère lui répliqua, les yeux exorbités : « Tu m'as pressé de venir avec tes pleurnicheries, et dès lors que j'ai pu faire disparaître ce mal qui te pesait sur le cœur, tu protèges ton homme et me blâmes ! Je n'ai pas l'habitude d'obéir aux ordres d'esclaves comme toi ! » Il se retourna pour partir, mais l'épouse le tira par le vêtement : « Si tu ne m'emmènes pas, comment m'en sortirai-je ? » Le frère secoua l'étreinte de sa sœur et la fit tomber à terre pour se dégager et partir. Soudain, l'épouse se réveilla en surprise, et comprit qu'il s'agissait d'un rêve.

Le lendemain, le lettré rentra effectivement, chevauchant une mule blanche. L'épouse trouva cela étrange, mais n'en souffla mot. Cette nuit-là, le lettré avait également rêvé, et ce qu'il raconta correspondait en tout point à ce que son épouse avait vu et vécu. Ils en furent mutuellement abasourdis. Le frère entendit que le mari de sa sœur aînée était rentré de son voyage au loin, et vint également pour lui rendre visite. Alors qu'ils discutaient, il dit au lettré : « Hier soir, j'ai rêvé que vous reveniez, et c'est aujourd'hui effectivement le cas ; il y a de quoi être profondément étonné. » Le lettré répondit en riant : « Heureusement que vous ne m'avez pas tué avec cette grosse pierre. » Le frère, surpris, lui demanda la raison de ses propos, et le lettré l'informa de son rêve. Le frère en fut sidéré. Cette nuit-là, en effet, il avait également rêvé qu'il rencontrait sa sœur aînée, laquelle, en larmes, s'était plainte à lui, et que, révolté, il avait jeté cette pierre. Les trois rêves concordaient, mais ils ne savaient pas qui était la belle femme.

¹ *yunlingyu* 雲零雨 : cf. notes 2 p. 107 et 4 p. 148.

(6) *Mengzhong po'an* 夢中破案, « La Résolution onirique d'une enquête » (ZBY 12:18) de Yuan Mei 袁枚 [1716-1797]

曹州刘姓，以典当为业，虞城张某，为经理其事已二载矣。少有蓄积，岁暮欲归，主人留至元旦，乘一青骡去，相订上元日返曹州。至期不至，刘因遣人促之来，至其家，则云：“未尝归也。”两家致讼，控至抚按，勒限饬县捕拿，延至六月矣。公差惶遽无措。一夕，访于城南，见有老人偕一年少相谓曰：“月色甚佳，何不向凉亭一行？”曹州南城十数里，旧有凉亭。公差私议：“二人于此时往，倘城门闭，何由而入？”心异之，遂先至彼相伺。未几，二人果至，听所言，皆邻里间琐事。有顷，年少忽云：“城内刘姓事，至今未明。余心窃计，乃西门外卖饼孙姓，利其财物，因而害之也。”

翁问故，少年云：“饼店在此已数载，今春倏闭，是以疑之。”翁叹曰：“此事大有干系，何得妄语！”意甚佛然。旋云：“夜深可归矣。”公差尾其后，行甚速，至南城，门已闭，见二人从门隙入。差亟呼司阁启钥，入城而两人尚在前行。至小弄，少年与翁别，入门，门亦未启也。复随翁行二十余家，亦未启扉而入。差大惊，扣其户，半晌翁出，持纸拈，披衣，极困惫之状。差曰：“适间与少年凉亭看月，何遽睡耶？”翁神色迟疑，曰：“看月有之，乃梦中事也。”差复胁之往诣少年，少年出亦如翁状，乃拘入县署，述梦中语。次早遣二人至某村，迹孙姓所居，则青骡宛系门首也。因锁拿到县，一讯而服。遂起赃，问抵偿焉。此乙巳夏间事。曹州守吴忠诰，向为绥德州牧，与严道甫善，告道甫也。

Un dénommé Liu, de Caozhou¹, vivait du métier de prêteur sur gage. Un certain Zhang de Yucheng² s'occupait de ses affaires depuis déjà deux ans. Comme il avait amassé quelques biens, il désira, à la fin de l'année, s'en retourner. Son maître le retint jusqu'au premier jour de l'an, où Zhang s'en alla en chevauchant une mule noire. Ils convinrent qu'il reviendrait à Caozhou au quinzième jour du mois. A la date prévue, il ne revint pas, aussi Liu envoya-t-il quelqu'un pour le pousser à revenir ; lorsque l'envoyé arriva chez lui, on lui dit : « Il n'est jamais rentré. » Les deux familles transmirent plainte auprès du tribunal, laquelle parvint au gouverneur³ et au juge provincial⁴, qui fixèrent un terme auprès de la sous-préfecture pour arrêter le coupable. Mais l'affaire traîna six mois. L'employé en charge de l'enquête était affolé à ne plus savoir où donner de la tête⁵. Un soir, alors qu'il interrogeait les gens au sud de la ville, il vit un vieillard accompagné d'un jeune homme, lesquels échangeaient : « La lune est belle, pourquoi ne pas marcher jusqu'au Pavillon de la Fraîcheur ? » A une bonne dizaine de li du mur sud de Caozhou, se tenait autrefois le Pavillon de la Fraîcheur. L'enquêteur se dit en lui-même : « Par où ces deux personnes rentreront si les portes de la ville se ferment, alors qu'elles sont venues se promener à cette heure ? » Il en conçut quelque soupçon, et se rendit là-bas en premier pour les épier. Peu de temps après, les deux hommes arrivèrent effectivement, et l'enquêteur écouta tout ce qu'ils disaient, qui concernait exclusivement les petites affaires du voisinage. Au bout d'un moment, le jeune homme dit soudainement : « L'affaire de Liu, à la ville, n'est pas encore éclaircie. Je m'aventure à penser que c'est le dénommé Sun, qui vend des galettes à l'extérieur de la porte Ouest, qui aurait convoité son bien et l'aurait tué pour ça. » Le vieil homme lui demanda des explications, et le jeune homme répondit : « Son magasin de galettes se trouvait à cet endroit depuis déjà plusieurs années, et il a subitement fermé ; il y a de quoi être intrigué. » Le vieux soupira : « Cette affaire a de graves implications, comment peux-tu en parler avec tant d'extravagance ? » Son ton était brusque.

¹ Caozhou 曹州 : ancienne préfecture du Shandong.

² Yucheng 虞城 : sous-préfecture du Henan.

³ *xunfu* 巡抚 [ici abrégé *fu* 抚] : sous les Qing, gouverneur d'une province.

⁴ *anchashi* 按察使 : en charge des affaires judiciaires et de la surveillance.

⁵ *wucuo* 无措 : abréviation de la locution *zhanghuang wucuo* 张惶无措, qui désigne le fait de perdre ses moyens lorsqu'on ne sait plus par où commencer. Le terme de *wucuo* apparaît dans le récit de Feng Menglong *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25) : *yishi wucuo* 衣食無措 (« des vêtements et de la nourriture à ne plus savoir où donner de la tête »), ce qui semble révéler un lien entre notre présente anecdote de Yuan Mei et le conte de Feng Menglong, dont il s'est probablement inspiré.

Il changea de sujet : « La nuit est avancée, rentrons. » L'enquêteur les suivit. Ils marchaient assez rapidement, et parvinrent à la muraille sud de la ville. Les portes étaient déjà closes. L'enquêteur vit les deux hommes s'introduire dans une fissure de la porte. Il appela en hâte les gardiens pour qu'ils lui ouvrent, et entra dans la ville alors que les deux hommes marchaient encore au-devant. Ils arrivèrent à une ruelle, où le jeune se sépara de vieil homme, et entra par la porte, laquelle n'avait pas été ouverte non plus. Puis il suivit le vieux qui dépassa une bonne vingtaine d'habitations, puis rentra sans avoir ouvert le battant de la porte. L'enquêteur était stupéfait ; il frappa à sa porte, et au bout d'un bon moment le vieil homme sortit, tenant une mèche en papier, un habit jeté sur les épaules, l'air épuisé. L'enquêteur lui dit : « Vous admiriez à l'instant la lune au Pavillon de la Fraîcheur avec un jeune homme, comment se peut-il que soudainement vous soyez en train de dormir ? » Le vieillard prit une mine perplexe et déclara : « Effectivement, nous avons admiré la lune, mais c'était dans le cadre d'un rêve. » L'enquêteur le contraignit à se rendre avec lui chez le jeune homme, lequel sortit dans le même état que le vieux. Il les arrêta pour les envoyer au bureau de la sous-préfecture, où ils relatèrent la conversation qu'ils avaient eue en rêve. Le lendemain matin, on envoya deux hommes dans tel village, pour y retrouver la demeure du dénommé Sun. La mule noire était encore attachée devant l'entrée principale. On le mit donc aux fers pour l'envoyer à la sous-préfecture, où il confessa son crime au premier interrogatoire. Puis on récupéra son butin et on lui intima de payer pour son crime. C'est une affaire qui a eu lieu durant l'été de l'année *yisi*¹. Le préfet de Caozhou, Wu Zhonggao², qui avait été auparavant sous-préfet de Suide³, s'entendait bien avec Yan Daofu⁴, et la lui avait racontée.

¹ *yisi* 乙巳 : année qui, dans le calendrier sexagésimal, correspond au deuxième tronc céleste (*tiangan* 天干), *yi* 乙, et au sixième rameau terrestre (*dizhi* 地支), *si* 巳, soit l'année 1725 ou l'année 1785 (cette seconde date étant plus probable étant donné l'année où le rapporteur de l'anecdote, Wu Zhonggao (cf. note ci-dessous), est devenu préfet de Caozhou.

² Wu Zhonggao 吴忠诰 : originaire du Shanxi, il devint préfet de Caozhou en 1786.

³ Suide 绥德 : préfecture du Shaanxi.

⁴ Yan Daofu 严道甫 : nom de courtoisie (*zi* 字) de Yan Changming 严长明 (1731-1787), érudit, homme de lettre et bibliophile originaire du Jiangsu.

(7) *Hun yu xing li* 魂與形離, « Quand le hun quitte le corps » (Yw 15:54) de Ji Yun 紀昀
[1724-1805]

魂與魄交而成夢，究不能明其所以然。先兄晴湖，嘗詠高唐神女，事曰：“他人夢見我，我固不得知；我夢見他人，人又烏知之？孺王自幻想，神女寧幽期？如何巫山上，雲雨今猶疑。”足為瑤姬雪謗。然實有見人之夢者。奴子李星，嘗月夜村外納涼，遙見鄰家少婦掩映棗林間，以為守圃防盜，恐其翁姑及夫或同在，不敢呼與語。俄見其循塍西行半里許，入秫叢中。疑其有所期會，益不敢近，僅遠望之。俄見穿秫叢出行數步，阻水而返，痴立良久，又循水北行百餘步，阻泥濘又返，折而東北入豆田。詰屈行，顛躓者再。知其迷路，乃遙呼曰：“幾嫂深夜往何處？迤北更無路，且陷淖中矣。”婦回顧應曰：“我不能出，幾郎可領我還。”急赴之，已無睹矣。知為遇鬼，心驚骨栗，狂奔歸家。乃見婦與其母坐門外牆下，言適紡倦睡去，夢至林野中，迷不能出，聞幾郎在後喚我，乃霍然醒。與星所見，一一相符。蓋疲茶之極，神不守舍，真陽飛越，遂至離魂。魄與形離，是即鬼類，與神識起滅自生幻象者不同，故人或得而見之。獨孤生之夢遊，正此類耳。

Qu'advienne le rêve lorsque *hun* et *po* interagissent, on ne peut finalement pas en expliquer la raison. Feu mon frère aîné, Qing Hu, avait par le passé composé un chant sur la déesse de Gaotang¹, qui allait ainsi :

Lorsque d'autres personnes rêvent de moi, je n'en peux rien savoir ; lorsque je rêve d'autres personnes, comment, également, pourraient-elles le savoir ?

Pour l'illusion personnelle d'un roi inepte, la déesse aurait-elle été au rendez-vous secret ? Ce qu'il se passa sur le mont Wu², je doute encore à ce jour que ce fût nuages et pluie.

Cela est digne de blanchir la Concubine de Jade³.

Mais il est vrai qu'il y a des cas de personnes pouvant véritablement voir les rêves d'autrui. Il était arrivé à un domestique du nom de Li Xing de prendre le frais à l'extérieur du village par une nuit éclairée par la lune, lorsqu'il vit au loin la jeune femme du voisin, à moitié cachée dans un champ de jujubiers. Il crut qu'elle surveillait le champ face à d'éventuels bandits, et, craignant que ses beaux-parents et son époux ne fussent avec elle, n'osa pas l'appeler. Soudain il la vit marcher sur environ un demi *li* sur le côté ouest de la rizière, et pénétrer dans un massif de sorgho. Il se demanda si elle n'avait pas un rendez-vous, et osa encore moins y entrer à son tour, se contentant de l'observer de loin. Puis il la vit sortir du champ de sorgho et faire quelques pas, puis demi-tour parce qu'elle était bloquée par un cours d'eau, et rester debout bêtement pendant un bon moment. Elle longea ensuite le cours d'eau par le nord, sur une bonne centaine de pas, puis, bloquée par la boue, fit à nouveau demi-tour, et tourna pour entrer dans un champ de pois au nord-est. Elle allait par détours, tombant à de multiples reprises. Comme il comprit qu'elle était perdue, il l'appela de loin : « Belle-sœur Unetelle, où allez-vous par cette nuit avancée ? Si vous marchez vers le nord, le chemin disparaît plus encore, et vous pourriez tomber dans la boue. » La femme tourna la tête pour répondre : « Je n'arrive pas à sortir. Monsieur Untel, pourriez-vous me ramener ? » Il se hâta vers elle, mais ne la voyait déjà plus. Il comprit qu'il avait rencontré un esprit⁴, et son cœur tressaillit tandis que ses os tremblaient de crainte. Il rentra chez lui dans une folle précipitation. C'est alors qu'il vit cette femme, assise avec sa mère à l'extérieur de leur maison, au pied du mur. Elle raconta qu'alors qu'elle filait, elle s'était endormie, avait rêvé qu'elle arrivait en un lieu de forêt et de campagne déserte, et s'était perdue sans

¹ Cf. p. 107.

² *Idem*.

³ Yaoji 瑤姬 : il s'agit d'une autre appellation de la déesse du mont Wu (*Idem*).

⁴ Littéralement, un *gui* 鬼, qui peut tout aussi bien désigner les fantômes que les êtres surnaturels n'étant pas nécessairement passés par la mort, comme les démons.

pouvoir en sortir, avant d'entendre derrière elle Monsieur Untel l'appeler, puis s'était réveillée soudainement. Chaque élément correspondait à ce que Xing avait vu.

En effet, lorsque la fatigue se fait extrême, l'esprit ne tient plus en place, et le *yang*¹ véritable s'envole, au point que le *hun* se détache. Lorsque le *po* se détache du corps, cela fait naître un *gui*², ce qui est différent du cas des illusions engendrées par le dépérissement de la conscience, ces illusions pouvant être vues par autrui. Le voyage onirique de l'étudiant Dugu³ appartient précisément à cette catégorie.

¹ Cf. note 5 p. 49.

² Cf. note 4 p. 49.

³ Dugusheng 獨孤生 : l'étudiant Dugu, qui fut témoin de la scène onirique du rêve de son épouse. L'histoire, tirée du « Hedong ji » 河東記 de Xue Yusi 薛漁思, apparaît dans le *Taiping guangji* 太平廣記. Elle fut reprise par Feng Menglong 馮夢龍 dans son recueil *Xingshi hengyan* 醒世恆言, *Paroles éternelles pour éveiller le monde*, sous le titre *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le perturbant rêve de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25), dont je propose une traduction dans les présentes annexes.

5 - Comparaisons intralinguales

Les deux tableaux suivants constituent le travail de comparaison intralinguale que j'ai effectué pour dans mon analyse des outils langagiers du rêve, notamment du choix de la langue – « classique, vernaculaire ou mixte : le choix de la langue »¹.

Le premier tableau est une comparaison des trois versions en langue classique que sont le *Sanmeng ji* 三夢記 de Bai Xingjian 白行簡 (1), *Dugu Xiashu* 獨孤遐叔 de Xue Yusi 薛漁思 (2) et *Zhangsheng* 張生, « L'Étudiant Zhang » de Li Mei 李玫 (3).

Le second tableau est une comparaison des trois textes ci-dessus avec la version en langue vernaculaire, *Dugusheng guitu naomeng* 獨孤生歸途鬧夢, « Le rêve mouvementé de l'étudiant Dugu sur le chemin du retour » (SIII 25) de Feng Menglong 馮夢龍 (4).

Les textes intégraux de ces récits se trouvent ci-dessus, dans l'annexe n°4².

Le code couleur est le suivant :

Omission

Citation verbatim

Traduction/remplacement par quasi synonyme

Amplification

Ajout

Modification

Langue classique

Langue vernaculaire

Langue mixte

Technique de l'oralité

Narration à la 3^e personne

Narration à la 1^{ère} personne

Dialogue

Symboles divers : réorganisation – une paire de symboles identiques permet de retrouver le passage déplacé, qui est mis entre crochets

¹ Cf. p. 196.

² Cf. p. 688.

Découpage de l'histoire	<i>Sanmeng ji</i> 三夢記 (1)	<i>Dugu Xiashu</i> 獨孤遐叔 (2)	<i>Zhangsheng</i> 張生 (3)	Commentaires
Introduction sur les divers types de rêve impliquant plusieurs personnes	人之夢，異於常者有之：或彼夢有所往而比遇之者；或比有所為而彼夢之者；或兩相通夢者。			<ul style="list-style-type: none"> (1) L'auteur énumère trois types de rêves impliquant plusieurs personnes, et le récit qui nous intéresse représente l'un de ces trois types
Situation temporelle et géographique. Présentation du personnage et de sa situation sociale.	天后時，劉幽求為朝邑丞。	貞元中。進士獨孤遐叔。家于長安崇賢里。新娶白氏女。家貧下第。	有張生者。家在汴州中牟縣東北赤城坂。以饑寒。	<ul style="list-style-type: none"> (1) et (2) sont datés, et se déroulent à des périodes présentant un siècle d'écart (684-705 pour (1) et 785-805 pour (2)) (3) n'est pas daté Le nom du personnage est différent pour chaque texte Il a un titre différent dans chaque texte (1) et (2) se déroulent dans le Shaanxi, (3) dans le Henan Dans (2) et (3), il est pauvre Dans (2), sa femme est présentée
Le personnage principal part	常奉使	將遊劔南。與其妻訣曰。遲可周歲歸矣。	一旦別妻子遊河朔。	<ul style="list-style-type: none"> Dans (1) il ne s'agit pas d'un voyage exceptionnel (2) et (3) indiquent le lieu de son voyage, mais il est différent dans chaque texte (2) et (3) mentionnent des adieux à son épouse
Séjour loin de chez lui		遐叔至蜀。羈栖不偶。		<ul style="list-style-type: none"> (2) est le seul à évoquer le séjour sur place, dans le Sichuan
Retour vers le pays natal	夜歸。未及家十餘里	逾二年乃歸。至鄆縣西。去城尚百里。歸心迫速。取是夕及家。趨斜徑疾行。人畜既殆。至金光門五六里。天已暝。絕無逆旅。	五年方還。自河朔還汴州。晚出鄭州門。到板橋。已昏黑矣。乃下道。取陂中逕路而歸。	<ul style="list-style-type: none"> Dans (2) et (3), son retour a été retardé de plusieurs années (deux dans (2) et cinq dans (3)) Dans les trois textes il arrive presque chez lui mais c'est la nuit
Découverte et installation sur le lieu du rêve	適有佛堂院，路出其側。	唯路有佛堂。遐叔止焉。時近清明。月色如畫。繫驢于庭外。入空堂中。有桃杏十餘株。夜深。施衾幃於西窗下。偃臥。方思明晨到家。因吟舊詩曰。	忽於草莽中	<ul style="list-style-type: none"> Dans (1) et (2), il découvre un temple (3) situe la scène dans des broussailles

		近家心轉切。不敢問來人。至夜分不寐。		
Découverte de la présence d'autres personnes	聞寺中歌笑歡洽。		見燈火熒煌。	
Le personnage principal se met à épier la scène	寺垣短缺，盡得觀其中。劉俯身窺之			
Des bruits de discussion se font entendre		忽聞墻外有十餘人相呼聲。若里胥田叟。		
Installation du banquet		將有供待迎接。須臾。有夫役數人。各持畚鍤箕箒。復去。有頃。又持牀席牙盤燭炬之類。及酒具樂器。闐咽而至。遐叔意謂貴族賞會。深慮為其斥逐。乃潛伏屏氣。於佛堂梁上伺之。鋪陳既畢。		<ul style="list-style-type: none"> (2) ajoute une phase durant laquelle des domestiques installent le banquet avant l'apparition des convives
Description des convives jouissant du banquet	見十數人。兒女雜坐，羅列盤饌，環繞之而共食。	復有公子女郎共十數輩。青衣黃頭亦十數人。步月徐來。言笑宴宴。遂于筵中間坐。獻酬縱橫。履舄交錯。	賓客五六人。方宴飲次。生乃下驢以詣之。相去十餘步。	<ul style="list-style-type: none"> Les convives sont une bonne dizaine dans (1) et (2), moitié moins dans (3) (1) et (2) décrivent une scène pleine de plats et d'enchevêtrement des convives
Le personnage principal voit son épouse au milieu des convives et y regarde à plusieurs reprises pour être certain que ce soit bien elle	見其妻在坐中語笑。劉初愕然，不測其故久之。且思其不當至此，復不能捨之。又熟視容止言笑，無異。	中有一女郎。憂傷摧悴。側身下坐。風韻若似遐叔之妻。窺之大驚。卽下屋袂。稍於暗處。迫而察焉。乃真是妻也。	見其妻亦在坐中。與賓客語笑方洽。生乃蔽形於白楊樹間。以窺之。	<ul style="list-style-type: none"> Dans les trois texte l'épouse est assise au milieu des convives Dans (1) et (3), elle rit Dans (2), elle est malheureuse Dans (1) et (2), le personnage principal est étonné Dans (3) il n'éprouve aucune surprise
Le personnage principal voit les convives obliger son épouse à chanter		方見一少年。舉盃矚之曰。一人向隅。滿坐不樂。小人竊不自量。願聞金玉之聲。其妻冤抑悲	見有長鬚者持盃。請措大夫人歌。生之妻。文學之家。幼學詩書。甚有篇詠。欲不為唱。四座勸請。	<ul style="list-style-type: none"> Dans (1), l'interaction entre l'épouse et les convives est inexistante Dans (2) et (3), les convives demandent à l'épouse de chanter, et elle s'y prête avec réticence

		愁。若無所控訴。而強置於坐也。遂舉金爵。		
		收泣而歌曰。今夕何夕。存耶沒耶。良人去兮天之涯。園樹傷心兮三見花。	乃歌曰。歎衰草。絡緯聲切切。良人一去不復還。今夕坐愁鬢如雪。	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (2) elle chante une seule fois • Dans (3), elle chante cinq fois • Dans (3) un jeu d'alcool est instauré : le pichet circule de convive en convive et chacun demande une chanson à l'épouse du personnage principal • Dans (3), un homme à la longue barbe est régulièrement mentionné comme avide de chansons • Dans (3), chaque convive se distingue par la couleur de ses vêtements
			長鬚云。勞歌一盃。飲訖。	
			酒至白面年少。復請歌。	
			張妻曰。一之謂甚。其可再乎。	
			長鬚持一籌筋云。請置觥。有拒請歌者。飲一鐘。歌舊詞中笑語。准此罰。	
			于是張妻又歌曰。勸君酒。君莫辭。落花徒繞枝。流水無返期。莫恃少年時。少年能幾時。	
			酒至紫衣者。復持盃請歌。	
			張妻不悅。沉吟良久。乃歌曰。怨空閨。秋日亦難暮。夫壻斷音書。遙天鴈空度。	
			酒至黑衣胡人。復請歌。張妻連唱三四曲。聲氣不續。沉吟未唱間。長鬚拋觥云。不合推辭。乃酌一鐘。張妻涕泣而飲。	

			復唱送胡人酒曰。切切夕風急。露滋庭草濕。良人去不回。焉知掩閨泣。	
			酒至綠衣少年。持盃曰。夜已久。恐不得從容。卽當睽索。無辭一曲。便望歌之。	
			又唱云。螢火穿白楊。悲風入荒草。疑是夢中遊。愁迷故園道。	
			酒至張妻。	
			長鬚歌以送之曰。花前始相見。花下又相送。何必言夢中。人生盡如夢。	
			酒至紫衣胡人。復請歌云。須有艷意。張妻低頭未唱間。長鬚又拋一觥。	
		滿座傾聽。諸女郎轉面揮涕。		<ul style="list-style-type: none"> • Dans (2), les convives sont touchés par le chant
		一人曰。良人非遠。何天涯之謂乎。少年相顧大笑。		<ul style="list-style-type: none"> • Dans (2), un convive se moque de l'épouse du personnage principal
Le personnage principal se met en colère		遐叔驚憤久之。計無所出。乃就階陞間。	於是張生怒。	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (2) et (3), le personnage principal se met en colère
Le personnage principal veut faire irruption mais ne le peut pas	將就察之，寺門閉不得入。			<ul style="list-style-type: none"> • Contrairement à (1), (2) et (3) ne mentionnent pas l'envie du personnage principal de faire irruption
Le personnage principal lance un projectile au milieu de la scène et tout disparaît	劉擲瓦擊之，中其壘洗，破迸走散，因忽不見。	捫一大磚。向坐飛擊。磚纔至地。悄然一無所有。	捫足下得一瓦。擊之。中長鬚頭。再發一瓦。中妻額。闐然無所見。	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (1) et (3), le personnage principal lance une tuile • Dans (2), il lance une brique • Dans (3), il lance deux projectiles • Dans (1), le projectile atteint une jarre à vin • Dans (2), le projectile atterrit sur le sol

				<ul style="list-style-type: none"> • Dans (3), le premier projectile atteint l'homme à la longue barbe et le second atteint l'épouse au front • Dans les trois textes, toute la scène disparaît
Le personnage principal réagit au caractère étrange des faits	劉踰垣直入，與從者同視，殿廡皆無人，寺局如故。劉訝益甚	遐叔悵然悲惋。謂其妻死矣。	張君謂其妻已卒。	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (1), le personnage principal éprouve de la surprise • Dans (2), il éprouve de la tristesse • Dans (3), sa réaction n'est pas immédiate • Dans (2) et (3), il pense que son épouse est morte et avoir vu son âme
Le personnage principal rentre chez lui	遂馳歸	速駕而歸。	慟哭連夜而歸。	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (3), c'est là que la tristesse du personnage principal est mentionnée
Le personnage principal arrive chez lui et apprend que son épouse dort encore	此至其家，妻方寢	前望其家。步步悽咽。比平明。至其所居。使蒼頭先入。家人並無恙。遐叔乃驚愕。疾走門入。青衣報娘子夢魘方寤。	及明至門。家人驚喜出迎。君問其妻。婢僕曰。娘子夜來頭痛。	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (2), le personnage principal est surpris de ne pas voir de manifestation d'un décès chez lui • Dans (1), il est simplement mentionné que l'épouse est en train de dormir • Dans (2) et (3), un domestique l'informe que son épouse ne se sent pas bien (cauchemar pour (2) et mal de tête pour (3))
L'épouse du personnage principal lui raconte son rêve, qui correspond à ce dont il a été témoin	聞劉至，乃敘寒暄訖，妻笑曰：“向夢中與數十人遊一寺，皆不相識，會食於殿庭。有人自外以瓦礫投之，杯盤狼藉，因而遂覺。”	遐叔至寢。妻臥猶未興。良久乃曰。向夢與姊妹之黨。相與翫月。出金光門外。向一野寺。忽為凶暴者數十輩。脇與雜坐飲酒。又說夢中聚會言語。與遐叔所見並同。又云。方飲次。忽見大磚飛墜。因遂驚魘殆絕。纔寤而君至。	張君入室。問其妻病之由。曰。昨夜夢草莽之處。有六七人。遍令飲酒。各請歌。孥凡歌六七曲。有長鬚者頻拋觥。方飲次。外有發瓦來。第二中孥額。因驚覺。乃頭痛。	<ul style="list-style-type: none"> • Dans les trois textes, l'épouse raconte son rêve • Dans (2), il est mentionné que le rêve correspond à ce que le personnage principal a vu
Le personnage principal raconte à son tour à son épouse ce qu'il a vu	劉亦具陳其見。		君因知昨夜所見。乃妻夢也。	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (1), le personnage principal raconte à son tour ce qu'il a vu à son épouse, ce qui est absent en (2) et (3) • Dans (3), il est mentionné que le personnage principal comprend que ce qu'il a vu la veille

				était le rêve de son épouse, ce qui n'implique toutefois pas obligatoirement qu'il s'en ouvre à son épouse.
Considérations sur les causes du rêve		豈幽憤之所感耶。		<ul style="list-style-type: none"> • Dans (2), le narrateur ou l'épouse elle-même s'interroge brièvement sur les causes du rêve
Conclusion sur le type de rêve auquel celui-ci se rattache.	蓋所謂彼夢有所往而此遇之也。			<ul style="list-style-type: none"> • Dans (1), une conclusion sur le type de rêve que ce récit représentait fait écho à l'introduction • Dans (3), formulation de ce que le personnage comprend qu'il a vu le rêve de sa femme.

Découpage de l'histoire	Texte source	<i>Dugusheng guitu naomeng</i> 獨孤生歸途鬧夢 (4)	Commentaires
Introduction	<p>人之夢，異於常者有之：或彼夢有所往而比遇之者；或比有所為而彼夢之者；或兩相通夢夢者。(1)</p>	<p>東園蝴蝶正飛忙，又見羅浮花氣香。夢短夢長緣底事？莫貪磁枕誤黃梁。</p> <p>昔有夫妻二人各在芳年，新婚燕爾，如膠似漆，如魚似水。剛剛三日，其夫被官府喚去。原來為急解軍糧事，文書上僉了他名姓，要他赴軍前交納。如違限時刻，軍法從事。</p> <p>立刻起行，身也不容他轉，頭也不容他回，只揹得個口信到家。正是上命所差，蓋不繇己，一路趨行，心心念念想著渾家。又不好向人告訴，只落得自己淒惶。行了一日，想到有萬遍。是夜宿于旅店，夢見與渾家相聚如常，行其夫妻之事。</p> <p>自此無夜不夢。到一月之后，夢見渾家懷孕在身，醒來付之一笑。</p> <p>且喜如期交納錢糧，太平無事，星夜趕回家鄉。繳了批回，入門見了渾家，歡喜無限。那一往一來，約有三月之遙。</p> <p>嘗言道：新娶不如遠歸。夜間與渾家綢繆恩愛，自不必說。其妻敘及別后相思，因說每夜夢中如此如此。所言光景，與丈夫一般無二，果然有了三個月身孕。若是其夫先說的，內中還有可疑；卻是渾家先敘起的。可見夢魂相遇，又能交感成胎，只是彼此精誠所致。</p> <p>如今說個鬧夢故事，亦繇夫婦積思而然。正是：</p> <p>夢中識想非全假，白日奔馳莫認真。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • L'énumération introductive des divers types de rêve dans (1) n'est pas présente dans (4). • Ajout d'un poème d'introduction (convention du <i>huaben</i>). • Ajout d'un <i>ruhua</i> 入話, « récit d'introduction » en langue vernaculaire qui précède l'histoire principale. Le <i>ruhua</i> relate une succession de rêves polyencéphaliques qui réunissent un couple séparé par la distance. Il est donc différent du récit principal en ce que dans ce dernier, seule l'épouse rêve. Il correspond ainsi au troisième cas de figure évoqué par Bai Xingjian dans son <i>Sanmeng ji</i> 三夢記. Dans l'un des rêves polyencéphaliques du <i>ruhua</i>, l'épouse tombe enceinte. Lorsque son mari la retrouve dans la vie éveillée, elle attend effectivement un enfant, ce qui constitue la preuve de la véracité de leurs rêves. • Le <i>ruhua</i> est composé en majeure partie en langue vernaculaire, avec quelques touches de langue mixte. Certaines phrases clefs (annonce du thème du rêve de deux époux séparés qui pensent l'un à l'autre et distique l'accompagnant, citation d'un adage) sont en langue classique.
Situation temporelle et géographique. Présentation du personnage et de sa situation sociale.	<p>貞元中。進士獨孤遐叔。家于長安崇賢里。新娶白氏女。家貧 (2)</p> <p>/</p> <p>以饑寒。(3)</p> <p>/</p> <p>天后時，劉幽求為朝邑丞。(1)</p>	<p>話說大唐德宗皇帝貞元年間，有個進士覆姓獨孤，雙名遐叔，家住洛陽城東崇賢里中。自幼穎異，十歲便能作文。到十五歲上，經史精通，下筆數千言，不待思索。父親獨孤及官為司封之職。昔年存日，曾與遐叔聘下同年司農白行簡女兒娟娟小姐為妻。那娟娟小姐，花容月貌，自不必說；刺繡描花，也是等閒之事。[單喜他深通文墨，善賦能詩。若教去應文科，穩穩里是個狀元。] 8 與遐叔正是一雙兩好，彼此你知我見，所以成了這頭親事。不意遐叔父母連喪，丈人丈母亦相繼棄世，功名未遂，家事日漸零落，童仆也無半個留存，剛剛剩得幾間房屋。</p> <p>那白行簡的儿子叫做白長吉，是個凶惡勢利之徒，見遐叔家道窮了，就要賴他的婚姻，將妹子另配安陵富家。幸得娟娟小姐是個貞烈之女，截髮自誓，不肯改節。白長吉強他不過，只得原嫁與遐叔。卻是隨身衣飾，并無一毫妝奩，止有從幼伏侍一個丫鬟翠翹從嫁。白氏過門之后，甘守貧寒，全無半點怨恨。只是晨炊夜績，以佐遐叔讀書。那遐叔一者敬他截髮的志節，二者重他秀麗的詞華，三者又愛他嬌艷的顏色；真個夫妻相得，似水如魚。白氏親族中，到也憐遐叔是個未發達的才子，十分尊敬。止有白長吉一味趨炎附熱，說妹子是窮骨頭，要跟恁樣餓草，壞他體面，</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Feng Menglong date l'histoire de la même période que dans (2). • Lieu d'habitation de Xiashu : quartier portant le même nom que dans (2) mais ville modifiée. • Les noms des personnages principaux sont les mêmes que dans (2), et le fait que Dame Bai soit la fille de Bai Xingjian relie astucieusement (4) à (1). • L'histoire commence avant le mariage de Dugu Xiashu avec Dame Bai. • Beaucoup d'ajouts sur les origines de Xiashu, la façon dont il a été fiancé à la fille Bai, l'harmonie entre les deux promis. • Apparition de la famille de Dame Bai : un beau-frère qui n'apprécie pas Xiashu.

		<p>見了遐叔就如眼中之刺，肉內之釘。遐叔雖然貧窮，卻又是不肯俯仰人的。因此兩下遂絕不相往。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comme dans (2) et (3), Xiashu est pauvre. • Ajout de la volonté de Dame Bai d'épouser Xiashu malgré sa pauvreté, et le serment qu'elle fait en se coupant les cheveux. • Quasiment tous les éléments de présentation du personnage principal dans (2) sont repris dans (4), avec reformulation et traduction intralinguale en langue vernaculaire. • Introduction dès la présentation du personnage de l'épouse de la mention de ses grands talents littéraires, qui n'apparaissent dans (2) qu'au moment du banquet. • Eléments de l'oralité.
<p>Le personnage principal part</p>	<p>下第。[將遊劔南]◆。與其妻訣曰。遲可周歲歸矣。(2)</p> <p>/</p> <p>一旦別妻子遊河朔。(3)</p> <p>/</p> <p>常奉使(1)</p>	<p>時值貞元十五年，朝廷開科取士，傳下黃榜，期于三月間諸進士都赴京師殿試。遐叔別了白氏，前往長安，自謂文才，必魁春榜。那知貢舉的官，是禮部侍郎同平章事鄭余慶，本取遐叔卷子第一。豈知策上說著：奉天之難，皆因奸臣盧杞竊弄朝權，致使涇原節度使姚令言與太尉朱泚得以激變心，劫奪府庫。可見眾君子共佐太平而不足，一小人攪亂天下而有余。故人君用舍不可不慎。元來德宗皇帝心性最是猜忌，說他指斥朝廷，譏訕時政，遂將頭卷廢棄不錄。那白氏兩個族叔，一個叫做白居易，一個叫做白敏中，文才本在遐叔之下，卻皆登了高科。單單只有遐叔一人落第，好生沒趣，連夜收拾行李東歸。白居易、白敏中知得，齊來餞行，直送到十里長亭而別。遐叔途中愁悶，賦詩一首。詩云：</p> <p>童年挾策赴西秦，弱冠無成逐路人。 時命不將明主合，布衣空惹上京塵。</p> <p>在路非止一日，回到東都，見了妻子，好生慚赧，終日只在書房里發憤攻書。每想起落第的光景，便淒然淚下。那白氏時時勸解道：“大丈夫功名終有際會，何苦頹折如此。”遐叔謝道：“多感娘子厚意，屢相寬慰。只是家貧如洗，衣食無聊。縱然巴得日後亨通，難救目前愁困，如之奈何？”白氏道：“俗諺有云：‘十訪九空，也好省窮。’我想公公三十年宦游，豈無幾個門生故舊在要路的？你何不趁此閒時，一去訪求？倘或得他資助，則三年誦讀之費有所賴矣。”只這句話頭，提醒了遐叔，答道：“娘子之言，雖然有理；但我自幼攻書，未嘗交接人事，先父的門生故舊，皆不與知。止認得個章皋，是京兆人，表字仲翔。當初被丈人張延賞逐出，來投先父，舉荐他為官，甚是有恩。如今他現做西川節度使。我若去訪他，必有所助。只是東都到西川，相隔萬里路程，往返便要經年。我去之后，你在家中用度，從何處置？以此拋撇不下。”白氏道：“既有這個相識，便當整備行李，送你西去，家中事體，我自支持。總有缺乏，姑姊妹家猶可假貸，不必憂慮。”遐叔歡喜道：“若得如此，我便放心前去。”白氏道：“但是路途跋涉，無人跟隨，卻怎</p>	<ul style="list-style-type: none"> • L'échec de Xiashu aux examens est largement amplifié : on explique la faute qu'il a commise sur sa copie d'examen, que deux oncles de son épouse qui participent au même concours sont reçus bien qu'ils soient inférieurs à Xiashu, ce qui ajoute à l'humiliation de ce dernier. • Le passage concernant les examens fait emploi d'une langue mixte. Une partie de la citation de ce que Xiashu écrit dans sa copie est en langue classique, afin de refléter la langue des concours. • Un poème en langue classique ponctue l'échec du candidat malheureux. • Amplification de la prise de résolution de Xiashu, sur conseil de son épouse, à partir : plutôt qu'un déplacement dont le but n'est pas explicité, comme dans (2) et (3), le voyage dans (4) est décrit comme ayant spécifiquement pour but d'aller chercher de l'aide financière auprès d'un personnage ayant jadis été le protégé du père de Xiashu. • Long dialogue en langue vernaculaire avec expression à la première personne entre les deux époux qui dissertent sur la stratégie à suivre. Cela a pour effet d'assimiler les personnages à des gens du peuple dont le souci premier est la survie financière.

		<p>的好？”遐叔道：“總然有人，也沒許多盤費，只索罷了。”遂即揀了個吉日，白氏與遐叔收拾了寒暑衣裝，帶著丫鬟翠翹，親至開陽門外一杯錢送。</p> <p>夫妻正在不舍之際，驟然下起一陣大雨，急奔入路傍一個廢寺中去躲避。這寺叫做龍華寺，乃北魏時廣陵王所建，殿宇十分雄壯。階下栽種名花異果。又有一座鐘樓，樓上銅鐘，響聞五十里外。后被胡太后移入宮中去了。到唐太宗時，有胡僧另鑄一鐘在上，卻也響得二十余里。到玄宗時，還有五百僧眾，香火不絕。后遭安祿山賊黨史思明攻陷東都，殺戮僧眾，將鐘磬毀為兵器，花果伐為樵蘇，以此寺遂頹敗。</p> <p>遐叔與白氏看了，歎道：“這等一個道場，難道沒有發心的重加修造？”因向佛前祈禱：“陰空保佑：若得成名時節，誓當捐俸，再整山門。”雨霽之后，登途分別。正是：</p> <p>蠅頭微利驅人去，虎口危途訪客來。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Au début du dialogue, Xiashu s'exprime dans une langue mixte : les marques de langue classique le rendent passif, ce qui est cohérent avec son échec aux examens (il peine à être acteur de sa vie) • Ajout d'une scène d'adieu entre les époux qui se sont réfugiés contre la pluie dans le temple, qui est nommé, où aura lieu la scène du rêve. La genèse et l'histoire du temple est donnée dans une perspective documentaire historique, qui glisse vers la langue classique (caractéristique des documents d'archive). Devant le délabrement du lieu de culte, Xiashu promet de le restaurer s'il est un jour reçu au concours, ce qui anticipe la fin heureuse du récit.
<p>Séjour loin de chez lui 1/4 : le périple</p>		<p>◆不題白氏歸家。且說遐叔在路，曉行夜宿，整整的一個月，來到荊州地面。下了川船，從此一路都是上水。除非大順風，方使得布帆。風略小些，便要扯著百丈。你道怎么叫做百丈？原來就是縴子。只那川船上的有些不同：用著一寸多寬的毛竹片子，將生漆絞著麻絲接成的，約有一百多丈，為此川中人叫做百丈。在船頭立個轆轤，將百丈盤于其上。岸上扯的人，只听船中打鼓為號。遐叔看了，方才記得杜子美有詩道：“百丈內江船。”又道：“打鼓發船何處郎。”卻就是這件東西。又走了十余日，才是黃牛峽。那山形生成似頭黃牛一般，三四十里外，便遠遠望見。這峽中的水更溜，急切不能勾到，因此上有個俗諺云：朝見黃牛，暮見黃牛；朝朝暮暮，黃牛如故。</p> <p>又走了十余日，才是瞿塘峽。這水一發急緊。峽中有座石山，叫做灩預堆。四五月間水漲，這堆止留一些些在水面上。下水的船，一時不及回避，觸著這堆，船便粉碎，尤為利害。遐叔見了這般險路，歎道：“萬里投人，尚未知失得如何，卻先受許多驚恐，我娘子怎生知道？”元來巴東峽江一連三個：第一是瞿塘峽，第二是廣陽峽，第三是巫峽。三峽之中，唯巫峽最長。兩岸都是高山峻嶺，古木陰森，映蔽江面，止露得中間一線的青天。除非日月正中時分，方有光明透下。數百里內，岸上絕無人煙；惟聞猿聲晝夜不斷。因此有個俗諺云：巴東三峽巫峽長，猿鳴三聲斷客腸。</p> <p>這巫峽上就是巫山，有十二個山峰。山上有一座高唐觀，相傳楚襄王曾在觀中夜寢，夢見一個美人愿荐枕席。臨別之時，自稱是伏羲皇帝的愛女，小字瑤姬，未行而死。今為巫山之神。朝為行雲，暮為行雨，朝朝暮暮，陽台之下。那襄王醒后，還想著神女，教大夫宋玉做《高唐賦》一遍，單形容神女十分的艷色。因此，后人立廟山上，叫做巫山神女廟。</p> <p>遐叔在江中遙望廟宇，掬水為漿，暗暗的禱告道：“神女既有精靈，能通夢寐。乞為我特托一夢與家中白氏妻子，說我客途無恙，免其愁念。當賦一言相謝，決不敢</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (4), le personnage se rend de Luoyang à Chengdu, tandis que son voyage dans (2) le menait de Chang'an à une zone située plus au nord que Chengdu. • Tout le voyage est amplifié par une riche description topographique et une évocation de la littérature liée aux lieux parcourus. Sont notamment mis en valeur les monts Wu dont le récit explique que c'est là que d'après le poème de Song Yu, le roi Xiang de Chu rêva de la déesse Yaoji s'étant présentée à lui comme les nuages de l'aube et la pluie du crépuscule. L'amplification est en langue vernaculaire, mais elle est ponctuée par des citations en langue classique pour rapprocher la géographie décrite des adages et de la littérature. Plusieurs éléments d'oralité viennent raviver le lien entre narrateur et lecteur. • Le personnage s'exprime à la première personne devant le paysage, mais majoritairement en langue classique : il est encore passif face à son exil forcé. • Ajout d'une scène dans laquelle le personnage demande à la déesse des monts Wu de faire parvenir à son épouse un rêve

		<p>學宋大夫作此淫褻之語，有污神女香名。乞賜仙鑿。”自古道的好：“有其人，則有其神。”既是禱告的許了做詩做賦，也發下這點虔誠，難道托夢的只會行云行雨，再沒有別些靈感？少不得後來有個應驗。正是：</p> <p>禱祈仙夢通閨閣，寄報平安信一緘。</p> <p>出了巫峽，再經由巴中、巴西地面，都是大江。不覺又行一個多月，方到成都。城外臨著大江，卻是濯錦江。你道怎么叫做濯錦江？只因成都造得好錦，朝廷稱為“蜀錦”。造錦既成，須要取這江水再加洗濯，能使顏色倍加鮮明，故此叫做濯錦江。唐明皇為避安祿山之亂，曾駐蹕于此，改成都為南京。這便是西川節度使開府之處，真個沃野千里，人煙湊集，是一花錦世界。</p>	<p>pour l'informer qu'il se porte bien. Ce vœu sera plus tard exaucé.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ajout de la description de la ville où arrive le personnage, et notamment de sa production locale : le brocart. La langue vernaculaire glisse vers les langues classique et mixte, de même que dans les descriptions topographiques au-dessus.
<p>Séjour loin de chez lui 2/4 : jeux de rallongement de l'attente</p>	<p>遐叔至蜀。羈栖不偶。(2)</p>	<p>遐叔無心觀玩，一徑入城，奔到帥府門首，訪問韋皋消息。豈知數月前，因為云南蠻夷反叛，統領兵馬征剿去了，須持平定之后，方得回府。你想那征戰之事，可是期得日子定的么？遐叔得了這個消息，驚得進退無措，歎口氣道：“常言‘鳥來投林，人來投主’，偏是我遐叔恁般命保万里而來，卻又投人不著。況一路盤纏已盡，這裏又無親識，只有來的路，沒有去的路。天那。兀的不是活活坑殺我也。”自古道：“吉人自有天相。”遐叔正在帥府門首歎氣，傍邊忽轉過一個道士問道：“君子何歎？”遐叔答道：“我本東都人氏，覆姓獨孤，雙名遐叔。只因下第家貧，遠來投謁故人韋仲翔，希他資助。豈知時命不濟，早已出征去了。欲待候他，只恐奏捷無期，又難坐守；欲待回去，爭奈盤纏已盡，無可圖歸。使我進退兩難，是以長歎。”那道士說：“我本道家，專以濟人為事，敝觀去此不遠。君子既在窮途，若不嫌粗茶淡飯，只在我觀中權過幾時，等待節使回府，也不負遠來這次。”遐叔再三謝道：“若得如此，深感深感。只是不好打攪。”</p> <p>便隨著道士徑投觀中而去。我想那道士與遐叔素無半面，知道他是甚底樣人，便肯收留在觀中去住。假饒這日無人搭救，卻不窮途流落，幾時歸去？豈非是遐叔不遇中之遇？</p> <p>當下遐叔與道士離了節度府前，行不上一二里許，只見蒼松翠柏，交植左右，中間龜背大路，顯出一座山門，題著“碧落觀”三個簸箕大的金字。這觀乃漢時劉先主為道士李寂蓋造的。至唐明皇時，有個得道的叫做徐佐卿，重加修建。果然是一塵不到，神仙境界。遐叔進入觀中，瞻禮法像了，道士留入房內，重新敘禮，分賓主而坐。遐叔舉目觀看這房，收拾得十分清雅。只見壁上挂著一幅詩軸，你道這詩軸是那個名人的古跡？卻就是遐叔的父親司封獨孤及送徐佐卿還蜀之作。詩云：</p> <p>羽客笙歌去路催，故人爭勸別離杯。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Un jeu d'exacerbation de l'impatience du personnage est mis en place : lorsqu'il arrive sur place, son protecteur est absent. Puis celui-ci revient, mais temporairement, car il doit immédiatement repartir. Il revient ensuite pour de bon, mais conseille au personnage principal d'attendre la fin de l'hiver pour voyager. Il le retient à nouveau pour les festivités de la nouvelle année. • Éléments d'oralité : le narrateur pose des questions rhétoriques sur les mésaventures de Xiashu : n'est-il pas chanceux d'être tombé sur le moine ? Que se serait-il passé si tel n'avait pas été le cas ? • Ajout de la rencontre de Xiashu avec un moine qui l'invite à loger dans son monastère, où se trouve précisément une calligraphie que feu son père avait offerte à celui qui restaura le monastère. Les échanges entre le moine et Xiashu sont en langue mixte.

		<p>蒼龍闕下長相憶，白鶴山頭更不回。</p> <p>元來昔日唐明皇聞得徐佐卿是個有道之士，用安車蒲輪，征聘入朝。佐卿不願為官，欽賜馳驛還山，滿朝公卿大夫，賦詩相贈，皆不如獨孤及這首，以此觀中相傳，珍重不啻拱璧。</p> <p>遐叔看了父親遺跡，不覺潸然淚下。道士道：“君子見了這詩，為何掉淚？”遐叔道：“實不相瞞，因見了先人之筆，故此傷感。”道士聞知遐叔即是獨孤及之子，朝夕供侍，分外加敬。</p> <p>光陰迅速，不覺過了半年，那時韋皋降服云南諸蠻，重回帥府。遐叔連忙備禮求見，一者稱賀他得勝而回，二者訴說自己窮愁，遠來于謁的意思。正是：</p> <p>故人長望貴人厚，幾個貴人憐故人。</p> <p>那韋皋一見遐叔，盛相款宴。正要多留幾日，少盡關懷，豈知吐蕃贊普，時常侵蜀，專恃云南諸蠻為之向導。近聞得韋皋收服云南，失其羽翼，遂起雄兵三十余萬，殺過界來，要與韋皋親決勝負。這是烽火緊切的事，一面寫表申奏朝廷，一面興師點將，前去抵敵。遐叔歎道：“我在此守了半年，才得相見，忽又有此邊報，豈不是命。”便向節度府中告辭。韋皋道：“吐蕃入寇，滿地干戈，豈還有路歸得。我已分付道士好生管待。且等殺退番兵，道途寧靜，然後慢慢的與仁兄踐行便了。”遐叔無奈，只得依允，照舊住在碧落觀中。不在話下。</p>	
<p>Séjour loin de chez lui 3/4 : Digression sur un personnage secondaire historique</p>		<p>且說韋皋統領大兵，離了成都，直至葭萌關外，早與吐蕃人馬相遇。先差通使與他打話道：“我朝自與你國和親之后，出嫁公主做你國贊婆，永不許興兵相犯。如今何故背盟，屢屢擾我蜀地？”那贊普答道：“云南諸夷，元是臣伏我國的，你怎么輒敢加兵，侵占疆界？好好的還我云南，我便收兵回去；半聲不肯，教你西川也是難保。”韋皋道：“聖朝無外，普天下那一處不屬我大唐的？要戰便戰，云南斷還不成。”原來吐蕃沒有云南夷人向導，終是路徑不熟。卻被韋皋預在深林窮谷之間，偏插旗幟，假做伏兵；又教步軍舞著藤牌，伏地而進，用大刀砍其馬腳。一聲炮響，鼓角齊鳴，沖殺過去。那吐蕃一時無措，大敗虧輸，被韋皋追逐出境，直到贊普新筑的王城，叫做末波城，盡皆打破。殺得吐蕃尸橫遍野，血染成河。端的這場廝殺，可也功勞不小。韋皋見吐蕃遠遁，即便下令班師，一面差牌將繼撐書飛奏朝廷。一路上：</p> <p>喜孜孜鞭敲金鐙響，笑吟吟齊唱凱歌聲。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout d'un épisode indirectement lié à l'histoire principale : les hauts faits du personnage historique Wei Gao 韋皋, de son zi 字 (prénom social) Chengwu 城武 (Zhongxian 仲翔 dans (4)) [745-805], général des Tang connu pour avoir, comme dans (4), repoussé des invasions barbares. Il fait l'objet d'un récit du recueil <i>Shidianou</i> 石點頭, <i>Les Pierres qui hochent la tête</i> (cf. note renvoyer à la note dans traduction) • Les messages échangés entre le commandant chinois et les barbares tufan sont en langue vernaculaire, ce qui rend plus accessible à un lectorat non lettré cet échange diplomatique.
<p>Séjour loin de chez lui 4/4 : retenu par son hôte</p>		<p>話分兩頭。卻說獨孤遐叔久住碧落觀中，十分鬱鬱，信步游覽，消遣客懷。偶到一個去處，叫做升仙橋。乃是漢朝司馬相如在臨邛縣竊了卓文君回到成都，只因家事消條，受人侮慢，題下兩行大字在這橋柱上，說道：</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Le jeu d'exacerbation de l'impatience du personnage se poursuit : l'hôte de Xiashu le met en garde contre un voyage hivernal et Xiashu, par peur d'une inconvenance, reste

“大丈夫不乘駟馬高車，不過此橋。”

後來做了中郎，奉詔開通云南道徑，持節而歸，果遂其志。遐叔在那橋上，徘徊東望，歎道：“小生不愧司馬之才，娘子盡有文君之貌。只是怎能勾得這駟馬高車的日子？”下了橋，正待取路回觀。此時恰是暮春天氣，只听得林中子規一聲聲叫道：“不如歸去。”遐叔听了這個鳥聲，愈加愁悶，又歎道：“我當初與娘子臨別，本以一年半載為期，豈知擔閣到今，不能歸去。天那。我不敢望韋皋的厚贈，只愿他早早退了蕃兵，送我歸家，卻也免得娘子在家朝夕懸望。”

不覺春去夏來，又過一年有余，才等候得韋皋振旅而還。

那時捷書已到朝中，德宗天子知得韋皋戰退吐蕃，成了大功，龍顏大喜，御筆加授兵部尚書太子太保，仍領西川節度使。回府之日，合屬大小文武，那一個不奉牛酒拜賀。直待軍門稍暇，遐叔也到府中稱慶。自念客途無以為禮，做得《蜀道易》一篇。你道為何叫做《蜀道易》？當時唐明皇天寶末年，安祿山反亂，卻是鄭國公嚴武做西川節度。有個拾遺杜甫，避難來到西川，又有丞相房綰也貶做節度府屬官。只因嚴武性子頗多猜狠，所以翰林供奉李白，做《蜀道難》詞。其尾特云：

“錦城雖云樂，不如早歸家。”

乃是替房、杜兩公憂危的意思。遐叔故將這“難”字改作“易”字，翻成樂府。一者稱頌韋皋功德，遠過嚴武；二者見得自己僑寓錦城，得其所主，不比房、杜兩公。以此暗暗的打動他。詞云：

吁嗟蜀道，古以為難。
蚕叢開國，山川郁盤。
秦置金牛，道路始刊。
天梯石棧，勾接危巒。
仰薄青霄，俯挂飛湍。
猿猴之捷，尚莫能干。
使人對此，寧不悲歎。
自我韋公，建節當關。
蕩平西寇，降服南蠻。
風煙寧息，民物殷繁。
四方商賈，爭出其間。
匪無跋涉，豈乏躋攀；
若在衽席，既坦而安。

sur place durant toutes les festivités du nouvel an. Le désir de rentrer chez lui de Xiashu est donc poussé à son comble.

- Dans ses monologues impatients, où il ne s'adresse qu'à lui-même, Xiashu s'exprime en langue vernaculaire.
- Passage consacré à la littérature dans l'explication du *yuefu* composé par Xiashu en l'honneur de Wei Gao : l'allusion littéraire de son titre est expliquée, et le *yuefu* est intégralement rapporté.
- Les dialogues entre Wei Gao et Xiashu sont dans une langue très soutenue, mixte.
- Description des décorations installées pour fêter le premier mois lunaire.

		<p>蹲鴟療饑，筒布御寒。 是稱天府，為利多端。 寄言客子，可以開顏。 錦城甚樂，何必思還。</p> <p>韋皋看見《蜀道易》這一篇，不勝歎服，便對遐叔說：“往時李白所作《蜀道難》詞，太子賓客賀知章稱他是天上謫下來的仙人，今觀仁兄高才，何讓李白。老夫幕府正缺書記一員，意欲申奏取旨，借重仁兄為禮部員外，權充西川節度府記室參軍，庶得朝夕領教。不識仁兄肯曲從否？”遐叔答道：“我朝最重科目。凡士子不繇及第出身，便做到九棘三槐，終久被人欺侮。小生雖則三番落第，壯氣未衰，怎忍把先世科名，一朝自廢？如今叨寓貴鎮，已過歲余，寒荆白氏在家，久無音信。朝夕繫挂，不能去懷。巴得旌旄回府，正要告辭。伏乞俯鑒微情，勿嫌方命。”韋皋謝道：“既是仁兄不允，老夫亦不敢相強。只是目下歲暮，冰雪載途，不好行走。不若少待開春，治裝送別，未為晚也。”遐叔一來見韋皋意思殷勤，二來想起天气果然寒冷，路上難行，又只得住下。</p> <p>捱過殘臘，到了新年，又早是上元佳節。原來成都府地沃人稠，本是西南都會。自唐明皇駐蹕之后，四方朝貢，皆集于此，便有京都氣象。又經嚴鄭公鎮守巴蜀，專以平靜為政，因此閭閻繁富，庫藏充饒。現今韋皋繼他，降服云南諸夷，擊破吐蕃五十萬眾，威名大振。這韋皋最是豪傑的性子，因見地方寧定，民心歸附，預傳號令，分付城內城外都要點放花燈，與民同樂。那道令旨傳將出去，誰敢不依。自十三至十七，共是五夜，家家門首扎縛燈柵，張挂新奇好燈，巧樣煙火，照耀如同白晝。獅蠻社火，鼓樂笙簫，通宵達旦。韋皋每夜大張筵宴，在散花樓上，單請遐叔慶賞元宵。剛到下燈之日，遐叔便去告辭。韋皋再三苦留，終不肯祝乃對遐叔說道：“仁兄歸心既決，似難相強。只是老夫還有一杯淡酒，些小資裝，當在万里橋東，再與仁兄敘別，幸勿固拒。”即傳令撥一船只，次日在万里橋伺候，送遐叔東歸；又點長行軍士一名護送。</p> <p>到明日，韋皋設宴在万里橋餞別遐叔，親舉金杯，說道：“此橋最古，昔諸葛孔明送費禕使吳，道是万里之行，實始于此，這橋因以得名。今仁兄青云万里，亦由今始，愿努力自愛。老夫蟬冠雖敝，拱聽泥金佳報，特為仁兄彈之。”一連的勸了三杯，方才捧出一個錦囊，說道：“老夫深荷令先公推荐之力，得有今日。止因王事鞅掌，未得少酬大恩，有累遠臨，豈不慚汗。但今盜賊生發，勢難重挈。老夫聊備三百金，權充路費。此外別有黃金萬兩，蜀錦千端，俟道路稍寧，專人奉送。勿謂老夫輕薄，為負恩人也。”又喚過軍士分付道：“一路小心服事，不可怠慢。”軍士叩頭答應。遐叔再三拜謝道：“不才受此，已屬過望，敢煩後命。”領了錦囊，軍士跟隨上船。那韋皋還在橋上，直等望不見這船，然后回府。不在話下。</p>	
Retour vers le pays natal	夜歸。未及家十餘里 (1) /	且說遐叔別了韋皋，開船東去。原來下水船，就如箭一般急的，不消兩三日，早到巫峽之下。遠遠的望見巫山神女廟，想起：“當時從此經討，暗祈神女托夢我白氏娘子，許他賦詩為謝。不知這夢曾托得去不曾托得去？我豈可失信。”便口占一首	<ul style="list-style-type: none"> • Sur le chemin du retour, ajout d'un épisode faisant écho à une scène antérieure : Xiashu repasse à côté des monts Wu et se demande si la déesse des lieux a exaucé son vœu de

	<p>逾[二年]乃歸。至鄂縣西。去城尚百里。歸心迫速。取是夕及家。趨斜徑疾行。人畜既殆。至金光門五六里。天已暝。絕無逆旅。(2)</p>	<p>以償宿愿。詩云：</p> <p>古木陰森一線天，巫峰十二鎖寒煙。 襄王自作風流夢，不是陽台云雨仙。</p> <p>題畢，又向著山上作禮稱謝。過了三峽，又到荊州。不想送來那軍士，忽然生起病來，遐叔反要去服事他。又行了几日，來到漢口地方。自此從汝寧至洛陽，都是旱路。那軍士病体雖愈，難禁鞍馬馳驟。遐叔寫下一封書信，留了些盤費，即令隨船回去，獨自個收拾行李登岸，卻也會算計，自己買了一頭生口，望東都進發。約莫行了一個月頭，才到洛陽地面，離著開陽門只有三十余里。是時天色傍晚，一心思量趕回家去，策馬前行。又走了十余里路，早是一輪月上。趁著月色，又走了十來里，隱隱的听得鐘鳴鼓響，想道：“城門已閉，縱趕到也進城不及了。此間正是龍華古寺，人疲馬乏，不若且就安歇。”解囊下馬，投入山門。不爭此一夜，有分教：</p> <p>蝴蝶夢中逢佚女，鸞鷲杓底听嬌歌。</p>	<p>donner un rêve à son épouse. Il lui témoigne sa gratitude en lui composant un poème.</p> <ul style="list-style-type: none"> Description de l'approche de la ville natale amplifiée : décomposition de l'avancée par dizaines de <i>li</i>, ce qui accentue la pénibilité du voyage qui touche à son terme. Le temple se situe dans (4) à environ dix <i>li</i> de la ville, contre cinq à six <i>li</i> dans (2). Bien que le nom du quartier de résidence de Xiashu soit le même dans (2) et (4), le nom de la porte par laquelle il entrera en ville est modifié. Reprise d'éléments de (2) en traduction intralinguale : la tombée de la nuit, la hâte de Xiashu d'arriver chez lui et la fatigue qu'éprouvent l'homme et sa bête. La décision d'arriver la nuit même, la peine que le personnage éprouve à avancer et l'absence de refuge alentours sont autant d'éléments présents dans (2) qui sont supprimés dans (4)
<p>Parcours de l'épouse 1/3 : seule au pays natal</p>		<p>話分兩頭。且說白氏自龍華寺前與遐叔分別之后，雖則家事荒涼，衣食無措，猶喜白氏女工精絕，翰墨傍通。況白姓又是個東京大族，姑姊妹間也有就他學習針指的，也有學做詩詞的，少不得具些禮物為酬謝之資，因此盡堪支給。但時時記念丈夫臨別之言，本以一年為約，如何三載尚未回家？況聞西川路上有的是一線天、人鮓瓮、蛇倒退、鬼見愁，都這般險惡地面。所以古今稱說途路艱難，無如蜀道。想起丈夫經由彼處，必多驚恐。“別后杳無書信，知道安否如何？教我這條肚腸，怎生放得。欲待親往西川，體訪消息。只我女娘家，又是個不出閨門的人，怎生去得？除非夢寐之中，與他相見，也好得個明白。”因此朝夕懸念。睡思昏沉，深閨寂寞，兀坐無聊，題詩一首。詩云：</p> <p>西蜀東京万里分，雁來魚去兩難聞。 深閨只是空相憶，不見關山愁殺人。</p> <p>那白氏一心想著丈夫，思量要做個夢去尋訪。想了三年有余，再沒個真夢。</p>	<ul style="list-style-type: none"> Feng Menglong ajoute tout un pan de récit absent dans les textes sources : le point de vue de l'épouse durant l'absence de son mari. Ainsi l'histoire n'est-elle pas seulement contée du point de vue du mari, mais aussi de celui de sa femme. Les monologues de l'épouse comportent des passages en langue mixte, notamment ceux concernant directement son mari, comme si la langue était porteuse d'une « face » que l'épouse devait conserver envers son époux malgré l'absence de ce dernier.
<p>Parcours de l'épouse 2/3 : le voyage</p>		<p>一日正是[清明]♥佳節，姑姊妹中，都來邀去踏青游玩。白氏那有恁樣開心腸。推辭不去。到晚上對著一盞孤燈，恹恹惶惶的呆想。坐了一個黃昏，回過頭來，看見丫鬟翠翹已是齣齣睡去。白氏自覺沒情沒緒，只得也上床去睡臥。翻來覆去，那里睡得安穩，想道：“我直恁要得個夢兒去會他也不能勾。”又想道：“總然夢兒裡會著了他，到底是夢中的說話，原作不得准。如今也說不得了。須是親往蜀中訪問他回來，也放下了這條腸子。”卻又想到：“我家姊妹中曉得，怎么肯容我去。不如</p>	<ul style="list-style-type: none"> A partir du moment où l'épouse quitte son foyer, un rêve à effet de lecture rétrospective commence à l'insu du lecteur. La profondeur du personnage de l'épouse est accentuée par l'exposition de sa capacité à composer un palindrome, à l'instar d'un personnage féminin de l'antiquité dont

瞞著他們，就在明早悄悄前去。”正想之間，只聽得喔喔雞鳴，天色漸亮。即忙起身梳裹，扮作村莊模樣，取了些盤纏銀兩，并幾件衣服，打個包裹，收拾完備。看翠翹時，睡得正熟，也不通他知道，一路開門出去。

離了崇賢里，頃刻出了開陽門，過了龍華寺，不覺又早到襄陽地面。有一座寄錦亭。原來苻秦時，有個安南將軍竇滔，鎮守襄陽，挈了寵妾趙陽台隨任，拋下妻子蘇氏。那蘇氏名蕙，字若蘭，生得才貌雙絕。將一幅素錦，長廣八寸，織成回文詩句，五色分章，計八百四十一字，詩三千七百五十二首，寄與竇滔。竇滔看見，立時送還陽台，迎接蘇氏到任，夫妻恩愛，比前更篤。后人遂為建亭于此。那白氏在亭子上眺望良久，歎道：“我雖不及若蘭才貌，卻也粗通文墨。縱有織錦回文，誰人為寄，使他早整歸鞭，長諧伉儷乎？”乃口占回文詞一首，題于亭柱上。詞云：

陽春艷曲，麗錦誇文。
傷情織怨，長路懷君。
惜別同心，膺填思悄。
碧鳳香殘，青鸞夢曉。

若倒讀轉來，又是一首好詞：

曉夢鸞青，殘香鳳碧。
悄思填膺，心同別惜。
君懷路長，怨織情傷。
文誇錦麗，曲艷春陽。

白氏題罷，離了寄錦亭，不覺又過荊州，來到夔府。恰遇天晚。見前面有所廟宇，遂入廟中投宿。抬頭觀看，上面懸一金字扁額，寫著“高唐觀”三個大字，乃知是巫山神女之廟。便于神座前撮土為香，禱告道：“我白氏小字嫺嫺，本在東京居住。只為兒夫獨孤遐叔去訪西川節度韋皋，一別三年，杳無歸信，是以不辭跋涉，万里相尋，今夕寄宿仙宮，敢陳心曲。吾想神女曾能通夢楚王，況我同是女流，豈不托我一夢？伏乞大賜靈感，顯示前期，不勝虔懇之至。”禱罷而睡。

果然夢見神女備細說道：“遐叔久寓西川，平安無恙。如今已經辭別，取路東歸。你此去怎么還遇得他著？可早早回身家去。須防途次尚有虛驚。保重，保重。”那白氏颯然覺來，只見天已明了，想起神女之言，歷歷分明，料然不是個春夢。遂起來拜謝神女，出了廟門，重尋舊徑，再轉東都。在路曉行暮止，迤逦望東而來。

此時正值暮春天气，只見一路上有的是紅桃綠柳，燕舞鶯啼。白氏貪看景致，不覺日晚，尚離開陽門二十余里，便趁著月色，趨步歸家。

l'histoire est relatée. La comparaison entre les deux femmes met en valeur le talent littéraire de l'épouse du conte de Feng Menglong déjà évoqué au début du récit.

- Le récit concernant l'épouse rejoint celui concernant son mari lorsqu'elle rêve de la déesse des monts Wu qui l'informe, selon le vœu de Xiashu, que ce dernier va bien. Il s'agit d'un rêve imbriqué dans le rêve.

<p>Parcours de l'épouse 3/3 : la mauvaise rencontre</p>		<p>忽遇前面一簇游人，[笑語喧雜]♣，漸漸的走近。你道是甚么樣人？都是洛陽少年，輕薄浪子。每遇花前月下，打伙成群，攜著的錦瑟瑤笙，挈著的青尊翠幕。專慣窺人婦女，逞己風流。白氏見那伙人來得不三不四，卻待躲避。原來美人映著月光，分外嬌艷，早被這伙人瞧破。便一圈圈將轉來，對白氏道：“我們出郭春游，步月到此，有月無酒，有酒無人，豈不孤負了這般良夜。此去龍華古寺不遠，桃李大開。愿小娘子不棄，回去賞玩一回何如？”那白氏聽見，不覺一點怒氣，從腳底心里直涌到耳朵根邊，把一個臉都變得通紅了，罵道：“你須不是史思明的賊党，清平世界，誰敢調弄良家女子？況我不是尋常已下之人，是白司農的小姐，獨孤司封的媳婦，前進士獨孤遐叔的渾家。誰敢羅唳？”怎禁這班惡少，那管甚么宦家、良家，任你喊破喉嚨，也全不作准。推的推，擁的擁，直逼人龍華寺去賞花。這叫做鐵怕落爐，人怕落套。正是： 分明繡閣嬌閨婦，權做徵歌侑酒人。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La rencontre avec la bande de jeunes fêtards n'est pas faite primitivement par l'époux, comme dans les textes sources, mais par l'épouse. Ainsi connaît-on l'intégralité de sa rencontre avec les convives du banquet. La réticence de l'épouse à être en leur compagnie transparait dès cette rencontre, et accentue son malheur. Les dialogues sont intégralement en langue vernaculaire, ce qui s'accorde avec le milieu peu lettré dont sont issus les jeunes fêtards.
<p>Découverte et installation sur le lieu du rêve</p>	<p>適有佛堂院，路出其側。(1) 唯路有佛堂。遐叔止焉。時近[清明]♥。[月色如畫]♠。繫驢于庭外。入空堂中。有桃杏十餘株。夜深。施衾禱於西窗下。偃臥。方思明晨到家。因吟舊詩曰。近家心轉切。不敢問來人。至夜分不寐。(2)</p>	<p>且說遐叔因進城不及，權在龍華寺中寄宿一宵。想起“當初從此送別，整整的過了[三年]♣，不知我白氏娘子，安否何如？”因誦襄陽孟浩然的詩，說道： “近家心轉切，不敢問來人。” 吟詠數番，潸然淚下。坐到更深，尚未能睡。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comme dans (1) et (2), le personnage s'arrête dans un temple, à cette différence près que dans (4) le lieu est nommé et que le personnage le connaît déjà : c'est là qu'il a fait ses derniers adieux à son épouse, ce qui donne lieu à un ajout dans lequel il s'interroge sur le sort de celle-ci. • Le personnage récite les mêmes vers que dans (2), mais Feng Menglong les attribue à Meng Haoran [690 ?-740]. • Dans (4), le personnage est parti trois ans, contre deux dans (2) et cinq dans (3).
<p>Des bruits de discussion se font entendre</p>	<p>忽聞牆外有十餘人相呼聲。若里胥田叟。(2) /</p> <p>聞寺中歌笑歡洽。寺垣短缺，盡得覩其中。劉俯身窺之(1)</p>	<p>忽聽得牆外[人語喧嘩]♣，漸漸的走進寺來。遐叔想道：“明明是人聲，須不是鬼。似這般夜靜，難道有甚官府到此？”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • En entendant venir des gens dans le temple vide, le personnage dans (4) s'interroge au discours direct.
<p>Installation du banquet</p>	<p>將有供待迎接。須臾。有夫役數人。各持畚鍤箕箒。復去。[有頃]♣。又持牀席牙盤燭炬之類。及酒具樂器。闐咽而至。遐</p>	<p>正惶惑間，只見有十余人，各執苕帚箕箒，將殿上掃除干淨去訖。不多時，又見上百的人，也有鋪設茵席的，也有陳列酒肴的，也有提著燈燭的，也有抱著樂器的，絡繹而至，擺設得十分齊整。遐叔想道：“我曉得了，今日[清明佳節]♥，一定是貴家子弟出郭游春。因見[月色如畫]♠，殿底下桃李盛開，爛漫如錦，來此賞玩。若見</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Dans la description de l'installation du banquet, de nombreux éléments de (2) sont repris sous une forme traduite, en langue vernaculaire : balais, bougies et nécessaire à boisson.

	<p>叔意謂貴族賞會。深慮為其斥逐。乃潛伏屏氣。於佛堂梁上伺之。鋪陳既畢。(2)</p>	<p>我時，必被他趕逐。不若且伏在後壁佛桌下，待他酒散，然后就寢。只是我恁般晦氣，在古廟中要討一覺安睡，也不能勾。”即起身躲在後壁，聲也不敢則。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La crainte de Xiashu de se voir expulsé des lieux et sa décision de se cacher passent de la narration à la troisième personne au monologue au discours direct. • Le lieu où il se cache change : il se trouve au pied d'un mur à l'arrière du temple, tandis qu'il se trouvait derrière une poutre dans (2).
<p>Description des convives jouissant du banquet</p>	<p>復有公子女郎共十數輩。青衣黃頭亦十數人。步月徐來。[言笑宴宴]♣。遂于筵中間坐。獻酬縱橫。履舄交錯。(2)</p> <p>/</p> <p>見十數人。兒女雜坐，羅列盤饌，環繞之而共食。(1)</p>	<p>[又隔了一回]ζ，只見六七個少年，服色不一，簇擁著個女郎來到殿堂酒席之上。[單推女郎坐在西首，卻是第一個坐位。諸少年皆環向而坐，都屬目在女郎身上。]Υ</p> <p>遐叔想道：“我猜是豪貴家游春的，果然是了。只這女郎不是個官妓，便是個上妓，何必這般趨奉他？難道有甚良家女子，肯和他們到此飲宴？莫不是強盜們搶奪來的？或拐騙來的？”只見那女郎[側身西坐，攢眉蹙額，有不勝怨恨的意思]ψ。遐叔凝著雙睛，悄悄地偷看</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Dès que les convives apparaissent dans (4), l'épouse est mentionnée, car contrairement à (2), elle est la seule femme. Cela donne lieu à une interrogation au discours direct du personnage, qui s'interroge d'emblée sur son identité. De même, la femme est dès le début décrite comme ayant l'air de subir une contrainte. • La description d'un banquet festif présente dans (2) et (3) disparaît de (4) pour centrer dès le départ l'attention sur la présence de l'épouse.
<p>Le personnage principal voit son épouse au milieu des convives et y regarde à plusieurs reprises pour être certain que ce soit bien elle</p>	<p>[見其妻在坐中]Υ語笑。劉初愕然，不測其故久之。且思其不當至此，復不能捨之。又熟視容止言笑，無異。(1)</p> <p>/</p> <p>中有一女郎。[憂傷摧悴。側身下坐。]ψ風韻若似遐叔之妻。窺之大驚。卽下屋袱。稍於暗處。迫而察焉。乃真是妻也。(2)</p>	<p>宛似渾家白氏，吃了一驚。這身子就似吊在冰桶里，遍體冷麻，把不住的寒顫。卻又想道：“呸。我好十分蒙懂，娘子是個有節氣的，平昔間終日住在房里，親戚們也不相見，如何肯隨這班人行走？世上面貌廝像的盡多，怎么這個女郎就認做娘子？”雖這般想，終是放心不下，悄悄地黑影子里一步步挨近前來，仔細再看，果然聲音舉止，無一件不是白氏，再無疑惑。卻又想道：“莫不我一時眼花錯認了？”又把眼來擦得十分明亮，再看時節，一發絲毫不差。卻又想道：“莫不我睡了去，在夢兒裡見他？”把眼霎霎，把腳踏踏，分明是醒的，怎么有此詫異的事。“難道他做閨女時尚能截髮自誓，今日卻做出這般勾當。豈為我久客西川，一定不回來了，遂改了節操？我想蘇秦落第，嗔他妻子不曾下機迎接。後來做了丞相，尚然不肯認他。不知我明早歸家，看他還有甚面目好來見我？[心里不勝忿怒，磨拳擦掌的要打將出去，因見他人多夥眾，可不是倒捋虎鬚？]θ</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La découverte par le personnage de la présence de son épouse est largement amplifiée dans (4) par rapport aux textes sources : il est couvert de sueurs froides, puis il s'interroge à de multiples reprises sur cette étrangeté, envisageant plusieurs possibilités pour expliquer la situation. Ses interrogations sont au discours direct, impliquant la première personne, et tout le passage est rédigé en langue vernaculaire, dont l'aspect bavard s'accorde avec le flot d'émotions ressenties par le personnage. • Le lien de la scène avec l'objet principal de l'histoire (voir le rêve d'un autre) est très marqué dans (4) : Xiashu se demande s'il n'est pas lui-même en train de rêver, et tente de se réveiller. • Dès ce moment, (4) indique la colère du personnage, qui n'arrive que vers la fin de la scène du banquet dans (2) et (3).
<p>Le personnage principal voit les</p>	<p>方見一少年。舉盃矚之曰。一人向隅。滿坐不樂。小人竊不自量。願聞</p>	<p>且再含忍，看他怎生的下常，只見一個長鬚的，舉杯向白氏道：“古語云：‘一人向隅，滿坐不樂。’我輩與小娘子雖然乍會，也是天緣。如此良辰美景，亦非易得，何苦恁般愁郁？請放開怀抱，歡飲一杯；并求妙音，以助酒情。”那白氏本是</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Reprise en citation verbatim de l'expression employée dans (2) pour reprocher à l'épouse sa réticence.

<p>convives obliger son épouse à chanter</p>	<p>金玉之聲。其妻冤抑悲愁。若無所控訴。而強置於坐也。遂舉金爵。(2) / 見有長鬚者持盃。請措大夫人歌。[生之妻。文學之家。幼學詩書。甚有篇詠。]欲不為唱。四座勸請。(3)</p>	<p>強逼來的，心下十分恨他，欲待不歌，卻又想：“這班乃是無籍惡少，我又孤身在此，怕触怒了他，一時撒潑起來，豈不反受其辱。”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Le personnage de l'homme barbu, central dans le motif du harcèlement de l'épouse, est emprunté à (3). • Le point de vue de l'épouse est introduit : face au harcèlement des convives, elle exprime un monologue intérieur au discours direct. • Son impuissance dans (2) devient une réflexion sur l'intérêt qu'elle a à d'abord se montrer conciliante.
--	--	--	--

收泣而歌曰。今夕何夕。存耶沒耶。良人去兮天之涯。園樹傷心兮三見花。

(2)

/

乃歌曰。歎衰草。絡緯聲切切。良人一去不復還。今夕坐愁鬢如雪。

長鬚云。勞歌一盃。飲訖。酒至白面年少。復請歌。張妻曰。一之謂甚。其可再乎。

長鬚持一籌筋云。請置觥。有拒請歌者。飲一鐘。歌舊詞中笑語。准此罰。(3)

只得拭乾眼淚，拔下金雀釵，按板而歌。歌云：

今夕何夕？存耶？沒耶？良人去兮天之涯，園樹傷心兮三見花。

自古道：“詞出佳人口。”那白氏把心中之事，擬成歌曲，配著那嬌滴滴的聲音，嗚咽咽歌將出來，聲調清婉，音韻悠揚，真個直令高鳥停飛，潛魚起舞。滿座無不稱贊。長須的連稱：“有勞，有勞。”把酒一吸而盡。遐叔在黑暗中看見渾家并不推辭，就拔下寶釵按拍歌曲，分明認得是昔年聘物，心中大怒，咬碎牙關，也不聽曲中之意，又要搶將出去廝鬧。只是恐眾寡不敵，反失便宜，又只得按捺住了，再看他們。只見行酒到一個黃衫壯士面前，也舉杯對白氏道：“聆卿佳音，令人宿醒頓醒，俗念俱消。敢再求一曲，望勿推卻。”白氏心下不悅，臉上通紅，說道：“好沒趣，歌一曲盡勾了，怎麼要歌兩曲？”

那長須的便拿起巨觥說道：“請置監令。有拒歌者，罰一巨觥酒，到不乾，顏色不樂，并唱舊曲者，俱照此例。”白氏見長須形狀凶惡，心中害怕，只得又歌一曲。歌云：

歎衰草，絡緯聲切切。良人一去不復返，今日坐愁鬢如雪。

歌罷，眾人齊聲喝采。黃衫人將酒飲乾，道聲：“勞動。”遐叔見渾家又歌了一曲，愈加忿恨，恨不得眼裡放出火來，連這龍華寺都燒個乾淨。那酒卻行到一個白面少年面前，說道：“適來音調雖妙，但賓主正歡，歌恁樣淒清之曲，恰是不稱。如今求歌一曲有情趣的。”眾人都和道：“說得有理。歌一個新意兒的，勸我們一杯。”

- Dans (4), Feng Menglong reprend tous les éléments présents dans (2) et (3), et les réagence de façon complexe, en ajoutant par ailleurs des éléments supplémentaires, notamment les points de vue du personnage principal et de son épouse.
- Feng Menglong reprend dans (4) l'unique chant présent dans (2), puis l'intégralité des chants présents dans (3), soit six chants attribués à l'épouse, et un chant pour l'homme barbu.
- Du fait qu'il y ait une chanson de plus dans (4), la narration comporte une demande supplémentaire de chant de la part d'un convive.
- Entre les deux premiers chants, le point de vue revient vers le personnage qui épie la scène : l'histoire prend de la profondeur puisque Xiashu soupçonne son épouse de ne pas rechigner à chanter. Le point de vue revient à nouveau à Xiashu après le deuxième chant.
- Dans (4), ce n'est pas l'homme au visage pâle qui, demandant un deuxième chant à l'épouse, provoque la colère de celle-ci, mais un personnage habillé de jaune (absent dans le jeu des couleurs de (3)). Cependant, un homme au visage pâle apparaît dans (4) pour demander le troisième chant.
- Comme dans (3), l'épouse refuse de chanter une deuxième fois. Dans (4), ce refus s'exprime au discours direct, et il est précédé de la mention du mécontentement du personnage.
- Comme dans (3), l'homme barbu dans (4) instaure un système de gage visant à pénaliser l'épouse si elle refuse de chanter.
- Feng Menglong ajoute dans (4) la crainte qu'éprouve l'épouse face à la l'homme barbu, ce qui enrichit le charisme de ce dernier personnage.

- | | | | |
|--|--|--|--|
| | | | <ul style="list-style-type: none">• La description de la scène est enrichie : les convives approuvent en chœur les demandes de chant ; cela étoffe l'atmosphère. |
|--|--|--|--|

<p>于是張妻又歌曰。勸君酒。君莫辭。落花徒繞枝。流水無返期。莫恃少年時。少年能幾時。(3)</p>	<p>白氏無可奈何，又歌一曲云：</p> <p>勸君酒，君莫辭。落花徒繞枝，流水無返期。莫恃少年時，少年能幾時？</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ce qui était le deuxième chant dans (3) devient donc le troisième dans (4). Il est cité verbatim.
<p>酒至紫衣者。復持盃請歌。張妻不悅。沉吟良久。(3)</p>	<p>白氏歌還未畢，那白面少年便嚷道：“方才講過要個有情趣的，卻故意唱恁般冷淡的聲音。請監令罰一大觥”長須人正待要罰，一個紫衣少年立起身來說道：“這罰酒且慢著。”白面少年道：“卻是為何？”紫衣人道：“大凡風月場中，全在幫襯，大家得趣。若十分苛罰，反覺我輩俗了。如今且權寄下這杯，待他另換一曲，可不是好。”長須的道：“這也說得是。”將大觥放下，那酒就行到紫衣少年面前。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Insertion d'un épisode dans lequel le convive ayant demandé la troisième chanson (celui au visage pâle dans (4)) se plaint du manque d'entrain de l'épouse. L'homme habillé de pourpre prend la défense de l'épouse (amplification de sa simple demande dans (3)), ce qui crée une relation entre les convives, qui était absente dans (3).
<p>乃歌曰。怨空閨。秋日亦難暮。夫婿斷音書。遙天鴈空度。(3)</p>	<p>白氏料道推托不得，勉強揮淚又歌一曲云：</p> <p>怨空閨，秋日亦難暮。 夫婿絕音書，遙天雁空度。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Le troisième chant de (3) devient le quatrième chant de (4). Il est repris verbatim.
	<p>歌罷，白衣少年笑道：“到底都是那些淒愴怨暮之聲。再沒一毫艷意。”紫衣人道：“想是他傳派如此，不必過責。”將酒飲盡。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La plainte de l'homme au visage pâle ajoutée dans (4) plus haut se poursuit, et de même l'homme en habits pourpres continue à défendre à l'épouse. Les réactions des personnages ne sont donc pas ponctuelles mais suivent un ensemble logique qui structure la scène.
<p>酒至黑衣胡人。復請歌。張妻連唱三四曲。聲氣不續。沉吟未唱間。長鬚拋觥云。不合推辭。乃酌一鐘。張妻涕泣而飲。(3)</p>	<p>行至一個皂帽胡人面前，執杯在手，說道：“曲理俺也不十分明白，任憑小娘子歌一個兒侑這杯酒下去罷了，但莫要冷淡了俺。”白氏因連歌幾曲，氣喘聲促，心下好不耐煩，聽說又要再歌，把頭掉轉，不去理他。長須的見不肯歌，叫道：“不應拒歌。”便拋一巨觥白氏到此地位，只得忍泣含啼，飲了這杯罰酒，</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comme dans (3), le convive à demander ensuite un chant est un étranger habillé de noir. • Les mêmes éléments (demande de chant et refus de l'épouse à cause de sa fatigue) reviennent de façon amplifiée : l'étranger habillé de noir formule sa demande au discours direct, et l'épouse fait mine de ne pas entendre la demande. • Dans (4) comme dans (3), l'homme barbu gourmande l'épouse en lui interdisant de se refuser à chanter et en lui imposant une coupe d'alcool. L'épouse se résigne à boire et chanter.
<p>復唱送胡人酒曰。切切夕風急。露滋庭草濕。良人去不回。焉知掩闥泣。(3)</p>	<p>又歌云：</p> <p>切切夕風急，露滋庭草濕。 良人去不回，焉知掩闥泣。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Le cinquième chant de (4) correspond au quatrième chant de (3).

	<p>酒至綠衣少年。持盃曰。夜已久。恐不得從容。卽當啖索。無辭一曲。便望歌之。(3)</p>	<p>皂帽胡人將酒飲罷，卻行到一個綠衣少年，舉杯請道：“夜色雖闌，興猶未淺。更求妙音，以盡通宵之樂。”那白氏歌這一曲，聲氣已是斷續，好生吃力。見綠衣人又來請歌，那兩點秋波中撲簌簌淚珠亂灑。眾人齊笑道：“對此好花明月，美酒清歌，真乃賞心樂事，有何不美？卻恁般凄楚，忒煞不韻。該罰，該罰。”白氏恐怕罰酒，又只得和淚而歌。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comme dans (3), un personnage habillé de vert demande ensuite une chanson à l'épouse. • Ajout du point de vue de l'épouse : à bout de forces, elle fond en larmes. • Ajout de la réaction des convives : ils rient devant les pleurs de l'épouse. Cette insertion accentue l'aspect dramatique de la situation.
	<p>又唱云。螢火穿白楊。悲風入荒草。疑是夢中遊。愁迷故園道。(3)</p>	<p>歌云： 螢火穿白楊，悲風入蘆草。 疑是夢中游，愁迷故園道。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Le sixième chant de (4) correspond au cinquième chant de (3).
<p>滿座傾聽。諸女郎轉面揮涕。一人曰。良人非遠。何天涯之謂乎。少年相顧大笑。(2)</p> <p>/</p> <p>酒至張妻。長鬚歌以送之曰。花前始相見。花下又相送。何必言夢中。人生盡如夢。(3)</p>	<p>白氏這歌，一發前聲不接後氣，恰如啼殘的杜宇，叫斷的哀猿。滿座聞之，盡覺凄然。只見綠衣人將酒飲罷，長須的含著笑說道：“我音律雖不甚妙，但禮無不答。信口謔一曲兒，回敬一杯。你們休要笑話。”眾人道：“你又幾時進了這椿學問？快些唱來。”長須的頓開喉嚨，唱道：</p> <p>花前始相見，花下又相送。何必言夢中，人生盡如夢。</p>	<p>白氏這歌，一發前聲不接後氣，恰如啼殘的杜宇，叫斷的哀猿。滿座聞之，盡覺凄然。只見綠衣人將酒飲罷，長須的含著笑說道：“我音律雖不甚妙，但禮無不答。信口謔一曲兒，回敬一杯。你們休要笑話。”眾人道：“你又幾時進了這椿學問？快些唱來。”長須的頓開喉嚨，唱道：</p> <p>花前始相見，花下又相送。何必言夢中，人生盡如夢。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout dans (4) d'une description de l'épuisement de l'épouse à chanter de toutes ses forces et avec toute l'émotion dont elle est capable, ce qui constitue une explication à la réaction des invités reprise de (2) : l'abatement. • La moquerie d'un convive présente dans (2) disparaît. • Dans (4) comme dans (3), l'homme barbu chante, mais son chant est précédé dans (4) d'un petit discours excusant ses piètres talents, ainsi que la réaction amusée des convives. • Le chant de l'homme barbu est cité verbatim.
		<p>那聲音猶如哮喘，病老貓，把眾人笑做一堆，連嘴都笑歪了，說道：“我說你曉得什麼歌曲。弄這樣空頭。”長須人到掙得好副老臉，但憑眾人笑話，他卻面不轉色。直到唱完了，方答道：“休要見笑。我也是好價錢學來的哩。你們若學得我這幾句，也盡勾了。”眾人聞說，越發笑一個不止。長須的由他們自笑，卻執起一個杯兒，滿滿斟上，欠身親奉白氏一杯。直待飲後，然後坐下。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout dans (4) des moqueries des convives envers l'homme barbu. • Les moqueries et la protestation qui résulte de celles-ci sont au discours direct. L'homme barbu s'exprime à la première personne, ce qui approfondit son personnage.
<p>酒至紫衣胡人。復請歌云。須有艷意。(3)</p>		<p>遐叔起初見渾家隨著這班少年飲酒，那氣惱到包著身子，若沒有這兩個鼻孔，險些兒肚子也脹穿了。到這時見眾人單逼著他唱曲，渾家又不勝憂恨，涕泣交零，方才明白是逼勒來的。這氣到也略平了些。卻又想：“我娘子自在家裏，為何被這班殺才劫到這個荒僻所在？好生委決不下。我且再看他還要怎麼？”只見席上又輪到白面的飲酒，他舉著金杯，對白氏道：“適勞妙歌，都是优愁怨恨的意思，連我等眼</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout du point de vue du personnage principal sur l'ensemble de la scène : il comprend que son épouse n'est pas consentante, contrairement à ce qu'il pensait initialement, mais contrainte et forcée.

		淚不覺吊將下來，終覺敗興。必須再求一風月艷麗之曲，我等洗耳恭聽，幸勿推辭。”遐叔暗道：“這些殺才，劫掠良家婦女，在此歌曲，還有許多嫌好道歉。”	<ul style="list-style-type: none"> • Reprise de la dernière demande de chant. Si dans (3) celle-ci était formulée par un convive non encore mentionné, dans (4) le jeu d'alcool a fait le tour des fêtards et en revient au tour de l'homme au visage pâle. Il formule sa demande au discours direct dans (4). • Ajout du point de vue du personnage principal qui réagit pour lui-même à cette demande de chant.
	張妻低頭未唱間。長鬚又拋一觥。(3)	那白氏心中正自煩惱，況且連歌數曲，口乾舌燥，聲氣都乏了，如何肯再唱？低著頭，只是不應。那長須的叫道：“違令。”又拋下一巨觥。	<ul style="list-style-type: none"> • Amplification de la description de l'épuisement de l'épouse. • De manière similaire à (3), l'homme barbu contraint l'épouse à boire en guise de gage pour refus de chanter.
Le personnage principal se met en colère	[遐叔驚憤久之。]計無所出。乃就階陸間。(2) / [於是張生怒。]③(3)	這時遐叔一肚子氣怎麼再忍得住？	<ul style="list-style-type: none"> • L'évocation de la colère du personnage passe non seulement de la langue classique à la langue vernaculaire, mais prend également une tournure interrogative rhétorique. Effet d'oralité et de narration plus vivante.
Le personnage principal veut faire irruption mais ne le peut pas	將就察之，寺門閉不得入。(1)		<ul style="list-style-type: none"> • Abandon du désir du personnage de s'approcher de la scène qui se trouvait dans (1), puisque dans (4) il se trouve déjà dans le temple et non caché derrière son mur d'enceinte.
Le personnage principal lance un projectile au milieu de la scène et tout disparaît	劉擲瓦擊之，中其鬚洗，破迸走散，因忽不見。(1) / 捫一大磚。向坐飛擊。磚纔至地。悄然一無所有。(2) / 捫足下得一瓦。擊之。中長鬚頭。再發一瓦。中妻額。闐然無所見。(3)	暗裏從地下摸得兩塊大磚橛子，先一磚飛去，恰好打中那長須的頭；再一磚飛去，打中白氏的額上。只聽得殿上一片嚷將起來，叫道：“有賊，有賊。”東奔西散，一霎眼間蚤不見了。	<ul style="list-style-type: none"> • Comme dans (3), le personnage lance deux projectiles. • Comme dans (2), il s'agit de briques. • Le passage dans (4) conserve la brièveté et la rapidité des textes sources. • Ajout de la réaction affolée des convives, avec du discours direct contribuant à rendre la scène plus vivante.

<p>Le personnage principal réagit au caractère étrange des faits</p>	<p>劉踰垣直入，與從者同視，殿廡皆無人，寺扃如故。劉訝益甚。(1)</p> <p>/</p> <p>遐叔悵然悲惋。謂其妻死矣。(2)</p> <p>/</p> <p>張君謂其妻已卒。(3)</p>	<p>那遐叔走到殿上，四下打看，莫說一個人，連這鋪設的酒筵器具，一些沒有蹤跡。好生奇怪。嚇得眼跳心驚，把個舌頭伸出，半晌還縮不進去。那遐叔想了一會，歎道：“我曉得了。一定是我的娘子已死，他的魂靈游到此間，卻被我一磚把他驚散了。”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • L'étonnement du personnage, présent dans (1), est amplifié dans (4) par le fait qu'il tire longuement la langue sous l'effet de la stupéfaction. • La description du lieu à présent désert dans (1) est reprise de façon un peu plus détaillée. • Le fait présent dans (2) et (3) que le personnage pense que son épouse est décédée est repris dans (4). La constatation se fait cependant en langue vernaculaire, au discours direct. • S'ajoute pour le personnage principal un sentiment de culpabilité : il craint d'avoir fait fuir l'âme de son épouse. Ce sentiment est exprimé au discours direct, à la première personne.
<p>Le personnage principal rentre chez lui</p>	<p>遂馳歸。(1)</p> <p>/</p> <p>速駕而歸。(2)</p> <p>/</p> <p>慟哭連夜而歸。(3)</p>	<p>這夜怎么還睡得著？等不得金雞三唱，便束裝上路。[天色未明]Ⓜ，已到洛陽城外。捱進開陽門，徑奔崇賢里，一步步含著眼淚而來。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Amplification dans (4) du retour du personnage chez lui : le trajet est décomposé par étapes. • L'effet dramatique de la narration est accentué dans (4) par une question rhétorique s'apparentant à la technique d'orateur.
<p>Le personnage principal arrive chez lui et apprend que son épouse dort encore</p>	<p>此至其家，妻方寢。(1)</p> <p>/</p> <p>前望其家。步步悽咽。[比平明。]Ⓜ至其所居。使蒼頭先入。家人並無恙。遐叔乃驚愕。疾走門入。青衣報娘子夢魘方寢。(2)</p> <p>/</p>	<p>遙望家門，卻又不見一些孝事。那心儿裏就是十五六個吊桶打水，七上八落的跳一個不止。進了大門，走到堂上，撞見梅香翠翹，連忙問道：“娘子安否，何如？”口內雖然問他，身上卻擔著一把冷汗，誠恐怕說出一句不吉利的話來。只見翠翹不慌不忙的答道：“娘子睡在房裏，說今早有些頭痛，還未曾起來梳洗哩。”遐叔聽見翠翹說道娘子無恙，這一句話就如分娩的孕婦，彭底一聲，孩子頭落地，心下好不寬暢。只是夜來之事，好生疑惑，</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout dans (4) de la remarque par le personnage approchant de chez lui qu'aucun malheur n'est annoncé (par une bannière de deuil, par exemple). • Amplification dans (4) de l'angoisse du personnage à l'approche de chez lui, avec l'emploi de la métaphore du cœur semblable au seau d'un puits. • Des éléments de (2) et (3) sont repris : c'est également un domestique qui informe le personnage de l'état de son épouse. En l'occurrence, (4) fait réapparaître un personnage déjà introduit au début de l'histoire : la servante Cuiqiao venue vivre avec sa maîtresse lors du mariage de celle-ci. • Comme dans (3), le personnage demande au domestique comment se porte son épouse, et

	<p>[及明至門。]Ⓜ家人驚喜出迎。君問其妻。婢僕曰。娘子夜來頭痛。(3)</p>		<p>celui-ci répond qu'elle a attrapé mal à la tête dans la nuit. Dans (2), le domestique déclarait que l'épouse avait fait un cauchemar, ce qui disparaît de (4). La scène de cet échange dans (4) est largement amplifiée, avec du dialogue et des descriptions sur les dispositions émotionnelles du personnage. S'y ajoutent des effets comiques, tels que la domestique peu alarmée face au personnage affolé et la comparaison du soulagement du personnage avec celui d'une femme venant d'accoucher.</p>
<p>L'épouse du personnage principal lui raconte son rêve, qui correspond à ce dont il a été témoin</p>	<p>聞劉至，乃敘寒暄訖，妻笑曰：“向夢中與數十人遊一寺，皆不相識，會食於殿庭。有人自外以瓦礫投之，杯盤狼藉，因而遂覺。”(1)</p> <p>/</p> <p>遐叔至寢。妻臥猶未興。良久乃曰。向夢與姊妹之黨。相與翫月。出金光門外。向一野寺。忽為凶暴者數十輩。脇與雜坐飲酒。又說夢中聚會言語。與遐叔所見並同。又云。方飲次。忽見大磚飛墜。因遂驚魘殆絕。纔寤而君至。(2)</p> <p>/</p> <p>張君入室。問其妻病之由。曰。昨夜夢草莽之處。有六七人。遍令飲酒。各請歌。孛凡歌六七</p>	<p>忙忙進到臥房裏面問道：“夜來做甚不好睡。今早走不起？”白氏答道：“我昨夜害魘哩。只因你別去三年，杳無歸信，我心中時常憂憶。夜來做成一夢，要親到西川訪問你的消息。直行至巫山地面，在神女廟裏投歌。那神女又托夢與我，說你已離巴蜀，早晚到家，休得途中錯過，枉受辛苦。我依還尋著舊路而回。將近開陽門二十余里，踏著月色，要趕進城，忽遇一伙少年，把我逼到龍華寺玩月賞花。飲酒之間，又要我歌曲。整整的歌了六曲，還被一個長須的屢次罰酒。不意從空中飛下兩塊磚礮子，一塊打了長須的頭，一塊打了我的額角上，瞥然驚醒，遂覺頭痛，因此起身不得，還睡在這裏。”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (4), les faits sont les mêmes que dans (3) et quasiment identiques à (1) et (2) : le personnage demande à son épouse la cause de son mal de tête, et celle-ci lui répond en lui racontant son rêve. • (4) adopte la même technique narrative que (1), (2) et (3) : l'épouse s'exprime à la première personne, et raconte de façon résumée ce qui lui est arrivé, c'est-à-dire la scène du banquet que son époux a observée. Les détails modifiés entre les textes sources et le texte cible sont naturellement rapportés avec les différences qu'ils impliquent. • Dans (4), ce résumé permet de clarifier le fait que le rêve que l'épouse fit de la déesse lui conseillant de rentrer chez elle était un rêve imbriqué dans un rêve plus large.

	<p>曲。有長鬚者頻拋觥。方飲次。外有發瓦來。第二中孛額。因驚覺。乃頭痛。(3)</p>		
<p>Le personnage principal raconte à son tour à son épouse ce qu'il a vu</p>	<p>劉亦具陳其見。(1)</p> <p>/</p> <p>君因知昨夜所見。乃妻夢也。(3)</p>	<p>遐叔聽罷，連叫：“怪哉，怪哉。怎么有恁般異事？”白氏便問有何異事。遐叔把昨夜寺中宿歇，看見的事情，從頭細說一遍。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout de la réaction étonnée du personnage au récit de son épouse, au discours direct, ce qui rend l'échange plus réaliste. • Dans (3), la compréhension du phénomène étrange par l'époux apparaît, mais il n'est pas mentionné qu'il partage cette découverte avec son épouse, puisqu'il n'est pas écrit qu'il relate sa propre expérience. En revanche, dans (4), il confronte ce qu'il a lui-même vécu au récit de sa femme. La prise de conscience des faits est donc répartie sur les deux angles de vue, ce qui s'accorde avec la narration qui a constamment changé de point de vue, entre le mari et sa femme, pour relater chacune de leur aventure.
<p>Considérations sur les causes du rêve</p>	<p>豈幽憤之所感耶。(2)</p>	<p>白氏見說，也稱奇怪，道：“元來我昨夜做的卻是真夢？但不知這伙惡少是誰？”遐叔道：“這也是夢中之事，不必要深究了。”</p> <p>說話的，我且問你：那世上說謊的也盡多；少不得依經傍註，有個邊際，從沒有見你恁樣說瞞天謊的祖師。那白氏在家裏做夢，到龍華寺中歌曲，須不是親身下降，怎么獨孤遐叔便見他的形像？這般沒根據的話，就騙三歲孩子也不肯信，如何哄得我過？看官有所不知：大凡夢者，想也，因也。有因便有想，有想便有夢。那白氏行思坐想，一心記挂著丈夫，所以夢中真靈飛越，有形有像，俱為實境。那遐叔亦因想念渾家，幽思已極，故此雖有醒時，這點神魂，便入了渾家夢中。此乃兩下精神相貫，魂魄感通，淺而易見之事，怎說在下掉謊？正是：</p> <p>只因別後幽思切，致使精靈暗往回。</p> <p>當下白氏說道：“夢中之事，所見皆同，這也不必說了。且問你：一去許久，并無音耗，雖則夢中在巫山廟祈夢，蒙神女指示，說你一路安穩，干求稱意。我想蜀道艱難，不知怎生到得成都？便到了成都，不知可曾見韋皋？便見了韋皋，不知贈得你幾何？”遐叔驚道：“我當初經過巫峽，聽說山上神女頗有靈感，曾暗祈他托汝一夢，傳個平安消息。不道果然夢見，真個有些靈感。只是我到得成都，偶值韋皋兩次出征，因此在碧落觀整整的住了兩年半，路上走了半年，遂至擔擱，有負初盟。猶喜得韋皋故人情重，相待甚厚。若不是我一意告辭，這早晚還被他留住，未得回來。”將那路途跋涉，旅邸淒涼，并韋皋款待贈金，差人遠送，前後之事，一一細說。</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout de considérations des personnages et du narrateur sur les causes du rêve. • Un jeu d'argumentation est mis en place avec les techniques de l'oralité : la narration simule des questions de la part des auditeurs qui trouveraient l'histoire absurde, et y répond avec quelques éléments de théorie onirologique expliquant le phénomène étrange. • Un échange au discours direct entre les deux époux permet de revenir sur le caractère surprenant du rêve dans lequel l'épouse voit la déesse. • Le personnage raconte son propre périple à son épouse.

<p>Conclusion sur le type de rêve auquel celui-ci se rattache.</p>	<p>蓋所謂彼夢有所往而此遇之也。(1)</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Disparition de la mention d'une catégorie de rêve à laquelle se rattacherait le rêve principal du conte.
<p>Epilogue : le personnage est reçu aux examens impériaux et mène une brillante carrière</p>		<p>夫妻二人感歎不盡，把那三百金日逐用度。遐叔埋頭讀書。約莫半年有余，韋皋差兩員將校，繼書送到黃金一萬兩、蜀錦一千匹。遐叔連忙寫了謝書，款待來使去後，對白氏道：“我先人出仕三十余年，何嘗有此宦橐？我一來家世清白，二來又是儒素。只前次所贈，以足度日，何必又要許多？且把來封好收置，待我異日成名，另有用處。”白氏依著丈夫言語，收置不題。</p> <p>且說唐朝制科，率以三歲為期。遐叔自貞元十五年下第，西游巴蜀，卻錯了十八年這次，宜到二十一年，又該殿試時分。打疊行囊，辭別白氏，上京應舉。那知貢舉官乃是中書門下侍郎崔群，素知遐叔才名，有心檢他出來取作首卷，呈上德宗天子，御筆親題狀元及第。那遐叔有名已久，榜下之日，那一個不以為得人。舊例游街三日，曲江賜宴，雁塔題名。欽除翰林修撰，專知制誥。謝恩之后，即寫家書，差人迎接白氏夫人赴京，共享富貴。</p> <p>且說白氏在家，掐指過了試期，眼盼盼懸望佳音。一日，正在閨房中，忽聽得堂前鼎沸，連忙教翠翹出去看時，恰正是京中走報的來報喜。白氏問了詳細，知得丈夫中了頭名狀元，以手加額，對天拜謝。整備酒飯，管待報人。頃刻就嚷遍滿城。白氏親族中俱來稱賀。那白長吉昔日把遐叔何等奚落，及至中了，卻又老著臉皮，備了厚禮也來稱賀。那白氏是個記德不記仇的賢婦，念著同胞分上，將前情一筆都勾。相見之間，千歡萬喜。白長吉自捱進了身子，無一日不來掇臀捧屁。就是平日從不往來，極疏冷的親戚，也來殷勤趨奉，到教白氏應酬不暇。那繼書的差人，星夜趕至洛陽，叩見白氏，將書呈上。白氏拆開，看到書後有詩一首，云：</p> <p>玉京仙府獻書人，賜出宮袍似爛銀。 寄語幾中愁苦婦，好將顏面對蘇秦。</p> <p>白氏看罷，微微笑道：“原來相公要迎我至京。”遂留下差人，擇吉起程。那時府縣撥送船夫，親戚都來餞送。白長吉親送妹子至京。遐叔接入衙門，夫妻相見，喜從天降。白長吉向前請罪。遐叔度量寬弘，全無芥蒂。即便擺設家筵，款待不題。</p> <p>不想那年德宗皇帝晏駕，百官共立順宗登位。不上半年，順宗也就崩了。又立憲宗登位，改元元和元年。到四月間，遐叔蚤升任翰林院學士，知制誥如故。你道他為何升得恁驟？元來大行皇帝的遺詔與新帝登極的詔書，前後四篇，都出遐叔之作。這是朝廷極大手筆，以此累功，不次遷擢。</p> <p>恰好五月間，有大赦天下詔書，遐叔乘這個機會，就討了宣赦的差。夫妻二人，衣錦還鄉。親戚們都在十里外迎接，府縣官也出郭相迎。遐叔回到家中，焚黃謁墓，殺豬宰羊，做慶喜筵席，遍請親鄰。飲酒中間，說起龍華寺曾許下願心，要把韋皋送來的黃金萬兩，蜀錦千匹，都舍在寺里，重修寶殿，再整山門。即便選擇吉辰，</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Dans (4), l'histoire est loin d'être achevée, et fait l'objet d'un très long ajout par rapport aux textes sources. Ces éléments supplémentaires viennent clore les faits évoqués au début et au cours de l'histoire : <ul style="list-style-type: none"> - le personnage principal reçoit de son protecteur une immense richesse, qu'il n'utilisera finalement pas pour lui-même, mais pour restaurer le temple qui tint lieu de décor au banquet onirique. - le personnage principal passe les examens, ce qui permet de regagner l'estime de son beau-frère, présenté au début de l'histoire comme le haïssant. - le personnage principal mène une carrière extrêmement brillante et termine sa vie dans le plus grand bonheur, ce qui est commun dans les <i>huaben</i> impliquant la réussite aux examens. • (4) s'achève, à la manière habituelle des <i>huaben</i>, sur quelques vers conclusifs.

興動工役。其時白敏中以中書侍郎請告歸家。白居易新授杭州府太守，回來赴任。兩個都到遐叔處賀喜。見此勝緣，各各布施。那州縣官也要奉承遐叔，無一個不來助工。眼見得這龍華寺不日建造起來，比初時越加齊整。但見：

寶殿嵯峨侵碧落，山門弘敞壓閭浮

卻說韋皋久鎮蜀中，自知年紀漸老，萬一西番南夷，有些決撒，恐損威名，上表固請骸骨，因荐遐叔自代。奉聖旨：“韋皋鎮蜀多年，功勞積著，可進光祿大夫、右丞相、同平章事，封襄國公，馳驛回朝。獨孤遐叔累掌絲綸，王言無忝，訪之輿望，僉謂通材，可加兵部侍郎，領西川節度使。仍著走馬赴任，無得遲誤。欽此。”遐叔接了詔書，恐怕違了欽限，便同白氏夫人乘傳而去。未到半路，蚤有韋皋差官迎接，約定在夔府交代。恰好巫山神女廟正在夔府地方。遐叔與白氏乘此便道，先往廟中行香，謝他托夢的靈感，然後與韋皋相見。敘過寒溫，送過敕印，把大小軍政一一交盤明白，才吃公宴。當日遐叔就回了席。明早，點集車騎隊伍，護送韋皋還朝。

從此上任之後，專務鎮靜，軍民安堵，威名更勝。朝廷累加褒賞。直做到太保兼吏兵二部尚書，封魏國公。白氏誥封魏國夫人。夫妻偕老，子孫榮盛。有詩為證：

夢中光景醒時因，醒若真時夢亦真。
莫怪痴人頻做夢，怪他說夢亦痴人。

6 - Prédications oniriques concernant les « Douze Belles de Jinling (Jinling shi'er chai 金陵十二釵) » dans le chapitre 5 du *Honglou meng*

Le tableau suivant rassemble l'ensemble des prédictions oniriques concernant les douze personnages féminins de l'entourage de Jia Baoyu, les « Douze Belles de Jinling (Jinling shi'er chai 金陵十二釵) », prédictions situées au chapitre 5 du *Honglou meng*. Chaque prédiction comporte un poème et un dessin associé, feuilletés par Baoyu dans les registres des destinées, ainsi qu'un chant présent dans la pièce intitulée *Honglou meng* 紅樓夢, *Le Rêve du Pavillon Rouge*, que l'immortelle fait voir au jeune garçon.

Prédictions oniriques concernant les Douze Belles de Jinling (Jinling Shi'er chai 金陵十二釵) dans le chapitre 5 du *Honglou meng*

Poèmes	Dessins	Pièces chantées	Personnages concernés	Réalisation de la prédiction dans les faits
<p>霽月難逢，彩雲易散。 心比天高，身為下賤。 風流靈巧招人怨。 壽夭多因誹謗生， 多情公子空牽念。</p> <p><i>Lune après la pluie est difficile à rencontrer, nuages colorés se dispersent aisément. Son cœur est plus élevé que le ciel, mais elle est issue de milieu vil. Sa distinction et sa finesse d'esprit lui attirent l'inimitié des autres. La fin prématurée de sa vie doit beaucoup aux calomnies, Le jeune seigneur plein d'affection en vain la regrettera.</i></p> <p>Le poème déplore les médisances qui pousseront la mère de Baoyu à renvoyer Qingwen, en dépit des qualités humaines de celle-ci. Le « jeune seigneur » est Baoyu, qui consacrera à la jeune morte une épitaphe composée par ses soins.</p>	<p>Epais brouillard noir</p>		<p>Qingwen 晴雯</p>	<p>La servante de Baoyu, Qingwen, meurt prématurément de maladie, après que la mère de son jeune maître l'a injustement renvoyée pour conduite immorale.</p>
<p>枉自溫柔和順， 空云似桂如蘭。 堪羨優伶有福， 誰知公子無緣。</p> <p><i>En vain s'est-elle faite douce et gentille, Inutilement ressemblait-elle au cannelier et à l'orchidée. Il y a bien de quoi envier le bonheur du comédien, Qui aurait su qu'aucun lien prédestiné ne la liait au seigneur ?</i></p> <p>Le poème déplore tous les efforts de gentillesse que Xiren a déployés durant des années envers Baoyu pour finalement ne pas lui être destinée. Le « comédien » est l'acteur auquel Xiren sera finalement mariée. Le « seigneur » fait référence à Baoyu.</p>	<p>Bouquet de fleurs fraîches Natte en lambeaux</p> <p>Les fleurs (<i>hua</i> 花) font référence par caractère commun au patronyme de Xiren, servante de Baoyu. La natte (<i>xi</i> 蓆) est homonyme du premier caractère de son prénom.</p>		<p>Hua Xiren 花襲人</p>	<p>Effondrée par la disparition de Baoyu, dont elle a toujours secrètement espéré devenir une épouse secondaire, Xiren se verra mariée à l'acteur Jiang Yuhan 蔣玉函.</p>

<p>根並荷花一莖香， 平生遭際實堪傷。 自從兩地生孤木， 致使芳魂返故鄉。</p> <p><i>De la racine à la fleur du lotus, une tige de parfum, Sa fortune donne vraiment lieu de s'affliger. Depuis que sur deux lopins de terre pousse un arbre solitaire, Il résulte que son hun parfumé retournera au pays natal.</i></p> <p>Le lotus fait allusion au prénom d'origine de Xiangling, Yinglian 英蓮. Le vers « Depuis que sur deux lopins de terre... » décrit le caractère <i>gui</i> 桂 – composé de deux caractères <i>tu</i> 土, « terre » et du caractère <i>mu</i> 木, « arbre » – et désigne l'épouse en titre de Xue Pan 薛蟠, qui maltraite Xiangling. Que son <i>hun</i> s'en retournera à son pays natal désigne sa mort.</p>	<p>Fleur de cannelier surmontant un étang asséché, et un rhizome de lotus pourri au milieu de ce dernier.</p> <p>Le lotus (<i>lian</i> 蓮) est présent dans le prénom de Yinglian 英蓮, qui est celui d'origine de Xiangling 香菱.</p> <p>Le cannelier (<i>gui</i> 桂) se trouve dans le prénom de Jingui 金桂, épouse en titre de Xue Pan 薛蟠, dont Yinglian est la concubine.</p>		Xiangling 香菱	Enlevée lorsqu'elle n'était qu'une enfant, Xiangling est originellement Yinglian 英蓮 [entendre <i>yinglian</i> 應憐, « que l'on doit prendre en pitié »], la fille de Zhen Shiyin 甄士隱. Devenue concubine du malotru Xue Pan 薛蟠, elle est maltraitée par l'épouse de ce dernier, Jingui 金桂, et finira par mourir prématurément.
<p>可歎停機德， 誰憐詠絮才？ 玉帶林中挂， 金簪雪裏埋。</p> <p><i>L'on peut soupirer sur la vertu de celle qui arrêta son rouet*¹, Mais qui prendrait en sympathie celle, talentueuse, qui chanta les chatons de saule*² ? La ceinture de jade dans la forêt est accrochée, L'épingle d'or dans la neige est enterrée.</i></p> <p>*¹ Celle qui arrêta son rouet est la mère de Mencius 孟子 [-372 à -289] : il est rapporté dans le <i>Lienü zhuan</i> 列女傳, <i>Biographies des femmes exemplaires</i> qu'elle arrêta de filer afin de montrer à son fils ce qu'il en coûtait d'arrêter le travail – et l'exhorter ainsi aux études.</p> <p>*² Allusion à la poétesse Xie Daoyun 謝道韞 [340 ? -399 ?]</p> <p>La femme vertueuse veillant sur les hommes de la famille fait référence à Baochai, tandis que la poétesse de talent est une allusion à Daiyu.</p>	<p>Deux arbres secs sur lesquels est suspendue une ceinture de jade Monticule de neige dans lequel est fichée une épingle d'or</p>	<p>[終身誤] 都道是金玉良緣，俺只念木石前盟。空對着山中高士晶瑩雪，終不忘世外仙姝寂寞林。歎人間，美中不足今方信，縱然是齊眉舉案，到底意難平。</p> <p>[Erreur pour toute la vie] <i>Tous parlent de l'alliance prédestinée de l'or et du jade, mais pour ma part je ne pense qu'à l'ancien serment du bois et de la pierre. En vain je fais face à la noble neige luisante dans la montagne, mais n'oublierai pas en dernier lieu la forêt solitaire de la petite sœur immortelle en retrait du monde. Il est à soupirer que dans le monde des hommes, l'on puisse être certain de ce que la beauté ne satisfasse ; quand bien même elle fût celle qui portait le plateau à hauteur des sourcils*, elle n'aurait pas trouvé paix en son cœur.</i></p> <p>* Il est relaté dans le <i>Houhan shu</i> 後漢書, <i>Livre des Han postérieurs</i> que l'épouse de Lianghong 梁鴻 était si fidèle et dévouée à son mari qu'elle lui présentait les plats à hauteur de</p>	Lin Daiyu 林黛玉 Xue Baochai 薛寶釵	Lin Daiyu apprend que Baoyu épouse son autre cousine, et meurt prématurément. Xue Baochai épouse Baoyu, mais n'obtiendra jamais l'amour de celui-ci, et se verra abandonnée par lui alors qu'elle est enceinte.

	<p>Les deux arbres constituent une forêt (<i>lin</i> 林), qui font référence au patronyme de Lin Daiyu 林黛玉. La ceinture (<i>dai</i> 帶) de jade (<i>yu</i> 玉) fait par homophonie et lecture directe référence à son prénom.</p> <p>Le monticule de neige (<i>xue</i> 雪) est homophone du patronyme de Xue Baochai 薛寶釵. L'épingle (<i>chai</i> 釵) se retrouve dans son prénom, tandis que l'élément qui la symbolise tout au long du roman est l'or.</p>	<p>sourcils. L'expression <i>ju'an qimei</i> 舉案齊眉, « lever le plateau jusqu'à égaler les sourcils » désigne ainsi le respect conjugal.</p> <p>L'alliance de l'or et du jade symbolise la relation entre Baochai et Baoyu, tandis que celle entre le bois et la pierre symbolise la relation entre Daiyu et Baoyu, lorsqu'ils étaient encore dans l'autre monde. La neige (<i>xue</i> 雪) fait référence par homonymie à Xue Baochai, tandis que la petite sœur immortelle et la forêt (<i>lin</i> 林) sont la métaphore de Lin Daiyu.</p> <p>La dernière proposition fait allusion au sort final de Baochai, qui épousera Baoyu mais ne verra jamais récompensé son amour pour lui.</p>		
<p>二十年來辨是非， 榴花開處照宮闈。 三春怎及初春景， 虎兔相逢大夢歸。</p> <p><i>Vingt ans à trancher la raison du tort, Les fleurs de grenadier écloses éclairent le gynécée impérial. Comment les trois mois du printemps pourraient-ils égaler le printemps initial ? Lorsque tigre et lièvre se rencontreront elle s'en reviendra au grand rêve.</i></p> <p>Le premier distique évoque ceci que tant qu'elle est en vie, Yuanchun pourvoit à la sécurité matérielle de sa famille.</p> <p>Les « trois mois du printemps » désignent ses trois sœurs cadettes – Tanchun 探春, Yingchun 迎春 et Xichun 惜春 – tandis que son prénom à elle, Yuanchun 元春, signifie bien « printemps initial ».</p>	<p>Un arc auquel est suspendu un citron</p> <p>L'arc (<i>gong</i> 弓) est homophone de « palais » (<i>gong</i> 宮), là où Yuanchun est entrée comme épouse impériale.</p> <p>Le citron (<i>luan</i> 櫛) se retrouve par homophonie dans le prénom de Yuanchun.</p>	<p>[恨無常] 喜榮華正好，恨無常又到。眼睜睜把萬事全拋，蕩悠悠芳魂銷耗，望家鄉路遠山高。故向爹娘夢裏相尋告：兒命已入黃泉，天倫呵，須要退步抽身早！</p> <p>[Maudire l'inconstance] <i>Alors qu'elle prenait plaisir à la gloire et aux fastes, fallait-il que l'inconstance s'en vienne à nouveau ? Les yeux grands ouverts, dix mille choses elle abandonne complètement, son hun parfumé qui oscille s'épuise, regarde là-bas la lointaine route du pays natal et la haute montagne. Aussi recherche-t-elle en rêve son père et sa mère, à qui elle dit : « Le sort de votre enfant l'a déjà faite entrer aux sources jaunes*. Ah, les liens familiaux ! Bien tôt faut-il se retirer ! »</i></p> <p>* Cf. note 4 p. 153.</p>	<p>Yuanchun 元春</p>	<p>Durant le temps où elle est favorite de l'empereur, Yuanchun assure la stabilité de sa famille. Mais elle meurt relativement jeune, et sa mort met un terme à la protection dont bénéficiaient les Jia.</p>

<p>Yuanchun meurt à la fin de l'année du tigre et au début de l'année du lièvre, d'où la métaphore de la rencontre des deux animaux.</p>				
<p>才自清明志自高， 生於末世運偏消。 清明涕泣江邊望， 千里東風一夢遙。</p> <p><i>D'un talent pur et d'aspirations élevées, Elle est née en fin de lignée et sa chance est peu élevée. Au jour de Qingming en pleurs elle contemple les bords du fleuve, Le vent d'Est sur mille li emporte le rêve dans le lointain.</i></p> <p>Tanchun est brillante, mais née d'une concubine, ce qui la rabaisse dans la hiérarchie familiale. Le fleuve est la métaphore du voyage nuptial qui l'emmènera loin des Jia.</p>	<p>Deux personnes jouant au cerf-volant La mer Un bateau sur lequel une jeune fille est en larmes</p>	<p>[分骨肉] 一凡風雨路三千，把骨肉家園，齊來拋閃。恐哭損殘年。告爹娘休把兒懸念。自古窮通皆有定，離合豈無緣？從今分兩地，各自保平安。奴去也，莫牽連！</p> <p>[Quitter les siens] <i>Une voile prise dans le vent et la pluie, et une route de trois mille li ; famille proche et jardin familial, sans distinction elle doit tout abandonner. Je crains que ses pleurs ne nuisent au nombre de ses années. Elle dit à son père et à sa mère de ne plus de soucier de leur enfant. Depuis toujours infortune et réussite sont prédéterminées, se pourrait-il que séparation et réunion ne soient pas dues à des liens de prédestination ? A partir de ce jour nous sommes isolés en deux lieux différents, que chacun se préserve dans la paix. Je m'en vais, ne me retenez pas !</i></p>	<p>Tanchun 探春</p>	<p>Tanchun épousera le fils d'un fonctionnaire chargé des eaux territoriales, ce qui la conduira à un grand voyage sur les mers, loin de sa famille.</p>
<p>富貴又何為？ 襁褓之間父母違。 展眼弔斜暉， 湘江水逝楚雲飛。</p> <p><i>A quoi lui servent richesse et noblesse ? Quand elle était dans les langes, ses parents l'ont quittée. En un clin d'œil elle pleure les derniers rayons du soleil, L'eau de la rivière s'écoule et les nuages de Chu* s'envolent.</i></p> <p>* Le pays de Chu, sous les Printemps [VIII^e au V^e siècle avant J.-C.] et Automnes et Royaumes combattants [-403 à -221] était situé dans une large partie de la Chine d'alors, et était le berceau d'une culture, notamment littéraire, raffinée – les <i>Chuci</i> 楚辭, <i>Chants de Chu</i> qui constituent avec le <i>Shijing</i> 詩經, l'une des collections majeures de poèmes de l'Antiquité, sont issus de cette région.</p>	<p>Filaments de nuages Eau sinieuse qui s'écoule</p> <p>Les nuages (<i>yun</i> 雲) se trouvent dans le prénom de Xiangyun 湘雲, tandis que l'eau qui s'écoule est la métaphore d'une rivière (<i>xiang</i> 湘), et fait ainsi également référence à son prénom.</p>	<p>[樂中悲] 襁褓中，父母歎雙亡。縱居那綺羅叢，誰知嬌養？幸生來英豪闊大寬宏量，從未將兒女私情，略縈心上。好一似霽月光風耀玉堂，廝配得才貌仙郎，博得個地久天長，準折得少年時坎坷形狀。終久是雲散高唐，水涸湘江。這是塵寰中消長數應當，何必枉悲傷？</p> <p>[Douleur, au milieu de la joie] <i>Alors qu'elle était dans les langes, il fut à soupirer que ses deux parents mourussent. Bien qu'elle vécût avec ces troupes habillées des plus belles soies, qui aurait su la choyer ? Par bonheur elle vint au monde dotée d'une habileté immense et de capacités fort abondantes, sans que jamais les secrets sentiments amoureux que sont ceux des enfants ne se soient quelque peu agrippés à son cœur. Comme si c'était</i></p>	<p>Xiangyun 湘雲</p>	<p>Orpheline depuis l'enfance, Xiangyun verra son époux mourir prématurément.</p>

<p>Tandis que le premier distique fait allusion à la mort prématurée de ses parents, le troisième vers évoque son bref bonheur conjugal.</p> <p>Le dernier vers comporte les deux caractères de son prénom : <i>xiang</i> 湘, « rivière » et <i>yun</i> 雲, « nuage ».</p>		<p><i>dans une salle de jade illuminée par le vent et la lumière de la lune après la pluie, elle est unie à un immortel talentueux et charmant, mais au lieu d'obtenir une union qui devait durer aussi longtemps que la terre et le ciel, elle gagne de rares années et une vie d'infortune. Finalement les nuages se dispersent au-dessus de Gaotang*, et la rivière se dessèche. Telles sont les fluctuations obligées de ce bas monde, pourquoi en vain s'adonner à la tristesse ?</i></p> <p>* Cf. p. 107.</p> <p>Le « jeune immortel » est l'époux de Xiangyun, qui meurt prématurément.</p> <p>Les nuages se dispersant au-dessus du belvédère de Gaotang symbolise la fin de l'union amoureuse – la déesse de la montagne ayant indiqué au roi Huai du pays de Chu qu'elle était les nuages du matin et la pluie du soir – nuages et pluie servant usuellement de métaphore pour l'acte sexuel.</p> <p>La rivière desséchée, <i>xiang</i> 湘, est la métaphore de Xiangyun – qui possède ce caractère dans son prénom – qui après la mort de son époux ne peut que dépérir.</p>		
<p>欲潔何曾潔？ 云空未必空！ 可憐金玉質， 終掉陷泥中。</p> <p><i>Elle voulait être pure, mais est-il jamais arrivé que pure elle soit ? Elle parlait de vacuité, mais tout n'était pas nécessairement vide ! Pauvre gage précieux d'or et de jade, Tombé finalement dans la fange.</i></p> <p>Les deux premiers vers font allusion à la tendance de Miaoyu à sembler encore attacher aux choses de ce monde – elle laisse pousser ses longs cheveux et peut parfois éprouver de l'affection pour son entourage. Les deux derniers vers déplorent son rapt.</p>	<p>Un beau jade tombé dans la boue</p> <p>Le jade (<i>yu</i> 玉) est présent dans le prénom de Miaoyu 妙玉, et symbolise sa pureté de femme de religion. Mais, violée par des bandits, elle est comme tombée dans la fange.</p>	<p>[世難容] 氣質美如蘭，才華馥比仙，天生成孤癖人皆罕。你道是啖肉食腥羶，視綺羅俗厭；卻不知好高人愈妒，過潔世同嫌。可歎這青燈古殿人將老，孤負了紅粉朱樓春色闌。到頭來依舊是風塵骯髒違心願，好一似無瑕白璧遭泥陷，又何須王孫公子歎無緣？</p> <p>[Difficultés à embrasser ce monde] <i>D'un tempérament et d'une beauté pareils à l'orchidée, d'un talent parfumé comparable à celui d'une immortelle, tu es née avec un goût immodéré pour la solitude. Tu juges détestable de manger des viandes au goût prononcé*, et vulgaire de poser les yeux sur les plus belles soies ; mais tu ne sais que les personnes élevées attisent la jalousie, et que la pureté excessive suscite aussi la suspicion des gens</i></p>	<p>Miaoyu 妙玉</p>	<p>Ayant depuis des années vécu dans l'enceinte de la résidence des Jia, la nonne Miaoyu est enlevée lors d'une incursion de bandits dans les murs de la maison Rong (Rongguo fu 榮國府). Il est plus tard rapporté qu'une jeune femme enlevée et violée par des bandits a voulu s'enfuir, trouvant la mort dans sa tentative.</p>

		<p><i>du commun. Il était à soupirer que tu eusses à devenir vieille dans cet antique temple sous la pâle lampe, payant d'ingratitude le fard rouge, les pavillons vermillon et les balustrades pourpres. En définitive, comme jadis, une saleté faite de poussière venteuse enfreindra le vœu de ton cœur, tu seras comme un beau jade blanc sans imperfection tombé dans la boue ; faut-il encore soupirer de ce que tu n'aies aucun lien prédestiné avec un fils de famille noble ?</i></p> <p>* Les nonnes et moines bouddhistes mangent végétarien.</p>		
<p>子孫中山狼， 得志便猖狂。 金闈花柳質， 一載赴黃梁。</p> <p><i>Parmi les fils et petits-fils, un loup des montagnes, Qui ayant satisfait son désir devient sauvage. Dans le gynécée doré, celle semblable aux fleurs et saules Se rend après un an au rêve du millet jaune*.</i></p> <p>* C'est-à-dire un rêve de tout un pan de vie (cf. sous-partie de cette étude consacrée aux influences transtextuelles)</p> <p>Le loup est la métaphore du mari violent de Yingchun. S'en aller dans le rêve du millet jaune est ici métaphore de la mort.</p>	<p>Un loup féroce poursuivant une jeune femme</p>	<p>[喜冤家] 中山狼，無情獸，全不念當日根由，一味的驕奢淫蕩貪歡媾。覷着那侯門豔質同蒲柳，作踐的公府千金似下流。歎芳魂豔魄，一載蕩悠悠。</p> <p>[Amant ennemi] <i>Le loup de Zhongshan est une bête sans cœur, ne se rappelant pas le moins du monde des raisons d'alors, persistant dans l'arrogance et les fastes, la débauche et l'insatiabilité pour le plaisir charnel. Il regarde cette beauté de noble maison comme celles issues des saules*, et la fille de haut rang, aussi précieuse que mille onces d'or, est maltraitée comme l'une de bas étage. Tristesse que de voir son hun parfumé et son po élégant chanceler au loin après un an !</i></p> <p>* Les filles et les quartiers des saules sont par métaphore de l'imaginaire commun les courtisanes et les maisons de plaisir.</p> <p>Que hun et po s'en aillent au loin en titubant est l'image de la mort de Yingchun.</p>	Yingchun 迎春	Yingchun sera mariée à un époux violent et mourra sous les coups qu'il lui porte.
<p>勘破三春景不長， 淄衣頓改昔年妝。 可憐繡戶侯門女， 獨臥青燈古佛旁。</p> <p><i>Désabusée par le spectacle écourté des trois mois de printemps,</i></p>	<p>Vieux temple dans lequel une belle jeune fille, assise, lit des classiques</p>	<p>[虛花悟] 將那三春看破，桃紅柳綠待如何？把這韶華打滅，覓那清淡天和。說什麼天上夭桃盛，雲中杏蕊多。到頭來誰見把秋挨過？則見那白楊村裏人嗚咽，青楓林下鬼吟哦。更兼着連天衰草遮墳墓，這的是昨貧今富人勞碌，春榮秋謝花</p>	Xichun 惜春	Dégoûtée de voir les destinées malheureuses de ses trois aînées, Xichun décidera de se retirer du monde en se faisant nonne, au grand désarroi de sa famille.

<p><i>Pour des habits noirs soudain elle change ses habits d'antan. Quelle pitié que cette fille du gynécée de noble maison Seule s'allonge sous la lampe pâle à côté du bouddha antique.</i></p> <p>Les trois mois de printemps écourtés correspondent aux jeunesses heureuses mais courtes des trois aînées de Xichun. Les habits noirs sont ceux des nonnes.</p>		<p>折磨。似這般生關死劫誰能躲？聞說道，西方寶樹喚婆娑，上結着長生菓。</p> <p>[Eveil par les fleurs de la vacuité] <i>Après avoir été désillusionnée par les trois mois de printemps, que pouvait-elle attendre des rouges pêcheurs et des saules verdoyants ? Détruisant cet éclat printanier de la jeunesse, elle recherche ce détachement et cette harmonie. Qui dit que dans le ciel les luxuriants pêcheurs prospèrent, et que parmi les nuages les pistils de fleurs d'abricotier sont nombreux ? Qui en définitive les a vus sortir de l'hiver ? On a plutôt vu les gens du village du peuplier blanc sangloter, et sous la forêt d'érables verts les fantômes chantonner. Plus encore, la haute herbe desséchée cache la tombe. Ce sont là des humains, pauvres hier et riches aujourd'hui, qui peinent toute leur vie, des fleurs, éclatantes au printemps et fanées à l'automne, qui subissent du tourment. Qui pourrait se cacher, semble-t-il, de l'épreuve de la naissance et du malheur qu'est la mort ? J'ai entendu dire qu'au Paradis de l'Ouest* on parlait d'un arbre précieux qui voyait ses feuilles danser, et qu'accrochés à ses branches étaient des fruits de longévité.</i></p> <p>* Le « Paradis de l'Ouest » est une désignation du paradis dans le bouddhisme.</p>		
<p>凡鳥偏從末世來， 都知愛慕此生才。 一從二令三人木， 哭向金陵事更哀。</p> <p><i>Le phénix s'en vient inopinément en cette fin d'âge, Mais tous savent chérir le talent inné. Un, j'obéis, deux, je commande, trois les gens sont stupides*, Elle pleure de ce que les affaires de Jinling soient encore plus tristes.</i></p> <p>* Il faut voir derrière ce vers étrange une énigme glyphomantique, qui reste à ce jour inexplicable pour les spécialistes de la rougeologie.</p>	<p>Montagne glacée sur laquelle se dresse un phénix femelle</p> <p>Le phénix (<i>feng</i> 鳳) se retrouve dans le prénom de Xifeng 熙鳳. La montagne peut évoquer le « territoire » sur lequel elle règne – la maisonnée des Jia – mais le fait qu'elle soit glacée annonce la désolation à venir.</p>	<p>[聰明累] 機關算盡太聰明，反算了卿卿性命！生前心已碎，死後性空靈。家富人寧，終有個家亡人散各奔騰。枉費了意懸懸半世心，好一似蕩悠悠三更夢。忽喇喇似大廈傾，昏慘慘似燈將盡。呀！一場歡喜忽悲辛，歎人世，終難定！</p> <p>[Compromise par son intelligence] <i>Tes calculs et tes stratagèmes sont excessivement intelligents, mais en définitive ils ruinent ta vie, ma chère ! De ton vivant ton cœur était en morceaux, et après ta mort tes dispositions naturelles en vain sont efficaces. Une maison riche et des habitants en paix deviendront en dernier lieu maison détruite et</i></p>	<p>Wang Xifeng 王熙鳳</p>	<p>Ayant pendant des années géré les finances dans la résidence des Jia, Wang Xifeng est tenue pour responsable de la déchéance financière de la famille lorsque celle-ci tombe dans la ruine. Perdant peu à peu la santé, la jeune femme finit par mourir.</p>

		<i>habitants dispersés, qui pour chacun courent en tous sens. Tu as en vain dépensé ton cœur à des préoccupations durant la moitié de ta vie, et il semble que tu vacilles au loin dans le rêve de la troisième veille. Soudain, dans un grondement, comme d'un bâtiment s'effondrant, tu t'évanouis, accablée de soucis, comme une lampe sur le point de s'éteindre. Ah ! Le spectacle de la joie, et soudain la tristesse ! Soupirons de ce que le monde des humains soit en définitive difficile à déterminer !</i>		
<p>勢敗休云貴， 家亡莫論親。 偶因濟劉氏， 巧得遇恩人。</p> <p><i>Lorsque puissance tombe en ruine, ne parlons plus de noblesse, Lorsque famille est détruite, ne parlons plus de parents. Inopinément grâce à la secourable Dame Liu*¹, Qiao « L'Ingénieuse » est traitée avec bienveillance.</i></p> <p>^{*1} L'appellation de « Dame Liu » est aussi humoristique que révélatrice : la grand-mère Liu (Liu laolao 劉姥姥), loin d'avoir les manières d'une dame, est plutôt un personnage bouffon, ignorant et maladroit, mais son grand cœur et la protection qu'elle accepte d'apporter à Qiaojie font précisément d'elle une « dame ».</p>	<p>Une jeune fille filant dans un commerce d'un village déserté</p>	<p>[留餘慶] 留餘慶，留餘慶，忽遇恩人。幸娘親，幸娘親，積得陰功。勸人生濟困扶窮，休似俺那愛銀錢忘肉肉的狠舅姦兄。正是乘除加減，上有蒼穹。</p> <p>[Un peu de félicité qui reste] <i>Un peu de félicité qui reste, un peu de félicité qui reste, et soudain je rencontre une bienfaitrice. Louée soit l'affection de ma mère, louée soit l'affection de ma mère, qui accumula en secret les bonnes actions. Encourageons les gens à secourir les nécessiteux, à venir en aide aux pauvres. N'imites pas ce cruel oncle mien et ce fourbe cousin, qui parce qu'ils chérissent l'argent en oublient leurs parents. C'est vraiment là divisions et multiplications, ajouts et retranchements, et au-dessus, la voûte azurée du ciel.</i></p> <p>La bienfaitrice dont il est question est la grand-mère Liu (Liu laolao 劉姥姥), qui accepte de prendre Qiaojie chez elle en rétribution de tous les dons qu'elle a discrètement reçu de Wang Xifeng tout au long des années. L'oncle et le cousin de Qiaojie sont respectivement Jia Qiang 賈齶 et Jia Yun 賈芸, qui, avec l'entremise d'un certain Wang Ren 王仁, espèrent la marier à un prince étranger.</p>	Qiaojie 巧姐	Fille de Wang Xifeng, Qiaojie devra trouver refuge auprès de la grand-mère Liu (Liu laolao 劉姥姥), à la campagne et dans un milieu pauvre, afin d'échapper au mariage que projettent pour elle ses oncle et cousin.
桃李春風結子完，	Un vase de luxuriantes orchidées	[晚韶華]	Li Wan 李纨	Devenue veuve prématurément, Li Wan verra finalement son

<p>到頭誰是一盆蘭？ 如冰水好空相妒， 枉與他人作笑談！</p> <p><i>Pêchers et poiriers* sous le vent d'automne achèvent de donner leurs fruits, Qui en définitive sera tel un vase d'orchidées ? Il est bien inutile de jalouser celle qui à l'eau glacée ressemble, C'est en pure perte qu'elle fait d'autrui l'objet de moqueries !</i></p> <p>* Pêchers et poiriers sont la métaphore des élèves méritants, comme l'est Jia Lan 賈蘭, le fils de Li Wan 李紈.</p>	<p>Une belle femme portant un chapeau « à phénix » et un mantelet « couleurs vespérales » (<i>fengguan xiapei</i> 鳳冠霞帔)</p> <p>Les orchidées (<i>lan</i> 蘭) font référence à Jia Lan 賈蘭, le fils de Li Wan 李紈.</p> <p>Les atours de la femme suggèrent la position honorable que Li Wan occupera en tant que mère d'un homme ayant réussi aux examens.</p>	<p>鏡裏恩情，更那堪夢裏功名！那美韶華去之何迅！再休題繡帳鴛鴦。只這戴珠冠，披鳳襖，也抵不了無常性命。誰說是人生莫受老來貧，也須要陰隲積兒孫。氣昂昂頭戴贊纓，光燦燦胸懸金印，威赫赫爵祿高登，昏慘慘黃泉路近。問古來將相可還存？也只是留得個虛名兒與後人欽敬。</p> <p>[Eclat tardif de la jeunesse] <i>Dans le miroir sa bienveillance, et plus encore titres et honneurs dont elle se plaît à rêver ! Cette éclatante jeunesse, comme elle s'en est vite allée ! Cessez plus encore d'évoquer tentures brodées et couvertures ornées de canard mandarin*¹. C'est que celui-ci, qui porte chapeau de perles et se pare de veste à phénix, n'arrive pas à compenser sa destinée précaire. Qui a dit qu'avant la vieillesse tu aurais à accumuler secrètes bonnes actions pour tes descendants ? Plein de vigueur et la tête bien haute, il porte épingle et cordon du bonnet des dignitaires ; éclatant de lumière, est accroché à sa poitrine un sceau d'or. Majestueux et resplendissant, il reçoit les plus hauts émoluments, mais dans le sombre crépuscule les sources jaunes*² sont proches. Demandez-vous si depuis l'Antiquité, généraux et ministres ont survécu ; ils n'ont laissé que de vains noms, que la postérité honore.</i></p> <p><i>*¹ La couverture à motif de canards mandarins est placée sur le lit conjugal, tandis que la tenture brodée assure l'intimité de l'espace qu'est le lit. Ne plus devoir en parler fait référence à la disparition de l'époux de Li Wan.</i></p> <p><i>*² Cf. note 4 p. 153.</i></p>		<p> fils, Jia Lan 賈蘭, réussir aux examens en même temps que Baoyu.</p>
<p>情天情海幻情深， 情既相逢必主淫。 漫言不肖皆榮出， 造孽開端實在寧。</p> <p><i>Profonds sont les sentiments illusoires du ciel des amours et de la mer des passions, Aux rencontres galantes doit présider la luxure.</i></p>	<p>Un haut bâtiment dans lequel une belle femme est pendue à une poutre</p> <p>La représentation littérale du suicide présage celui de Qin Keqing</p>	<p>[好事終] 畫梁春盡落香塵，擅風情，乘月貌，便是敗家的根本。箕裘頹墮皆從敬，家事消亡首罪寧，宿孽總因情。</p> <p><i>De la poutre décorée, à la fin du printemps tombe la poussière de parfum*¹ ; douée en amour, préservant un visage semblable à la lune, elle est à la racine de la décadence de la maison. Que s'écroule la charge</i></p>	<p>Qin Keqing 秦可卿</p>	<p>Dans une version antérieure du <i>Honglou meng</i>, Qin Keqing se suicidait par pendaison après avoir été surprise en pleine relation adultère avec son beau-père, Jia Jing 賈敬. L'entourage de Cao Xueqin conseilla à ce dernier d'enlever cet épisode, ce qu'il fit en le remplaçant par la</p>

<p><i>Ne dites pas inconsidérément que les mauvais sujets viennent tous de chez les Rong*, Car en réalité la première faute fut commise chez les Ning*.</i></p> <p>* Les résidences Rong (Rongguo fu 榮國府) et Ning (Ningguo fu 寧國府), initialement maisons de deux frères, composent à elles deux l'ensemble du palais des Jia. Qin Keqing appartient à la résidence des Ning.</p>		<p><i>passée de génération en génération est entièrement dû à Jing*², la périclitation des affaires familiales est principalement due aux Ning*³. Péchés d'origine ont toujours pour cause l'amour passionnel.</i></p> <p>*¹ La poussière de parfum accompagne le corps féminin. L'image est celle de la jeune femme se suicidant par pendaison.</p> <p>*² Jia Jing 賈敬, le beau-père de Qin Keqing, avec qui celle-ci a, dans une version primitive du roman, une relation adultère.</p> <p>*³ Maison à laquelle appartiennent Qin Keqing et Jia Jing.</p>		<p>mort prématurée de la jeune femme, qui succombe finalement à une maladie. Néanmoins, l'imagerie de la faute morale et du suicide par pendaison est restée dans le rêve du chapitre 5.</p>
--	--	---	--	--

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鶚 (1984). *Honglou meng jiaozhu* 紅樓夢校注 [*Edition du Rêve dans le Pavillon rouge rassemblant leçons et notes*]. (2003) 2^e éd., 3 vol.. Taïpei : Lire shuju.

——— (1988). *Honglou meng (sanjia pingben)* 紅樓夢(三家評本) [*Le Rêve du Pavillon Rouge (édition rassemblant les commentaires de Huhua zhuren 護花主人 [Wang Xilian 王稀廉], Damou shanmin 大某山民 [Yao Xie 姚燮], Taiping xianren 太平閒人 [Zhang Xinzhi 張新之])*]. (1850) Edition dite « de l'ère Daoguang, 2 vol.. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.

——— & CHENG Weiyuan 程偉元(éd.). *Honglou meng* 紅樓夢 [*Le Rêve du pavillon rouge*]. En ligne. < <https://zh.wikisource.org/zh-hant/紅樓夢>>. Consulté le 6 octobre 2014.

CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鶚 & HAWKES, David (trad.) (1973). *The Story of the Stone: The Golden Days*. Vol. 1. Harmondsworth: Penguin.

——— & HAWKES, David (trad.) (1977). *The Story of the Stone: The Crab-Flower Club*. Vol. 2. Harmondsworth : Penguin Books.

——— & HAWKES, David (trad.) (1980). *The Story of the Stone: The Warning Voice*. Vol. 3. Harmondsworth : Penguin.

CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鶚 & LI, Zhihua, ALEZAÏS, Jacqueline et HORMON, André d' (trad.) (1981). *Le rêve dans le pavillon rouge*. 2 vol.. Paris : Gallimard.

CAO Xueqin 曹雪芹 et GAO E 高鶚 & MINFORD, John (trad.) (1982). *The Story of the Stone: The Debt of Tears*. Vol. 4. Harmondsworth : Penguin.

——— & MINFORD, John (trad.) (1986). *The Story of the Stone: The Dreamer Wakes*. Vol. 5. Harmondsworth : Penguin.

JI Yun 紀昀. *Yuwei caotang biji* 閱微草堂筆記 [*Notes de la chaumière des observations subtiles*]. En ligne. < <https://zh.wikisource.org/zh-hant/閱微草堂筆記>>. Consulté le 6 octobre 2014.

——— & PIMPANEAU, Jacques (trad.) (1995). *Notes de la chaumière des observations subtiles*. Paris : Kwok On.

——— & DARS, Jacques (trad.) (1998). *Passe-temps d'un été à Luanyang*. Paris : Gallimard.

——— & YAN Wenru 嚴文儒 (éd.) (2006). *Yuwei caotang biji* 閱微草堂筆記 [*Notes de la chaumière des observations subtiles*]. 3 vol.. Taïpei : Sanmin shuju.

——— & POLLARD, David E. (trad.) (2014). *Real Life in China at the Height of Empire: Revealed by the Ghosts of Ji Xiaolan*. Hong Kong: The Chinese University Press.

- PU Songling 蒲松齡. *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 [Notes de l'étrange de Liaozhai]. En ligne. <<https://zh.wikisource.org/zh-hant/聊齋志異>>. Consulté le 6 octobre 2014.
- & ZHANG Youhe 張友鶴 (éd.) (1978). *Liaozhai zhiyi huijiao huizhu huiping ben* 聊齋誌異會校會注會評本 [Notes de l'étrange de Liaozhai, édition rassemblant les différentes leçons, notes et commentaires]. (2011) 2^e éd., 4 vol.. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.
- & LEVY, André (trad.) (2005). *Chroniques de l'étrange*. 2 vol.. Arles : Philippe Picquier.
- & MINFORD, John (trad.) (2006). *Strange Tales from a Chinese Studio*. London : Penguin.
- & LANSELLE, Rainier (trad.) (2008). *Trois contes étranges*. Paris, Coligny : Presses Universitaires de France, Fondation Martin Bodmer.
- YUAN Mei 袁枚. *Zibuyu* 子不語 [Ce dont le Maître ne parle pas]. En ligne. <<https://zh.wikisource.org/wiki/子不語>>. Consulté le 6 octobre 2014.
- & CHANG Fu-jui, CHANG, Jacqueline et DIENY, Jean-Pierre (trad.) (2011). *Ce dont le Maître ne parlait pas. Le merveilleux onirique*. Paris, Gallimard.
- & SHEN Meng 申孟 et LIN Gan 甘林 (éds.) (2012). *Zibuyu* 子不語 [Ce dont le Maître ne parle pas]. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.
- & SANTANGELO, Paolo (trad.) (2013). *Zibuyu, « What The Master Would Not Discuss », according to Yuan Mei (1716 - 1798): A Collection of Supernatural Stories*. 2 vol.. Leiden : Brill.

SOURCES SECONDAIRES

- AHERN, Emily M. (1973). *The Cult of the Dead in a Chinese Village*. Stanford : Stanford University Press.
- ALIMOV, Igor (2015). « “A Travel to the Cave of Immortals” - A Lost Novel of the Tang Period », *Manuscripta Orientalia*, vol. 21 (1), p. 18-23.
- ALTENBURGER, Roland (2009). *The Sword or the Needle: The Female Knight-Errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*. Bern, New-York : Peter Lang.
- ARIF, Dirlik (2010). « Asian Modernities in the Perspective of Global Modernity », in Yiu-wai CHU et Eva Kit-wah MAN (dir.), *Contemporary Asian Modernities, Transnationality, Interculturality, and Hybridity*, p. 27-54. Bern : Peter Lang.
- BAPTANDIER, Brigitte (1996). « Entrer en montagne pour y rêver. Le mont des Pierres et des Bambous », *Terrain*, vol. 26, p. 99-122.
- BARR, Allan H. (1983). « Pu Songling and *Liaozhai Zhiyi*: A Study of Textual Transmission, Biographical Background, and Literary Antecedents ». Thèse de doctorat, Oxford : University of Oxford.

- (1984). « The Textual Transmission of *Liaozhai zhiyi* ». *Harvard Journal of Asiatic Studies* vol. 44 (2), p. 515-562.
- (1985). « A Comparative Study of Early and Late Tales in *Liaozhai zhiyi* ». *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 45 (1), p. 157-202.
- (2007). « *Liaozhai zhiyi* and Chinese vernacular fiction », in Daria BERG (dir.), *Reading China: Fiction, History and the Dynamics of Discourse: Essays in Honour of Professor Glen Dudbridge*, p. 3-36. Leiden, Boston : Brill.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1996). *Vers l'inconscient du texte*. Paris : Presses Universitaires de France.
- (2002). *Psychanalyse et littérature*. Paris : Presses Universitaires de France.
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard.
- BESIO, Kimberly (2007). « A Friendship of Metal and Stone: Representations of Fan Juqing and Zhang Yuanbo in the Ming Dynasty », in Martin W. HUANG (dir.), *Male Friendship in Ming China*, p. 111-145. Leiden, Boston : Brill.
- BLOCH, Maurice, et PARRY, Jonathan (dir.) (1982). *Death and the regeneration of life*. Cambridge, New York : Cambridge University Press.
- BØRDAHL, Vibeke (2013). *Wu Song Fights the Tiger: The Interaction of Oral and Written Traditions in the Chinese Novel, Drama and Storytelling*. Copenhagen : NIAS Press.
- BOZZETTO, Roger (1992). *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en-Provence : Université de Provence.
- BROKAW, Cynthia (1987). « Yüan Huang (1533-1606) and The Ledgers of Merit and Demerit », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47 (1), p. 137-195.
- BROUDIC, Jean-Yves (2013). « Le temps et le point de capiton », *Ecrits-vains*. En ligne. <http://ecrits-vains.com/EV/Psychanalyse/Entrees/2013/12/23_Le_temps_et_le_point_de_capiton._Jean-Yves_Broudic.html>. Consulté le 21 avril 2018.
- BROWN, Carolyn T. (éd.) (1988). *Psycho-Sinology: The Universe of Dreams in Chinese Culture*. Washington, Lanham : Woodrow Wilson International Center for Scholars, University Press of America.
- BULKELEY, Kelly (2008). *Dreaming in the World's Religions: A Comparative History*. New-York University Press.
- CAILLOIS, Roger (1983). *L'incertitude qui vient des rêves*. Paris : Gallimard.
- et VON GRUNEBaum, Gustav Edmund (éds.) (1967). *Le rêve et les sociétés humaines*. Paris : Gallimard.
- CAMPANY, Robert (1990). « Return-From-Death Narratives in Early Medieval China », *Journal of Chinese Religions*, vol. 18 (1), p. 91-125.

- (1995). « To Hell and Back: Death, Near-Death and Other Worldly Journeys in Early Medieval China », in John J. COLLINS et Michael FISHBANE (éds.), *Death, Ecstasy, and Other Wordly Journeys*, p. 343-360. Albany : State University of New-York Press.
- (1996). *Strange Writing: Anomaly Accounts in Early Medieval China*. Albany : State University of New York Press.
- CHAN, Hing-Ho, DARS, Jacques, KASER, Pierre, LANSELLE Rainier et PINO, Angel (2006). *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire*. Vol. VIII-5. Paris : Collège de France, Institut des Hautes Etudes Chinoises, coll. « Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises ».
- CHAN, Ping-Leung (1980). « Myth and Psyche in *Hung-lou meng* », in Winston L. Y. YANG et Curtis P. ADKINS (éds.), *Critical Essays on Chinese Literature*. Hong-Kong : The Chinese University of Hong-Kong.
- CHAN Pui-chi 陳貝枝 (2009). "*Liaozhai zhiyi*" *mengjing yanjiu* “聊齋誌異” 夢境研究 [Analyse du motif onirique dans le Liaozhai zhiyi]. Thèse de doctorat, Hong-Kong : The University of Hong-Kong.
- CHAN, Tak-hung Leo (1997). « Text and Talk: Classical Literary Tales in Traditional China and the Context of Casual Oral Storytelling », *Asian Folklore Studies*, vol. 56 (1), p. 33-63.
- (1998). *The Discourse on Foxes and Ghosts: Ji Yun and Eighteenth-Century Literati Storytelling*. Honolulu : University of Hawaii Press.
- CHEN Bingliang 陈炳良 (1980). « "Honglou meng" zhong de shenhua he xinli "红楼梦" 中的神话和心理 [Mythe et psychologie dans le Honglou meng] », *Honglou meng xuekan*, vol. 3, p. 185-200.
- CHEN Guying 陳鼓應 (1999). *Zhuangzi jinzhu jinyi* 莊子今註今譯 [Commentaires et interprétations actuelles du Zhuangzi]. (2011) 2^e éd.. Taibei : Taiwan shangwu yinshu guan.
- CHEN Shiyuan 陳士元 & STRASSBERG, Richard (trad.) (2008). *Wandering Spirits: Chen Shiyuan's Encyclopedia of Dreams*. Berkeley : University of California Press.
- CHENG, Anne (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil.
- (1999). « Emotions et sagesse dans la Chine ancienne. L'élaboration de la notion de *qing* dans les textes philosophiques des Royaumes combattants jusqu'aux Han », *Etudes chinoises*, vol. 18 (1-2), p. 31-58.
- CHENIVESSE, Sandrine (2001). « Le Lieu Saint Fengdu : Cité des morts ou carte traumatique et propiatoire à l'usage des vivants », in Brigitte BAPTANDIER (éd.), *De la malemort en quelques pays d'Asie*, p. 49-78. Paris : Karthala.
- CHEUNG, Andrew (1995). « Popular Conceptions of Karma, Rebirth, and Retribution in Seventeenth-Century China », *Chinese culture*, vol. 36 (3), p. 53-71.
- CHEYMOL, Pierre (1994). *Les Empires du rêve*. Paris : José Corti.

- CLEMENT, Jérémie (2016). « Ce qui, encore, échappe à la science et dont la psychanalyse pourrait dire quelque chose », *Travaux en cours : L'Echappée* (12), p. 97-104.
- CLERO, Jean-Pierre (2012). *Le vocabulaire de Lacan*. Paris : Ellipses.
- CLOËS, Claude (2007). « Les racines inconscientes de l'ambivalence dans la passion : la haine originaire », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 29 (2), p. 123-132.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
- (2011). *L'exploitation des formalistes russes*. Paris. En ligne. <<http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2011-02-15-16h30.htm>>. Consulté le 24 décembre 2016.
- DARDESS, John W. (2013). *A Political Life in Ming China: A Grand Secretary and His Times*. Lanham, Boulder, New-York, Toronto, Plymouth : Rowman & Littlefield.
- DARS, Jacques (1994). « Ji Yun et son Yuewei caotang biji. Les Notes de la chaumière de la subtile perception », *Etudes chinoises*, vol. 13 (1-2), p. 361-377.
- DEMIEVILLE, Paul (1973). « Les débuts de la littérature en chinois vulgaire », in *Choix d'études sinologiques, 1921-1970*, p. 121-129. Leiden : Brill.
- DIENY, Jean-Pierre (2001). « Le saint ne rêve pas. De Zhuangzi à Michel Jovet », *Etudes chinoises*, vol. 20 (1-2), p. 127-200.
- DONIGER O'FLAHERTY, Wendy (1986). *Dreams, Illusion, and Other Realities*. Chicago : University of Chicago Press.
- DOR, Joël (2002). *Introduction à la lecture de Lacan*. Paris : Denoël.
- DREGE, Jean-Pierre (1981a). « Notes d'oniologie chinoise », *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, vol. 70 (1), p. 271-289.
- (1981b). « Clefs des songes de Touen-Houang », in Michel SOYMIE (dir.), *Nouvelles contributions aux études de Touen-Houang*, p. 205-249. Genève, Paris : Droz [diffusion Champion], coll. « Centre de recherches d'histoire et de philologie de la IV^e section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes ».
- DREGE, Jean-Pierre & DRETTAS, Dimitri (2003). « Oniromancie », in Marc KALINOWSKI (dir.), *Divination et société dans la Chine médiévale - Etude des manuscrits de Dunhuang de la Bibliothèque nationale de France et de la British Library*, p. 369-404. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- DRETTAS, Dimitri (2007). « Le rêve mis en ordre : les traités oniologiques des Ming à l'épreuve des traditions divinatoire, médicale et religieuse du rêve en Chine ». Thèse de doctorat, Paris : École Pratique des Hautes Etudes.
- (2010). « Review of *Wandering Spirits : Chen Shiyuan's Encyclopedia of Dreams* », *T'oung Pao*, vol. 96 (4/5), p. 565-570.

- DU Jinghua 杜景华 (1992). « Honglou meng xinli shijie 红楼梦心理世界 [Le monde psychologique du *Honglou meng*], *Honglou meng xuekan*, vol. 2, p. 278.
- DUFFER, Matt et DUFFER, Ross (2016). *Stranger Things: The Flea and the Acrobat*. Netflix.
- DUMORA, Florence (2005). *L'oeuvre nocturne : songe et représentation au XVIIIe siècle*. Paris : Honoré Champion.
- DUMORA-MABILLE, Florence (2003). « Faire l'histoire du rêve », in Nathalie DAUVOIS et Jean-Philippe GROSPERRIN (dir.), *Songes et songeurs (XIIIe-XVIIIe siècle)*, p. 15-32. Québec : Presses de l'Université de Laval.
- DURAND-DASTES, Vincent (2002). « Prodiges ambigus : Les récits non canoniques sur le surnaturel entre histoire religieuse, histoire littéraire et anthropologie », *Revue bibliographique de sinologie*, vol. 20, p. 317-343.
- et LAUREILLARD, Marie (dir.) (2017). *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui*. 2 vol.. Paris : Presses de l'Inalco.
- EDWARDS, Louise (1994). *Men and Women in Qing China: Gender in The Red Chamber Dream*. Leiden, New-York, Köln : Brill.
- EGGERT, Marion (1993). *Rede vom Traum: Traumauffassungen der literatenschicht im späten kaiserlichen China*. Stuttgart : F. Steiner.
- ELMAN, Benjamin (2000). *A Cultural History of Civil Examinations in Late Imperial China*. Berkeley : University of California Press.
- (2013). *Civil Examinations and Meritocracy in Late Imperial China*. Cambridge (Etats-Unis), London (Royaume-Uni) : Harvard University Press.
- EPSTEIN, Maram (1999). « Reflections of Desire: The Poetics of Gender in *Dream of the Red Chamber* », *Nannü Men, Women and Gender in Early and Imperial China*, vol. 1 (1), p. 64-106.
- (2001). *Competing discourses*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Asia Center.
- FABRE, Daniel (1996). « Rêver », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe* (26), p. 69-82.
- FAN, Lizhu & WHITEHEAD, James D. (2011). « Spirituality in a Modern Chinese Metropolis », in David A. PALMER, Glenn SHIVE et Philip L. WICKERI (éds.), *Chinese Religious Life*, p. 13-29. Oxford, New-York : Oxford University Press.
- FAN Ye 范曄 & LI Xian 李賢 (comp.) (1965). *Houhan shu 後漢書 [Le Livre des Han postérieurs]*. 12 vol.. Beijing : Zhonghua shuju.
- FANG, Jingpei et ZHANG, Juwen (2000). *The Interpretation of Dreams in Chinese Culture*. Trumbull : Weatherhill.
- FELMAN, Shoshana (1978). *La Folie et la Chose Littéraire*. Paris : Seuil.

- FENG Menglong 馮夢龍 (1990). *Xingshi hengyan* 醒世恆言 [*Paroles éternelles pour éveiller le monde*]. 4 vol.. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.
- (2013). *Yushi mingyan* 喻世明言 [*Paroles lumineuses pour appeler le monde*]. Beijing : Xin shijie chubanshe.
- FERGUSON, Charles A. (1959). « Diglossia », *Word*, vol. 15, p. 325-340.
- FERRARA, Mark (2011). « "Rustic Fiction indeed!" Reading Jia Yu-cun in *Dream of the Red Chamber* », *New Zealand Journal of Asian Studies*, vol. 13 (1), p. 87-101.
- FREUD, Sigmund & TASSEL, Dominique (trad.) (1907). *Le délire et les rêves dans Gradiva de W. Jensen* [*Der Wahn und die Träume in Jensens Gradiva*]. (2013). Paris : Points.
- & JANKELEVITCH, Samuel (trad.) (1970). *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot.
- & LAPLANCHE, Jean (trad.) (1973). *Névrose, psychose et perversion*. (2002) 12^e éd.. Paris : Presses Universitaires de France.
- & CAMBON, Fernand (trad.) (2001). *L'inquiétante étrangeté et autres textes* [*Das Unheimliche und andere Texte*]. Paris : Gallimard.
- & LEFEBVRE, Jean-Pierre (trad.) (2010). *L'interprétation du rêve* [*Traumdeutung*]. Paris : Seuil.
- & BALITEAU, Catherine, BLOCH, Albert et RONDEAU, Joseph-Marie (trad.) (2011). *Le moi et le ça* [*Das Ich und das Es*]. Paris : Presses Universitaires de France.
- FROMM, Erich & FABRE, Simone (trad.) (1951). *Le langage oublié : Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*. (2002). Paris : Payot & Rivage.
- FU Zhenggu 傅正谷 (1993). *Zhongguo meng wenhua* 中國夢文化 [*Culture chinoise du rêve*]. Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe.
- (1993). *Zhongguo meng wenhua cidian* 中國夢文化辭典 [*Dictionnaire chinois sur le rêve*]. Taiyuan : Shanxi gaoxiao lianhe chubanshe.
- et ZHENG Shuhui 鄭淑慧 (1994). *Zhongguo menghua* 中國夢話 [*Sur le rêve en Chine*]. Dunhua : Dongbei chaoxian minzu jiaoyu.
- GAN Bao 干寶 & HU Zhengjuan 胡正娟 et DING Chenchen 丁晨晨 (éds.) (2012). *Soushen ji* 搜神記 [*A la recherche des esprits*]. 2 vol.. Yangzhou : Guangling shushe.
- GE, Liangyan (2001). *Out of the Margins: The Rise of Chinese Vernacular Fiction*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- (2002). « The Mythic Stone in *Honglou meng* and an Intertext of Ming-Qing Fiction Criticism », *The Journal of Asian Studies*, vol. 61 (1), p. 57-82.
- (2012). « Albums in the Land of Illusion: Visualizing Baoyu's Visualization », *Southeast Review of Asian Studies*, vol. 34, p. 43-59.

- GENETTE, Gérard (1972a). *Figures III*. Paris : Seuil.
- (1972b). *Discours du récit*. (2007) 3^e éd.. Paris : Seuil.
- (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- GERNET, Jacques (1972). *Le monde chinois*. (1999) 4^e éd.. Paris : Armand Colin.
- GOLLUT, Jean-Daniel (1993). *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*. Paris : José Corti.
- GONG Tianting 宫天挺 (Gong Dayong 宫大用) & ZANG Maoxun 臧懋循 (éd.) (1918). *Sishengjiao Fan Zhang jishu zaju 死生交范張雞黍雜劇 [Le zaju du Millet au Poulet de Fan et Zhang, amis à la vie, à la mort]*. Shanghai : Shangwu yinshu guan.
- GRAHAM, Angus C. (1990). « The Date and Composition of the *Lieh-Tzu* », in *Studies in Chinese Philosophy and Philosophical Literature*, p. 216-282. (1986) 2^e éd.. Albany : State University New York Press.
- GRANON-LAFONT, Jeanne (1985). *La Topologie ordinaire de Jacques Lacan*. Paris : Point hors ligne.
- GU, Ming Dong (2006). *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*. Albany : State University of New York Press.
- GUO, Jue (2011). « Concepts of Death and the Afterlife Reflected in Newly Discovered Tomb Objects and Texts from Han China », in Amy OLBERDING et Philip IVANHOE (dir.), *Mortality in traditional Chinese thought*, p. 85-115. Albany : State University of New York Press.
- GUO Li 郭丽 (2006). « "Liaozhai zhiyi" jimeng zuopin de xushi jiegou “聊斋志异” 记梦作品的叙事结构 [Structure de la narration des récits de rêve dans le *Liaozhai zhiyi*] », *Pu Songling yanjiu*, vol. 2, p. 83-87.
- GUO Xiang 郭象 & CHENG Xuanying 成玄英 & CAO Chuji 曹础基 et HUANG Lanfa 黄兰发 (dir.) (2011). *Zhuangzi zhushu 庄子注疏 [Le Zhuangzi avec notes et commentaires]*. Beijing : Zhonghua shuju.
- HALES, Dell R. (1976). « Dreams and the Daemonic in Traditional Chinese Short Stories », in William H. NIENHAUSER (éd.), *Critical Essays on Chinese Literature*, p. 71-88. Hong Kong : Chinese University of Hong Kong.
- HAN Jinlian 韩进廉 (1994). « "Honglou meng" : menghuan wenxue de dianfeng “红楼梦” : 梦幻文学的巅峰 [Le *Honglou meng* : sommet de la littérature onirique], *Hebei shifan daxue xuebao*, vol. 17 (1), p. 17-26.
- HANAN, Patrick (1973). *The Chinese Short Story: Studies in Dating, Authorship, and Composition*. Cambridge (Etats-Unis) : Harvard University Press.

- (1981). *The Chinese Vernacular Story*. Cambridge (Etats-Unis), London : Harvard University Press.
- HARRELL, Stevan (1979). « The Concept of Soul in Chinese Folk Religion », *The Journal of Asian Studies*, vol. 38 (3), p. 519-528.
- HEGEL, Robert E. (1981). *The Novel in Seventeenth-Century China*. New York : Columbia University Press.
- (1994). « Unpredictability and meaning in Ming-Qing Literati Novels », in Eva HUNG (éd.), *Paradoxes of traditional Chinese literature*, p. 147-166. Hong-Kong : Chinese University Press.
- HINSCH, Bret (1992). *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*. Berkeley : University of California Press.
- HONG Pian 洪楸 & SHI Changyu 石昌渝 (éd.) (1990). *Qingpingshan tang huaben* 清平山堂話本 [Contes de la salle du mont Pur et Calme]. Nanjing : Jiangsu guji chubanshe.
- HSIA, Chih-Tsing (1968). *The Classic Chinese Novel. A Critical Introduction*. New-York, London : Columbia University Press.
- HU, Ying (2016). « Late Qing Literature, 1890s-1910s », in Yingjin ZHANG (éd.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, p. 54-66. Chichester : Wiley and Blackwell.
- HUANG, Martin W. (1995). *Literati and Self-Re/Presentation: Autobiographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel*. Stanford : Stanford University Press.
- (2001). *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*. Cambridge : Harvard University Press.
- (2007). *Male Friendship in Ming China*. Leiden, Boston : Brill.
- HUCKER, Charles O. (1985). *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Taipei : Southern Materials Center Inc.
- HUDSON, H. (1971). « Buddhist Teaching About Illusion », *Religious Studies*, vol. 7 (2), p. 141–151.
- HUNT, Harry T. (1989). *The Multiplicity of Dreams: Memory, Imagination, and Consciousness*. New Haven, London : Yale University Press.
- HUNTINGTON, Rania & DURAND-DASTÈS, Vincent (trad.) (2017). « Rêves des morts : cas tirés des annales de la famille Yu de Deqing », in Vincent DURAND-DASTÈS et Marie LAUREILLARD (dir.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui*, vol. 1, p. 171-201. Paris : Presses de l'Inalco.
- IDEMA, Wilt L. (1973). « Storytelling and the Short Story in China », *T'oung Pao*, vol. 59 (1/5), p. 1-67.

- (2005). « The Many Shapes of Medieval Chinese Plays: How Texts Are Transformed to Meet the Needs of Actors, Spectators, Censors, and Readers », *Oral Tradition*, vol. 20 (2), p. 320-334.
- (2010). *Judge Bao and the Rule of Law: Eight Ballad-Stories from the Period 1250-1450*. Singapore : World Scientific.
- JAMA, Sophie (1997). *Antropologie du rêve*. Paris : Presses Universitaires de France.
- (2009). *Rêve et cultures*. Montréal : Liber.
- JING, Wang (1992). *The Story of Stone: Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism in Dream of the Red Chamber, Water margin, and The Journey to the West*. Durham (North Carolina), London : Duke University Press.
- JOHNSON, David (éd.) (1989). *Ritual Opera, operatic ritual: "Mu-lien Rescues his Mother" in Chinese Popular Culture (Papers from the International Workshop on the Mu-Lien Operas)*. Berkeley : University of California.
- JULIEN, Philippe (2000). *Psychose, Perversion, Névrose. La lecture de Jacques Lacan*. Ramonville Saint-Agne : Erès.
- KALINOWSKI, Marc (1999). « La rhétorique oraculaire dans les chroniques anciennes de la Chine. Une étude des discours prédictifs dans le *Zuozhuan* », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, vol. 21, p. 37-65.
- KAO, Karl (1989). « Bao and Baoying: Narrative Causality and External Motivations in Chinese Fiction », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, vol. 11, p. 115-138.
- KILROE, Patricia A. (2000). « The Dream as Text, The Dream as Narrative », *Dreaming*, vol. 10 (3), p. 125-137.
- KNECHTGES, David (1973). « Dream Adventure Stories in Europe and Tang China », *Tamkang Review*, vol. 4 (2), p. 101-119.
- KONG Qiu 孔丘 & CHENG, Anne (trad.) (1981). *Entretiens de Confucius [Lunyu]*. Paris : Seuil.
- KUNDERA, Milan (1984). *L'insoutenable légèreté de l'être*. François KEREL (trad.), François KEREL (trad.). Paris : Gallimard.
- LACAN, Jacques (1966). *Ecrits*. Paris : Seuil.
- & MILLER, Jacques-Alain (éd.) (1975). *Le séminaire de Jacques Lacan : Livre XX. Encore*. Paris : Seuil.
- & CONTRI, Giacomo (éd.) (1978). *Lacan in Italia. Lacan en Italie. 1953-1978*. Milan : La Salamandra.
- & MILLER, Jacques-Alain (éd.) (1981). *Le séminaire de Jacques Lacan : Livre III. Les Psychoses*. Paris : Seuil.

- & MILLER, Jacques-Alain (éd.) (1991). *Le séminaire de Jacques Lacan : livre VIII. Le transfert*. Paris : Seuil.
- & MILLER, Jacques-Alain (éd.) (1998). *Le séminaire de Jacques Lacan : Livre V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil.
- & MILLER, Jacques-Alain (éd.) (2004). *Le séminaire de Jacques Lacan : Livre X. L'angoisse*. Paris : Seuil.
- & MILLER, Jacques-Alain (éd.) (2006). *Le séminaire de Jacques Lacan : D'un Autre à l'autre*. Paris : Seuil.
- LACKNER, Michael (1985). *Der chinesische Traumwald: traditionelle Theorien des Traumes und seiner Deutung im Spiegel der ming-zeitlichen Anthologie Meng-lin hsüan-chieh [La Forêt des rêves chinois. Théories traditionnelles du rêve et de son interprétation dans l'encyclopédie des Ming Meng-lin hsüan-chieh]*. Frankfurt : Peter Lang.
- LANSELLE, Rainier (trad.) (1991). *Le poisson de jade et l'épingle au phénix. Douze contes chinois du XVIIe siècle*. Paris : Gallimard.
- LANSELLE, Rainier (2003). « “La fille est forte. Ne pas l'épouser.”, ou les inconforts du désir - Notes de lecture du *Rêve du Pavillon Rouge* », in *Du Pouvoir*, p. 151-193. Paris : Presses Universitaires de France.
- (2004). *Le sujet derrière la muraille : A propos de la question des deux langues dans la tradition chinoise*. Ramonville Saint-Agne : Eres.
- (2006). « La pierre et le jade », *Essaim*, vol. 2 (17), p. 189-216.
- (2007). « “L'homme de bien ne sort pas de sa place” : Langue, discours et constitution des savoirs dans la Chine classique (Xe-XIXe siècle) », *Psychanalyse*, vol. 3 (10), p. 107-132.
- (2008). « Le sujet mutique et la métaphore de la pierre », in Cécile SAKAI et Daniel STRUVE (dir.), *Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident*, p. 83-106. Arles : Philippe Picquier.
- (2010). « Review of Wandering Spirits: Chen Shiyuan's Encyclopedia of Dreams », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, vol. 97/98, p. 459-463.
- (2012). « La marque du père », *Extrême-Orient Extrême-Occident* (Hors-série), p. 83-112.
- (2013). « Ecriture du message amoureux. A partir de l'*Eventail aux fleurs de pêcheurs* de Kong Shangren », *Etudes chinoises*, vol. 32 (2), p. 101-140.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. (2007) 5^e éd.. Paris : Presses Universitaires de France.
- LARIVAILLE, Paul (1974). « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, vol. 19, p. 368-388.
- LAUFER, Berthold (1931). « Inspirational Dreams in Eastern Asia », *The Journal of American Folklore*, vol. 44 (172), p. 208-216.

- LAUWAERT, Françoise (1990). « Comptes des dieux, calculs des hommes : essai sur la notion de rétribution dans les contes en langue vulgaire du 17^e siècle », *T'oung Pao*, vol. 76 (1/3), p. 62-94.
- LEVY, André (1978). *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire*. Vol. VIII. Paris : Collège de France, Institut des Hautes Etudes Chinoises, coll. « Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises ».
- (1979). *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire*. Vol. VIII-2. Paris : Collège de France, Institut des Hautes Etudes Chinoises, coll. « Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises ».
- (1981). *Le conte en langue vulgaire du XVII^e siècle*. Paris : Institut des Hautes Etudes Chinoises, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises », vol. XXV.
- , CARTIER, Michel, CHAN, Hing-Ho, CHANG, Fu-Jui, *et al.* (1981). Vol. VIII-3. Paris : Collège de France, Institut des Hautes Etudes Chinoises, coll. « Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises ».
- , CARTIER, Michel, CHAN, Hing-Ho, CHANG, Fu-Jui, *et al.* (1991). Vol. VIII-4. Paris : Collège de France, Institut des Hautes Etudes Chinoises, coll. « Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises ».
- LI, Chris Wen-chao (2015). « Diglossia », in Rint SYBESMA et Wolfgang BEHR (éds.), *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics*, p. 11-15. Leiden, Boston : Brill.
- LI Fang 李昉 (éd.) (1960). *Taiping yulan 太平御覽 [Lecture impériale de l'ère Taiping]*. 4 vol.. Beijing : Zhonghua shuju.
- (éd.) (1961). *Taiping Guangji 太平廣記 [Vaste compendium de l'ère Taiping]*. 10 vol.. Beijing : Zhonghua shuju.
- LI Jiayu 李家玉 (2010). « "Honglou meng" zhong de meng kexue “红楼梦” 中的梦科学 [La science des rêves dans le *Honglou meng*] », *Kexue zhi you*, vol. 1, p. 18-29.
- Li Ning 李宁 (1986). « Menghuan yu wenxue chuanguo 梦幻与文学创作 [Illusion onirique et création littéraire] », *Guangxi shiyuan xuebao*, vol. 2, p. 121-129.
- LI, Qiancheng (2004). *Fictions of Enlightenment: Journey to the West, Tower of Myriad Mirrors, and Dream of the Red Chamber*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- LI Rujun 李儒俊 et DU Wenxi 杜文曦 (2004). « Dui "Honglou meng" "meng" yishu de tanxi 对“红楼梦”“梦”艺术的探析 [Analyse de l'art du "rêve" dans le *Honglou meng*] », *Donghua ligong xueyuan xuebao*, vol. 4, p. 42-44.
- LI, Wai-Yee (1993). *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*. Princeton : Princeton University Press.

- (1999). « Dreams of Interpretation in Early Chinese Historical and Philosophical Writings », *Dream Cultures: Explorations in the Comparative History of Dreaming*, p. 17-42. Oxford : Oxford University Press.
- LI Yu 李渔 & DU Rui 杜睿 et DING Xigen 丁锡根 (éds.) (1989). *Wusheng xi* 无声戏 [*Théâtre du silence*]. Beijing : Renmin wenzue chubanshe.
- LIANG Ben 梁本 (2003). « Lun "Honglou meng" zhong mengjing zai renwu xingge kehua fangmian de zuoyong 论“红楼梦”中梦境在人物性格刻画方面的作用 [Emploi de l'onirique pour façonner les caractères des personnages dans le *Honglou meng*] », *Shijiazhuang zhiye jishu xueyuan xuebao*, vol. 4, p. 23-25.
- LIAO, Hsien-hao Sebastian (2007). « A Chinese Sinthome: Chan, Modern Subject and Politico-Semiotizing *Dream of the Red Chamber* », *The American Journal of Semiotics*, vol. 23 (1/4), p. 147-171.
- LIE Yukou 列禦寇 & YANG Bojun 楊伯峻 (éd.) (1979). *Liezi jishi* 列子集釋 [*Explications collectées sur le Liezi*]. (2011). Beijing : Zhonghua shuju.
- & MATHIEU, Rémi (trad.) (2012). *L'authentique classique de la parfaite vacuité*. Paris : Entrelacs.
- & ZHANG Zhan 張湛 & LEVI, Jean (trad.) (2014). *Les Fables de Maître Lie*. Saint-Front-sur-Nizonne : Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances.
- LIN Jian 林坚 (1987). « “Honglou meng” de mengjing miaoxie “红楼梦”的梦境描写 [La description de l'environnement onirique dans le *Honglou meng*] », *Yancheng shizhuan xuebao*, vol. 2, p. 111-117.
- LIN, Shuen-fu (1992). « Chia Pao-yü First Visit to the Land of Illusion: An Analysis of a Literary Dream in Interdisciplinary Perspective », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, vol. 14, p. 77-106.
- LING Mengchu 凌濛初 & CHEN Liming 陈黎明 (2013). *Erke pai'an jingqi* 二刻拍案惊奇 [*Suite aux histoires extraordinaires à en frapper sur la table*]. Beijing : Xin shijie chubanshe.
- LIU Jianwen 刘建文 (2011). "*Honglou meng*" mengjing fenxi “红楼梦”梦境分析 [*Analyse du rêve dans le Honglou meng*]. Mémoire de master, Jinan : Shandong shifan daxue.
- LIU Wenyong 刘文英 (1984). « Zhongguo gudai dui meng de tansuo 中国古代对梦的探索 [Conceptions chinoises anciennes du rêve] », *Shehui kexue zhanxian* 社會科學戰線 (4), p. 32-39.
- (1989). *Meng de mixin yu meng de tansuo* 梦的迷信与梦的探索 [*Superstitions oniriques et recherches sur le rêve*]. Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe.
- LIU Wenyong 刘文英 & CAO Tianyu 曹田玉 (2003). *Meng yu Zhongguo wenhua* 梦与中国文化 [*Le rêve et la culture chinoise*]. Beijing : Renmin chubanshe xinhua shudian jingsuo.
- LIU Yiqing 刘义庆 & ZHU Bilian 朱碧莲 et SHEN Haibo 沈海波 (2014). *Shishuo xinyu* 世说新语 [*Nouveaux propos sur les paroles mondaines*]. Beijing : Zhonghua shuju.

- LU, Sheldon H. (2003). « Waking to Modernity: The Classical Tale in Late-Qing China », *New Literary History*, vol. 34 (4), p. 745-760.
- LUCAS, Aude (2015). « Corps et gestes : incessants retours à la vie et rites de la mort dans la littérature populaire chinoise (XVIIe-XVIIIe siècles) », in Actes de 2^e Congrès international de l'AFEA sur le thème « *Démesure* ». Toulouse. En ligne. <<https://demesure.sciencesconf.org/browse/speaker?authorid=279307>>. Consulté le 9 janvier 2017.
- (2017). « Oublier son origine : l'amnésie de soi comme condition de la subjectivité dans le *Rêve du Pavillon Rouge (Honglou meng 紅樓夢)* de Cao Xueqin 曹雪芹 (XVIIIe siècle) », *Travaux en cours : Origine/Origines*, vol. 13, p. 203-214.
- LUO, Manling (2015). *Literati Storytelling in Late Medieval China*. Seattle, London : University of Washington Press.
- LUO Yuming 骆玉明 & YANG, Ye (trad.) (2011). *A Concise History of Chinese Literature*. 2 vol.. Leiden, Boston : Brill.
- MA Ruifang 马瑞芳 (1986). *Pu Songling pingzhuan 蒲松龄评传 [Biographie critique de Pu Songling]*. Beijing : Renmin wenzue chubanshe.
- MA, Yau Woon et LAU, Joseph S. M. (1978). *Traditional Chinese stories: Themes and Variations*. New-York : Columbia University Press.
- MAGNIN, Paul (2003). *Bouddhisme unité et diversité : expériences et libération*. Paris : Cerf.
- MAIR, Victor (2001). *The Columbia History of Chinese literature*. New York, Chichester (England) : Columbia University Press.
- MCMAHON, Keith (1988). *Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction*. Leiden, New York : Brill.
- (2012). « Polygyny, Bound Feet, and Perversion », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, Hors série, p. 159-187.
- MENARD, Augustin (2008). *Voyage au pays des psychoses. Ce que nous enseignent les psychotiques et leurs inventions*. Nîmes : Champ Social.
- MEULENBELD, Mark (2015). *Demonic Warfare: Daoism, Territorial Networks, and the History of a Ming Novel*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- MILLER, Lucien (1975). *Masks of Fiction in Dream of the Red Chamber: Myth, Mimesis and Persona*. Tuscon : University of Arizona Press.
- MOSSOP, Brian (2016). « 'Intralingual translation': A desirable concept? », *Across Languages and Cultures*, vol. 17 (1), p. 1-24.
- MURASAKI, Shikibu & SIEFFERT René (trad.) (1977). *Le Dit du Genji [Genji monogatari 源氏物語]*. 2 vol. Paris : Publications orientalistes de France.

- NAN Shengqiao 南生桥 (2001). « Zhongguo mengxue ershi nian 中国梦学 20 年 [Vingt ans d'oniologie chinoise] », *Xibei daxue xue bao (zhexue shehui kexue ban)*, vol. 31 (2), p. 162-166.
- NASIO, Juan David (2010). *Introduction à la topologie de Lacan*. Paris : Payot & Rivages.
- NEEDHAM, Joseph (1956). *Science and Civilisation in China. Volume 2: History of Scientific Thought*. Cambridge University Press.
- NIENHAUSER, William H. (2010). *Tang Dynasty Tales: A Guided Reader*. Singapore : World Scientific.
- ONG, Roberto (1981). « The Interpretation of Dreams in Ancient China ». Thèse de doctorat, Vancouver : British Columbia.
- OU Lijuan 歐麗娟 (2016). « "Honglou meng" zhong de "jinyu liangyin" chongtan “紅樓夢” 中的“金玉良姻” 重探 [Nouvelles investigations au sujet de "la belle alliance entre l'or et le jade"] dans le *Honglou meng* », *Shida xuebao yuyan yu wenxue lei*, vol. 61 (2), p. 29-57.
- PASCAL, Blaise & LE GUERN, Michel (éd.) (1977). *Pensées*. Paris : Gallimard.
- PIMPANEAU, Jacques (1989). *Histoire de la littérature chinoise*. Arles, Paris : Philippe Picquier.
- (1999). *Chine. Mythes et dieux*. Arles : Philippe Picquier.
- PLAKS, Andrew (1976). *Archetype and allegory in the Dream of the Red Chamber*. Princeton : Princeton University Press.
- (1987). *The Four Masterworks of the Ming Novel*. Princeton : Princeton University Press.
- (éd.) (1987). *Chinese Narrative. Critical and Theoretical Essays*. Princeton : Princeton University Press.
- (1990). « But a Dream », *Asian art*, vol. 3(4), p. 2-9.
- PEI Jie 裴捷 (2012). « Lun "Liaozhai zhiyi" de mengjing miaoxie 论“聊斋志异” 的梦境描写 [De la description onirique dans le *Liaozhai zhiyi*] », *Xiamen guangbo dianshi daxue xuebao*, vol. 4, p. 64-68.
- PIMPANEAU, Jacques (2004). *Anthologie de la littérature chinoise classique*. Arles : Philippe Picquier.
- POO, Mu-chou (2004). « The Concept of Ghost in Ancient Chinese Religion », in John LAGERWEY (éd.), *Religion and Chinese Society*, vol. 1, p. 173-191. Hong-Kong : The Chinese University of Hong-Kong and Ecole Française d'Extrême-Orient.
- (éd.) (2009). *Rethinking Ghosts in World Religions*. Leiden, Boston : Brill.
- PORTER, Deborah Lynn (1996). *From Deluge to Discourse: Myth, History, and the Generation of Chinese Fiction*. Albany : State University of New-York Press.

- PREGADIO, Fabrizio (dir.) (2008). *The Encyclopedia of Taoism*. 2 vol. London, New-York : Routledge.
- PROUST, Marcel (1987). *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard Flammarion.
- PU Songling 蒲松齡 (1986). *Pu Songling ji* 蒲松齡集 [*Oeuvres de Pu Songling*]. 2 vol.. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.
- QIAN Fuliang 钱付良 (2006). « Lun "Honglou meng" mengjing zhi yiyun 论“红楼梦”梦境之意蕴 [Au sujet des connotations dans les rêves du *Honglou meng*] », *Dianying pingjia*, vol. 23, p. 92-93.
- RABAU, Sophie (éd.) (2002). *L'intertextualité*. France : Flammarion.
- REED, Carrie (2009a). « Parallel Worlds, Stretched Time, and Illusory Reality : The Tang Tale "Du Zichun" », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 69 (2), p. 309-342.
- (2009b). « Messages from the Dead in “Nanke Taishou zhuan” », *Chinese Literature : Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 31, p. 121-130.
- REIDER, Noriko T. (2002). *Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, Ugetsu Monogatari*. Lewiston, New-York : Edwin Mellen Press.
- ROBINET, Isabelle (2008). « *Wuji* and *taiji* 無極.太極 Ultimateless and Great Ultimate », in Fabrizio PREGADIO (dir.), *The Encyclopedia of Taoism*. London, New-York : Routledge.
- ROLSTON, David L. et LIN, Shuen-fu (éds.) (1990). *How to Read the Chinese Novel*. Princeton : Princeton University Press.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques & TROUSSON, Raymond (2010). *Les Confessions*. Honoré Champion.
- SANGREN, Paul Steven (2017). *Filial Obsessions. Chinese Patriline and Its Discontents*. Cham : Palgrave Macmillan.
- SANTANGELO, Paolo et GUIDA, Donatella (éds.) (2006). *Love, Hatred, and Other Passions: Questions and Themes on Emotions in Chinese Civilization*. Leiden, Boston : Brill.
- SAUSSY, Haun (1987). « Reading and Folly in Dream of the Red Chamber », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 9 (1/2), p. 23-47.
- (2003). « The Age of Attribution: Or, How the "Honglou meng" Finally Acquired an Author », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 25, p. 119-132.
- SCHMIDT, Jerry Dean (2003). *Harmony Garden: The Life, Literary Criticism, and Poetry of Yuan Mei (1716-1798)*. London, New-York : Routledge, Curzon.
- SHAHAR, Meir (1996). « Vernacular Fiction and the Transmission of Gods' Cults in Late Imperial China », *Unruly Gods : Divinity and Society in China*, p. 184-211. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- & WELLER, Robert (éd.) (1996). *Unruly Gods*. Honolulu : University of Hawai'i Press.

- SHANHAI JING & ZHANG Caimei 张彩梅 (éd.) (2009). *Shanghai jing* 山海经 [Classique des mers et des monts]. Beijing : Zhonghua shuju.
- SHI Nai'an 施耐庵 (1994). *Shuihu zhuan jiaozhu* 水浒传校注 [Edition de Au bord de l'eau rassemblant leçons et notes], (2007). 3 vol. Taibei : Liren shuju.
- & DARS, Jacques (trad.) (1978). *Au bord de l'eau* [Shuihu zhuan 水浒传]. 2 vol.. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 274.
- & JIN Shengtian 金聖嘆 & DARS, Jacques (trad.) (1997). *Au bord de l'eau* [Shuihu zhuan 水浒传] : Version de Jin Shengtian. 2 vol. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2954.
- SHI, Zhongyi (1996). « Etude sur les fonctions littéraires du rêve en Chine et en Occident ». Thèse de doctorat , Paris : Paris 4.
- SIEBER, Patricia (2000). « Seeing the World Through “Xianqing ouji” (1671): Visuality, Performance, and Narratives of Modernity », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 12 (2), p. 1-43.
- SIROIS, François (2004). *Le rêve, objet énigmatique : La démonstration freudienne*. Saint-Nicolas : Presses Université Laval.
- SMITH, Curtis Dean (2000). « The Dream of *Ch'ou-ch'ih*: Su Shih's Awakening », *Hanxue yanjiu*, vol. 18 (1), p. 255-289.
- SOYMIE, Michel (1959). « Les songes et leur interprétation en Chine », in *Les songes et leur interprétation : Egypte ancienne, Babylone, Hittites, Canaan, Israël, Islam, Peuples altaïques, Persans, Jurdes, Inde, Cambodge, Chine, Japon*, p. 275-305. Paris : Seuil.
- STEVENS, Alexandre (2001). « Désarroi et inventions dans la psychose », *Pont Freudien*. En ligne. <<http://pontfreudien.org/content/alexandre-stevens-desarroi-et-inventions-dans-la-psychose>>. Consulté le 13 avril 2018.
- SU Dongpo 蘇東坡 & WANG Songling 王松齡 (éd.) (1981). *Dongpo zhilin* 東坡志林 [Forêt des annotations de Dongpo]. Beijing : Zhonghua shuju.
- SU, Jinzhi (2014). « Diglossia in China: Past and Present », in Judit AROKAY, Jadranka GVOZDANOVIC et Darja MIYAJIMA (éds.), *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China, and the Slavic World*, p. 55-63. Cham : Springer.
- SU Shi 苏轼 & MU Chou 穆俦 (2000). *Su Shi quanji* 苏轼全集 [Œuvres complètes de Su Shi]. 3 vol.. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.
- SUN Yuming 孙玉明 (1994). « "Liaozhai zhiyi" mengshi “聊斋志异” 梦释 [Explication du rêve dans le *Liaozhai zhiyi*] », *Pu Songling yanjiu*, vol. 1, p. 68-75.
- TANG Xianzu 湯顯祖 & GUO Mei 郭梅 (éd.) (2013). *Mudan ting* 牡丹亭 [Le Pavillon aux pivôines]. Changchun : Changchun chubanshe.
- TAO Muqing 陶牧青 et GE Lili 葛力力 (2007). « Dui "Honglou meng" qingjie de xinlixue duji – yi "Honglou meng" zhong de ji ge meng wei li 对 “红楼梦” 情节的心理学读解 – 以 “红楼

梦”的几个梦为例 [Lecture et explications psychologiques de l'intrigue du *Honglou meng* – L'exemple de quelques rêves du *Honglou meng*], *Jiangxi keji shifan xueyan xuebao*, (5), p. 87-91.

- TEISER, Stephen (2007). *Reinventing the Wheel : Paintings of Rebirth in Medieval Buddhist Temples*. Seattle : University of Washington Press.
- TERRAMORSI, Bernard (1994). *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*. Paris : L'Harmattan.
- THOMAS, Louis-Vincent (2010). *Mort et pouvoir*. Paris : Payot et Rivages.
- THOMPSON, Laurence (1988). « Dream, Divination and Chinese Popular Religion », *Journal of Chinese Religions*, vol. 16, p. 73-82.
- TSAI, Shih-shan Henry (1996). *The Eunuchs in the Ming Dynasty*. New-York : State University of New-York Press.
- TU FANG, Lienche (1973). « Ming Dreams », *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*, vol. 10 (1), p. 55-73.
- UEDA, Akinari & SIEFFERT, René (trad.) (1956). *Contes de pluie et de lune*. (2010). Paris : Gallimard.
- VANCE, Brigid (2012). « Textualizing Late Ming Dreams: Acts of Translation in the Encyclopedia “Forest of Dreams” ». Thèse de doctorat, Princeton : Princeton University.
- VANDENDORPE, Christian (2006). « Le rêve entre imagerie et narrativité », *Le récit de rêve*, pp. 35-55. Québec : Nota Bene. En ligne. <<http://arts.uottawa.ca/lettres/personnes/vandendorpe-christian>>.
- VAVRIL, Rudy (2010). « Rêve lucide et pensée chinoise. Etude de méthodes onirothérapeutiques ». Thèse de doctorat, Lyon : Université de Lyon Jean Moulin.
- VETROV, Viatcheslav (2011). « Zhu Xi's Sayings in Search of an Author: The Vernacular as Philosophical *Lieu de Mémoire* », *Monumenta serica*, vol. 59 (1), p. 73-98.
- VOLPP, Sophie (2003). « The Literary Consumption of Actors in Seventeenth-Century China », in Judith T. ZEITLIN et Lydia H. LIU (éds.), *Writing and Materiality in China*, p. 133-183. Cambridge (Etats-Unis), London : Harvard University Press.
- VON GLAHN, Richard (2004). *The Sinister Way : The Divine and the Demonic in Chinese religious Culture*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.
- WALEY, Arthur (1956). *Yuan Mei: Eighteen-Century Chinese Poet*. (1970), 3^e éd.. Stanford : Stanford University Press.
- (1960). *Ballads and Stories from Tun-huang: an Anthology*. London : George Allen & Unwin.
- (1963). « Some Far Eastern Dreams », in *The Secret History of the Mongols*, p. 67-74. London : George Allen & Unwin.

- WANG, David Der-wei (1997). *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Stanford : Stanford University Press.
- WANG Guowei 王国维 & FU Jie 傅杰 (éd.) (1997). « "Honglou meng" pinglun "红楼梦" 评论 [Commentaire critique sur le *Honglou meng*] », in *Wang Guowei lunxue ji* 王国维论学集 [Etudes de Wang Guowei], p. 350-370. Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe.
- WANG, I-chün (1988). « Life-Is-A-Dream Theme: Pillow/Dream in Chinese and Japanese Drama », *Tamkang Review*, vol. 18 (1-4), p. 277-286.
- WANG Ling 王凌 (2008). « "Honglou meng" zhong "tongmeng" qingjie shenmei gongneng chutan "红楼梦" 中 "同梦" 情节审美功能初探 [Une première investigation sur la fonction esthétique des intrigues du "rêve polyencéphalique" dans le *Honglou meng*] », *Honglou meng xuekan*, vol. 2, p. 268-276.
- WANG Shifu 王實甫 & LANSSELLE, Rainier (trad.) (2015). *Le pavillon de l'Ouest* [*Xixiang ji* 西廂記]. Paris : Les Belles lettres.
- WANG Tingxiang 王廷相 & HOU Wailu 侯外廬 (éd.) (1965). *Wang Tingxiang zhexue xuanji* 王廷相哲學選集 [*Oeuvres philosophiques choisies de Wang Tingxiang*]. Beijing : Zhonghua shuju.
- WANG Pijiang 汪辟疆 (éd.) (1958). *Tangren xiaoshuo* 唐人小說 [*Xiaoshuo des Tang*]. Hong-Kong : Zhonghua shuju.
- WATSON, James et RAWSKI, Evelyn (éds.) (1988). *Death ritual in late imperial and modern China*. Berkeley : University of California Press.
- WOLKENSTEIN, Julie (2006). *Les récits de rêves dans la fiction*. Paris : Klincksieck.
- WU Cheng'en 吳承恩 & XU Shaozhi 徐少知, ZHOU 周中明 et ZHU Tong 朱彤 (éds.) (1996). *Xiyou ji jiaozhu* 西遊記校注 [*Edition du Voyage en Occident rassemblant leçons et notes*]. (2008), 3 vol.. Taibei : Liren shuju.
- WU, I-Hsien (2017). *Eroticism and Other Literary Conventions in Chinese Literature. Intertextuality in The story of the stone*. Amherst, New-York : Cambria Press.
- WU Shaoqiu 吳紹鈞 et ZHENG Shuhui 鄭淑慧 (1994). *Zhongguo menghua* 中国梦话 [*Sur le rêve en Chine*]. Dunhua : Dongbei Chaoxian minzu jiaoyu chubanshe.
- WU, Yenna (1996). « Outlaws' Dreams of Power and Position in *Shuihu zhuan* », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, vol. 18, p. 45-67.
- XIA Houxuan 夏侯軒 (2012). « "Honglou meng" meng shi "红楼梦" 梦释 [Explication des rêves du *Honglou meng*] », *Changcheng*, vol. 12, p. 101-102.
- XIHU YUYIN ZHUREN 西湖魚陰主人 (1990). « Xu Xuanzhi zuanchu zhong qiulao 許玄之賺出重囚牢 [Xu Xuanzhi échappe par la ruse à un dur emprisonnement] », in *Huanxi yuanjia* 歡喜冤家, *Plaisir et rancune*, vol. 1, p. 413-471. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.

- XU Xiake 徐霞客 & ZHU Huirong 朱惠荣 (2009). *Xu Xiake youji* 徐霞客遊记 [Notes de voyage de Xu Xiake]. Beijing : Zhonghua shuju.
- XU Zhenhui 徐振辉 (1989). « Guanyu "Honglou meng" de mengjing miaoxie 关于“红楼梦”的梦境描写 [Au sujet de la description de l'environnement onirique dans le *Honglou meng*], *Shantou daxue xuebao*, vol. 2, p. 91-96.
- YANG Danhua 杨丹华 (2010). « Qiantan Cao Xueqin menghuan de chuanguo xinli - du “Bing Xiaoxiang chi hun jing emeng” 浅谈曹雪芹梦幻的创作心理—读“病潇湘痴魂惊恶梦“有感 [Discussion générale sur la psychologie créatrice du rêve chez Cao Xueqin - Impressions de lecture du chapitre “La malade habitante des Deux Rivières dans son âme hébétée est effrayée par un cauchemar” », *Chengcai zhi lu*, vol. 18, p. 80-81.
- YANG, Lien-sheng (1957). « The Concept of “Pao” as a basis for Social Relations in China », in *Chinese Thought and Institutions*, p. 291-309. Chicago : University of Chicago Press.
- YANG, Lihui et AN, Deming (2005). *Handbook of Chinese Mythology*. Santa Barbara, Denver, Oxford : ABC-CLIO.
- YANG, Rui (1994). « Œdipal Fantasy in Disguise: A Psychoanalytic Interpretation of *Liaozhai zhiyi* », *Tamkang*, vol. 25 (2), p. 67-93.
- YE Ziqi 葉子奇 (1959). *Caomu zi* 草木子 [Le Maître de l'herbe et du bois]. Beijing : Zhonghua shuju.
- YEN, Ming (1977). « Nouvelles étude du Hong lou meng. Le problème de l'authenticité des quarante derniers chapitres », *Ecole Pratique des Hautes Etudes, 4^e section Sciences historiques et philologiques, Annuaire 1976-1977*, vol. 109 (1), p. 1179-1181.
- YI, Jinsheng (1993). « The Allegory of Love: “The Dream of the Red Chamber” and selected Western European Allegories ». Thèse de doctorat, Saint Louis : Washington University.
- YU, Anthony (1989). « The Quest of Brother Amor: Buddhist Intimations in *The Story of The Stone* », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 49 (1), p. 55-92.
- (1997). *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*. Princeton : Princeton University Press.
- YU Ying-Shih 余英時 & YU, Diana (trad.) (1974). « The Two worlds of “Hung-lou meng” », *Renditions*, vol. 2, p. 5-21.
- YÜ, Ying-Shih (1987). « “O Soul, Come Back !” A Study in The Changing Conceptions of The Soul and Afterlife in pre-Buddhist China », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47 (2), p. 363-395.
- YUAN Shishuo 袁世碩 (1988). *Pu Songling shiji zhushu xinkao* 蒲松齡事迹著述新考 [Nouvelles investigations dans les écrits de Pu Songling]. Jinan : Jilu shushe.
- et XU Zhongwei 徐仲伟 (2000). *Pu Songling pingzhuan* 蒲松齡評傳 [Biographie critique de Pu Songling]. Nanjing : Nanjing daxue chubanshe.

- (2009). *Pu Songling zhi* 蒲松齡志 [Notes sur Pu Songling]. Jinan : Shandong renmin chubanshe.
- ZAPATA-REINERT, Luz (2017). « Le désir et la trace : écritures de l'impensable », *L'Évolution Psychiatrique*, vol. 82 (2), p. 291-305.
- ZEITLIN, Judith T. (1993). *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. Stanford : Stanford University Press.
- ZETHSEN, Karen K. (2009). « Intralingual Translation: An Attempt at Description », *Meta: Translators' Journal*, vol. 54 (4), p. 795-812.
- ZHANG Fushen 张福深 (1985). « Lue tan "Liaozhai zhiyi" de mengjing miaoxie 略谈“聊斋志异”的梦境描写 [Brève discussion sur les procédés de description de l'environnement onirique dans le *Liaozhai zhiyi* », *Jinzhou shiyuan xuebao*, vol. 2, p. 66-69.
- ZHANG, Longxi (2016). « Literary Modernity in Perspective », *A Companion to Modern Chinese Literature*, p. 41-53. Chichester : Wiley and Blackwell.
- ZHANG Wenhuan 张文焕 (1990). « “Bing Xiaoxiang” zhi meng “病潇湘”之梦 [Le rêve de la "Malade habitante des Deux Rivières"] », *Xuchang xueyuan xuebao*, vol. 2, p. 21-24.
- ZHANG Xinzhi 張新之 (1963). « Honglou meng dufa “紅樓夢”讀法 [Méthode de lecture du *Rêve du Pavillon Rouge*] », in ZHU Nanxian 朱南銑 et ZHOU Shaoliang 周紹良 (éds.), *Honglou meng juan “紅樓夢”卷 [Dossiers sur le Rêve du Pavillon Rouge]*, p. 153-159. Beijing : Zhonghua shuju.
- ZHANG, Yinde (1992). *Le roman chinois moderne : 1918-1949*. Paris : Presses Universitaires de France.
- (2003). *Le monde romanesque chinois au XX^e siècle. Modernités et identités*. Paris : Honoré Champion.
- ZHANG, Zhenjun (2007). « A Fantastic Dream World: New Literary Motifs and Buddhist Culture », in *Buddhism and Tales of the Supernatural in Early Medieval China. A Study of Liu Yiqing's (403-444) Youming Lu*, p. 174-222. Leiden, Boston : Brill.
- ZHENG Xuan 郑玄, JIA Gongyan 贾公彦 et LI Xueqin 李学勤 (éds.) (1999). *Yili 儀禮 [Les Cérémonies et les bienséances]*. 2 vol.. Beijing : Beijing daxue chubanshe.
- ZHOU, Ruchang (2009). *Between Noble and Humble: Cao Xueqin and the Dream of the Red Chamber*. New-York, Washington, D.C./Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford : Peter Lang.
- ZHU Nanxian 朱南銑 et ZHOU Shaoliang 周紹良 (éds.) (1963). *Honglou meng juan - Yisu bian 紅樓夢卷 - 一粟編 [Dossiers sur le Rêve du Pavillon Rouge — Edition Yisu]*. 2 vol.. Beijing : Zhonghua shuju.
- ZHU Xi 朱熹 (1979). *Chuci jizhu 楚辭集注 [Les Chants des Chu avec notes]*. Shanghai : Shanghai guji chubanshe.

ZHU Xing 朱星 (1980). « "Jin Ping Mei" de wenxue pingjia yiji dui "Honglou meng" de yingxiang 金瓶梅的文学评价以及对红楼梦的影响 [Valeur littéraire du *Jin Ping Mei* et son influence sur le *Honglou meng*] », *Hebei daxue xuebao*, vol. 2, p. 58-62.

ZI, Père Etienne (SJ) (1894). *Pratique des examens littéraires en Chine*. Shanghai : Imprimerie de la Mission Catholique. En ligne <http://classiques.uqac.ca/classiques/zi_etienne/pratique_examens_litt_chine/examens_litt_chine.html>. Consulté le 1^{er} juin 2018.

ZUO Qiuming 左丘明 (commentaires) & DU Yu 杜预 (notes) & KONG Yingda 孔颖达 (interprétations) & LI Xueqin 李学勤 (éd.) (1999). *Chunqiu Zuozhuan zhengyi* 春秋左传正义 [*Printemps et Automnes dans le commentaire de Sieur Zuo, dans son interprétation orthodoxe*]. 3 vol.. Beijing : Beijing daxue chubanshe.

ZÜRCHER, Erik (2007). *The Buddhist Conquest of China: the Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*. Leiden, Boston : Brill.

Table des matières

Introduction	8
1) Discours sur le rêve chinois et choix de l'objet	9
A - Recherche moderne sur le rêve chinois	12
B - Définition du corpus	21
2) Les enjeux : modernité et subjectivité	26
3) La méthode	37
I - L'imaginaire du rêve chinois de fiction	43
1 - L'espace du rêve	46
A - Voyages dans le monde des morts	47
a) <i>Hun, po</i> et déplacements oniriques	48
b) Enfers et jugement	62
B - Voyages dans le monde des vivants	78
C - Un espace topologique	85
2 - Le rêve illusoire	99
A - Les limites de la perception	100
a) Une perception humaine toute relative : l'incertitude de notre savoir	100
b) Prendre le rêve pour la réalité et la réalité pour le rêve	104
B - La valeur attribuée à la veille et au rêve	109
a) Du rêve qui comptait autant que la veille	110
b) Se perdre entre la veille et le rêve	114
c) Parvenir à sortir du rêve : la compréhension bouddhiste de l'illusion du monde	116
II - La narration du rêve : outils langagiers	127
1 - S'endormir, rêver et s'éveiller : lexique indicateur du rêve	130
A - L'entrée dans le rêve	132
B - La sortie du rêve	141
C - Enrichir la fin d'un rêve	143
a) Etoffer l'expression du réveil : l'emploi d'adverbes	144
b) Accentuer la surprise du réveil : la tension onirique ultime	146
2 - Ce n'était qu'un rêve ! L'effet de lecture rétrospective	166
A - Influences transtextuelles	168
B - Caractéristiques des rêves à effet de lecture rétrospective	187
C - Fréquence des rêves à effet de lecture rétrospective	191
3 - Classique, vernaculaire ou mixte : le choix de la langue	196
A - « De l'empire des mots à celui de la langue »	198
B - Instiller de la subjectivité : la langue dans la réécriture	202
a) Trois récits en langue classique : des réécritures touchant peu à la langue	204
b) Un récit en langue vernaculaire : la réécriture de plusieurs textes sources	209
c) Retour à la langue classique et investissement subjectif décuplé : le changement de point de vue	232
d) L'adaptation libre de l'histoire : désinvestissement subjectif et renouveau de l'imagination	242
4 - La langue et la prise de parole onirique	250
A - Langues classique et vernaculaire, absence de prise de parole du rêveur	250
B - Langue classique, prise de parole du rêveur	261
C - Langue vernaculaire, prise de parole du rêveur	268
III - L'intention narrative : invitation à l'interprétation ou « rêve pour le rêve » ?	282
1 - L'interprétation onirique : entre tradition et réinvestissement	286

A - L'interprétation onirique : pratique classique _____	288
a) Une tradition ancienne _____	289
b) La preuve de la véracité du rêve _____	314
B - L'interprétation réinvestie : pièges, incertitudes et modernité _____	335
a) Prédestination ou libre arbitre ? _____	336
b) La manipulation par des personnages malveillants _____	345
c) L'interprétation en trop : la réalisation littérale du rêve _____	356
d) L'interprétation impossible ou incertaine _____	377
2 - Place du rêve dans l'économie du texte _____	389
A - L'effacement de l'interprétation _____	390
a) Insertion du rêve dans le récit global _____	391
b) Absence narrative de l'interprétation _____	398
B - Le rêve libéré de sa fonction _____	403
3 - Rêve et création littéraire _____	415
A - Cadres oniriques pour la création littéraire _____	416
B - Dans l'intimité du rêve : une production littéraire tournée vers soi ? _____	436
C - Rêve et fiction : valeur équivoque _____	442
IV - Au-delà du contenu onirique : le désir comme racine du rêve _____	474
1 - L'influence des résidus diurnes _____	477
A - Les pensées comme causes du rêve : une théorie oniologique multiséculaire _____	478
B - Empreintes psychiques dans les rêves de la littérature de fiction des Qing _____	492
2 - Méconnaissance et inaccessibilité du désir _____	511
A - Le trou primordial _____	512
B - Après l'oubli de « la Chose » _____	515
C - L'impossible satisfaction _____	527
3 - En une vérité qui se « mi-dit » _____	536
A - Le débordement du <i>qing</i> _____	537
B - Déguisements métaphoriques du rêve _____	544
4 - Le désir à l'endroit de l'Autre _____	569
A - Intersubjectivité _____	570
a) Théorie lacanienne de la communication _____	571
b) De l'incommunicabilité : l'exemple de « Baodai » _____	576
B - « Le désir est désir de désir, désir de l'Autre » _____	590
Conclusion _____	603
Annexes _____	613
1 - Présentation des œuvres du corpus _____	614
2 - Récits oniriques du corpus _____	620
3 - Relevés du lexique indicateur du rêve _____	645
4 - Traductions des réécritures du <i>Sanmeng ji</i> 三夢記 de Bai Xingjian 白行簡 [775-826] _____	688
5 - Comparaisons intralinguales _____	741
6 - Prédications oniriques concernant les Douze Belles de Jinling (Jinling Shi'er chai 金陵十二釵) dans le chapitre 5 du <i>Honglou meng</i> _____	770
Bibliographie _____	781
Table des matières _____	803