



HAL
open science

AVANT-PROPOS

Marie Laureillard, Vincent Durand-Dastès

► **To cite this version:**

Marie Laureillard, Vincent Durand-Dastès. AVANT-PROPOS . Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui, 2016. halshs-01612051

HAL Id: halshs-01612051

<https://shs.hal.science/halshs-01612051>

Submitted on 6 Oct 2017

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

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

AVANT-PROPOS

鬼话前言

Marie Laureillard

Institut d'Asie orientale/Université Lumière Lyon 2

Vincent Durand-Dastès

Asies/Inalco/Sorbonne Paris Cité

On l'admettra volontiers, le présent volume n'a pas la légèreté diaphane des belles femmes fantômes des histoires chinoises. Nous avons, en écrivant cet avant-propos, pleine conscience du paradoxe qu'il y a à mettre entre les mains des lecteurs un ouvrage dont le poids physique semble en décalage presque grotesque avec l'immatérialité de son sujet. Il est en revanche le signe de la passion qu'ont exercées, tout au long de l'histoire chinoise et, selon leurs propres modalités, dans les pays voisins, les apparitions des êtres revenus du monde des morts. Car cette passion a inspiré tant d'auteurs chinois, coréens ou japonais anciens ou modernes¹, qu'elle finit par rejaillir sur les universitaires qui étudient les civilisations de ces contrées. Témoin les nombreuses propositions de communications que suscita notre appel pendant l'été 2012 et qui se traduit par le colloque international organisé les 21, 22 et 23 février 2013 à l'Inalco, en liaison avec l'Institut d'Asie orientale de Lyon. Le présent volume essaiera d'en perpétuer l'apparition.

5

1. Le lecteur s'étonnera peut-être de la place disproportionnée prise par la Chine dans ce volume, et de l'absence marquante de plusieurs provinces du territoire fantomatique extrême-oriental : Vietnam, Tibet, Mongolie, d'autres encore. Nulle volonté d'exclusive ici, mais, plus simplement, hasard des apparitions suscitées par notre appel à contributions. Les deux maîtres d'œuvres de ce volume sont sinologues, et ont fait appel avant tout à leurs démons familiers, tout en assumant le rôle clef de l'Empire du milieu dans la production de bien des concepts qui furent ensuite diffusés dans toute l'Asie orientale. L'absence ou la présence des autres contrées est, avouons le, plus contingente. Notons cependant qu'un des participants au colloque avait évoqué la Mongolie, mais a publié par ailleurs ses travaux : Grégory DELAPLACE, 2009, *l'Invention des morts* ; 2010, "Chinese ghosts in Mongolia".

GUI : DÉMONS, REVENANTS... OU ENCORE AUTRE CHOSE ?

Ce volume s'intéresse principalement, mais non exclusivement, aux revenants. Le terme qui désigne le plus souvent les fantômes des morts, *gui* 鬼, est, en chinois, d'une redoutable polysémie. Certes, il semble à première vue assez bien correspondre au français « revenant » : si le terme se confondait peut-être, dans l'Antiquité lointaine, avec un homophone signifiant la peur, *wei* 畏², la glose qui s'imposa dans la Chine impériale insiste sur l'homophonie du caractère *gui* « fantôme » et du caractère *gui* 歸 signifiant « le retour ». Mais dans ces acceptions, le « retour » ne se fait pas en direction du monde des vivants, mais en sens inverse : ce « retour » est celui que la créature fait vers un état antérieur à la vie, vers la fin inévitable de tout être. En témoignent bien des expressions anciennes ou modernes : ainsi « le Livre des rites » (*Liji* 禮記), chapitre « Le sens des sacrifices » (« *Jiyi* 祭義 »), écrit-il : « Tout être vivant est promis à la mort ; lorsqu'on meurt on retourne à la terre : c'est ce qu'on appelle le revenant. » (*zhongsheng bi si, si bi gui tu, ci zhi wei gui* 眾生必死,死必歸土,此之謂鬼). Plus tard, le dictionnaire *Shuo wen jie zi* 說文解字 précise dans sa glose du caractère *gui* 鬼 : « [l'état] vers lequel s'en retournent [*gui*] les hommes, c'est [celui de] revenant [*gui*] » (*ren suo gui wei gui* 人所歸為鬼). Lorsque, plus tard, le paradis sera situé dans le lointain Occident, on dira pour « mourir » *guixi* 歸西 : « s'en retourner à l'Ouest. » De nos jours encore, on dit *shi si ru gui* 視死如歸 – « voir la mort comme un retour » – pour décrire l'état d'esprit de celui qui ne craint pas la mort³.

Les « revenus de la vie » que sont les *gui* ne se manifesteront donc pas nécessairement dans le monde humain. Jusqu'aux Han, le terme pouvait être employé pour désigner les morts en général, pas seulement leurs dangereuses manifestations auprès des vivants. Plus tard, les hôtes du purgatoire chinois, si souvent représentés et évoqués par l'art et la littérature religieuse ou profane, seront bien perçus comme des morts animés, mais, captifs des « geôles souterraines » (*diyu* 地獄, le nom

2. Voir LAI Guolong, 2015, *Excavating the Afterlife: the Archaeology of Early Chinese Religion*, p. 37, 204 note 60. *Wei* et *gui* sont des prononciations modernes de ces caractères, qui furent homophones dans la langue ancienne.

3. Pour les conceptions chinoises anciennes du devenir des morts, on pourra se référer à l'article un peu ancien de YU Ying-shi, 1987, "Oh Soul Come Back ! A Study in the Changing Perception of the Soul and Afterlife in pre-Buddhist China", et, pour des travaux plus récents, POO Mu-chou, 2005, "Afterlife: Chinese Concepts", ou, *idem*, 1998, *In Search of Personal Welfare: A View of Ancient Chinese Religion*, ou encore LAI Guolong, "Death and the Otherworldly Journey in Early China as Seen through Tomb Texts, Travel Paraphernalia, and Road Rituals", et *Excavating afterlife*, 2015.

chinois le plus fréquent pour désigner ce séjour des morts⁴), ils auraient été bien en peine de pouvoir revenir troubler les vivants. Par analogie, les membres « libres » de l'administration infernale, qui n'ont quant à eux aucune raison de fouler la terre du monde profane, sont d'ailleurs aussi appelés *gui*. Au terme du séjour infernal, on peut encore renaître *gui*, en se voyant condamné à se réincarner en *preta* : un des modes d'existence apportés en Chine par le bouddhisme. Ces êtres-là aussi, qui ne sauraient être considérés comme des revenants, sont dit en chinois être des « *gui* affamés ».

Ainsi tous les *gui* ne sont pas les manifestations reconnaissables d'une personne trépassée. Si nous avons voulu borner notre propos aux seuls revenants, ce volume aurait dû porter sur la seule catégorie d'êtres nommée en chinois « âmes en peine », *yuanhun* 冤魂 ou âmes solitaires, *guhun* 孤魂, ou les plus agressifs « fantômes violents », *ligui* 厲鬼. Il nous aurait toutefois semblé dommage de nous priver de la fluidité et de l'étendue du terme de *gui*. Devenu une des 214 « clefs » des dictionnaires classiques chinois, le sinogramme *gui* pose les contours d'un vaste champ sémantique. La clef du fantôme sert à classer aussi bien des sinogrammes désignant des composantes physiologico-spirituelles de la personne humaine comme les « âmes », *hun* 魂 et *po* 魄, que des génies et démons de la nature comme les *mei* 魅 ou les *wangliang* 魍魎, des entités démoniaques terrifiantes telles que les *mo* 魔, ou encore désigner le terme le plus souvent employé pour désigner l'oppression ressentie durant le cauchemar (*yan* 魘).

Aussi, tout en souhaitant ne pas étendre notre propos à la totalité des êtres fantastiques et prodigieux (notamment ceux que l'on désigne sous le terme générique de *yaoguai* 妖怪, et qui ont suscité une abondante littérature en propre, notamment dans le domaine japonais⁵, ou encore les « essences », *jing* 精, épithète accolée aux noms des animaux ou végétaux ayant acquis le pouvoir de se transformer en êtres humains), nous avons souhaité, en gardant le terme de *gui* comme mot clef de ce volume, ne pas non plus trop borner *a priori* notre propos : il serait peu chinois (peu japonais, peu coréen, peu vietnamien...) de séparer trop radicalement le domaine de l'humain et de l'extra-humain, voire de l'âme et du corps, et de ne pas prendre en compte la réflexion sur les mutations et les métamorphoses qui est au cœur de la pensée chinoise classique. En témoignent d'ailleurs les débats autochtones sur les *gui* dont plusieurs articles du volume se font l'écho, ou le fait que, depuis l'époque

4. On lira avec profit, pour l'histoire des purgatoires chinois, aux nombreux travaux de Stephen TEISER, notamment *The Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism* (1994).

5. Voir notamment François LACHAUD *et al.*, 2005, *Yōkai* 妖怪 : *bestiaire du fantastique japonais* ; Michael D. FOSTER, 2009, *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Cultures of Yokai*.

des Six Dynasties, les histoires de fantômes étaient systématiquement jointes au corpus littéraire des « Annales de l'étrange » (*zhiguai* 志怪) qui traitaient tout ensemble des manifestations des âmes des morts et des prodiges de toutes sortes⁶. Toutefois, si nous évoquons à l'occasion dans ce volume tel prodige inclassable, ou les démons de la nature, la question du revenant restera pour nous centrale. On nous pardonnera, nous l'espérons, cet anthropocentrisme. Car c'est leur dimension de devenir *post-mortem* des êtres humains qui fait des *gui* une question d'importance cruciale pour les vivants, les figures qui incarnent leurs peurs et espoirs, deuils et consolations.

LES MODALITÉS DE L'ÊTRE *GUI*

En prélude à ce livre, et bien qu'une telle tentative soit vouée à la simplification voire à la caricature, essayons de préciser en quelques mots les modalités possibles de « l'être *gui* » :

- Être *gui*, c'est se situer en un point précis d'un devenir *post-mortem* de la personne humaine.

8 | Tout le monde devient *gui* à la mort, mais la plupart des gens qui entrent dans cet état transitoire le seront dans le secret des enfers, dans l'attente d'une nouvelle incarnation. Seules les âmes en peine et en grief, revenues hanter les vivants, deviendront des revenants. Les *gui* dangereux et persécuteurs peuvent être exorcisés et chassés, mais aussi apaisés et ralliés par le culte et les offrandes. À cet égard, un nombre non négligeable de divinités auxquelles les Chinois rendent un culte sont passées précédemment par l'état de *gui*, exerçant sur les vivants un chantage qui a résulté dans leur déification⁷.

- Être *gui*, c'est être un fantasma.

Dans les innombrables histoires de fantômes chinoises⁸, on ne peut qu'être frappé par la récurrence du personnage de la séduisante revenante. Ce fantasma des lettrés chinois de l'Empire n'eut presque pas de pendant

6. Sur la prise d'autonomie du discours sur les fantômes à l'époque des Six Dynasties, voir notamment Robert CAMPANY, 1991, "Ghosts matter: The culture of ghosts in Six Dynasties *zhiguai*"; POO Mu-chou, 1997, "The completion of an ideal world: The Human ghost in early medieval China", 2000, "Ghost literature: Exorcistic ritual texts or daily entertainment?".

7. Pour des exemples de transformation en divinités de morts dangereux, voir notamment Jean LEVI, 1989a, *les Fonctionnaires et le Divin*, p. 204-207 (cas de Jiang Ziwen); pour le passage de l'état spectral à l'état divin du général des Trois Royaumes Guan Yu, voir Barend ter HAAR, 1999, "The rise of the Guan Yu cult: The Daoist connection".

8. Pour une synthèse sur les fantômes dans la littérature chinoise classique et ancienne, voir l'étude d'Anthony YU, 1987, "Rest, Rest, Perturbed spirit': Ghosts in traditional chinese fiction".

masculin. Ainsi, lorsque, vers le milieu du XVII^e siècle, Feng Menglong 馮夢龍 compila son « Abrégé thématique d'une histoire des passions » (*Qingshi leilüe* 情史類略), la totalité des histoires du chapitre « Fantômes de passion » (« Qinggui lei 情鬼類 ») contient la rencontre amoureuse d'un homme et d'une morte. La plupart de ces histoires ne sont pas des histoires de vampires qui montreraient la revenante entraîner son amant dans la mort, mais des rencontres initiatiques et mélancoliques, dont l'homme ressortira ému, mais renforcé. La littérature théâtrale ne fait que renchérir, en ayant pour héroïnes une impressionnante cohorte de belles mortes évanescences. Cette érotisation de la morte, quintessence du *yin*, est un des éléments majeurs de l'esthétique du récit fantomatique⁹.

- Être *gui*, c'est être un reflet déformé, une métaphore, une caricature.

À l'inverse, les fantômes ont fourni une cohorte pittoresque aux allégories philosophiques ou politiques. Le peuple des enfers ou des lieux écartés est souvent décrit comme une personnification des travers humains. Sous les Tang, le lettré Han Yu 韓愈 (768-824) prit ainsi pour prétexte un rite d'expulsion des « démons de la misère » (*qionggui* 窮鬼) pour, en se comparant à ces pauvres diables porte-malheur, vanter son sourcilieux esprit d'indépendance et son caractère altier. À partir du XVI^e siècle, on verra se développer dans le roman chinois le genre de « l'allégorie démoniaque », où chaque *gui* incarne un type de défaut humain¹⁰. Les textes littéraires comme le discours politique contemporain auront très largement recours à ces *gui* métaphoriques. En langue moderne, le suffixe *gui* sert encore à composer toutes sortes de qualificatifs désobligeants, du pauvre diable à l'ivrogne en passant par le déplaisant étranger.

Nous retrouverons chacune de ces modalités au fil des articles de notre volume. Tentons maintenant d'en préciser la teneur.

DÉFINITIONS ET LIMITES DU CHAMP FANTOMATIQUE

La première partie du volume, intitulée « Que sont les *gui* 鬼 ? Visions et définition », vise à mieux cerner les contours de la notion de fantôme en Chine et en Extrême-Orient.

Le volume donne la parole en premier à un mort illustre, le grand écrivain Han Yu, de la dynastie des Tang, modèle de la prose classique et

9. Voir à ce sujet Judith T. ZEITLIN, 2007, *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*.

10. Sur l'allégorie démoniaque, voir Danielle ÉLIASBERG, 1976, *le Roman du pourfendeur de démons* ; Roland ALTENBURGER, 2001-2002, "Chains of ghost talks" ; Vincent DURAND-DASTÈS, 2008, *la Conversion de l'Orient*, p. 302-305.

des vertus du lettré. Le texte ici traduit, « De l'origine des fantômes » (« Yuan gui 原鬼 »), est trop souvent négligé par les exégètes. En quelques brefs paragraphes, Han Yu y exprime la profonde ambivalence des lettrés chinois à l'égard du surnaturel, dans l'esprit de rationalité ouverte qui régissait leur attitude à l'égard des phénomènes difficilement explicables. Han Yu s'y essaye à donner une explication acceptable et morale de la présence dans le monde des apparitions et prodiges : fantômes et esprits (*guishen* 鬼神) sont normalement neutres, intangibles et invisibles. Mais ils peuvent se manifester pour punir les hommes d'errements dont ces derniers sont seuls responsables : ces esprits-là, sans aucune malice, n'apparaissent qu'en réaction aux fautes des vivants ; on retrouve là, sans surprise, un point de vue maintes fois exprimé dans les textes des lettrés (*ru* 儒), du moins depuis le renforcement de la cosmologie corrélatrice sous les Han. Pourtant, Han Yu ne s'arrête pas à cette interprétation classique, et, dans sa probité intellectuelle, admet encore, en un ultime paragraphe, l'existence de prodiges non explicables par la raison morale : ce sont les *wu* 物, les phénomènes étranges, qui « arrivent en leur temps » et amènent tant fléaux que bienfaits sans qu'on puisse leur donner cause ou motivation précises. Malicieusement, Han Yu commence d'ailleurs son texte comme s'il allait raconter une des histoires de fantômes en vogue de son temps.

Vincent Goossaert a le redoutable honneur d'être le premier auteur vivant à s'exprimer dans le recueil. Il met en garde d'emblée le lecteur contre une confusion possible entre le terme chinois de *gui* et notre « fantôme ». Le sens fondamental du terme *gui* est de désigner l'état que connaît le mort entre son trépas et l'obtention d'un nouveau statut ontologique, divinisation ou nouvelle incarnation. Tous les humains en passeront donc par l'état de *gui* sans pour autant se manifester comme revenants. Le lieu par excellence de destination des *gui*, dans la Chine impériale tardive, est le purgatoire, les « prisons souterraines » où sont jugés et punis les morts. Goossaert présente au lecteur un des principaux guides des enfers chinois, le *Yuli baochao* 玉歷寶鈔 ou « Précieux manuscrit du Calendrier de Jade », texte à la date incertaine quoique sans doute tardive (fin XVIII^e siècle ?), mais qui connut une très large diffusion. Les morts sont présentés par le « Calendrier » comme des « âmes coupables » (*guifan* 鬼犯) qui ont à faire face à un monde bureaucratique et judiciaire souterrain qui examinera leur vie passée avec sévérité tout en préparant leur transition vers un nouvel état. Un des buts que se fixe cette administration infernale est précisément d'empêcher les *gui* de se manifester comme fantômes pendant cette dangereuse période transitoire : seul un très petit nombre d'âmes victimes d'injustices manifestes se verront autorisées à hanter leurs bourreaux, et ce sous la stricte supervision des agents infernaux. En ce sens, le « Calendrier de

Jade » se situe dans la droite ligne de maints textes taoïstes anciens voués à la protection des vivants contre les démons et les morts dangereux.

Costantino Moretti nous emmène à travers le dédale d'une vertigineuse taxinomie, celle que dresse des *preta* un *sūtra* bouddhique ancien. Ces « fantômes affamés » ne sont pas des revenants, mais une catégorie d'êtres à part. Ils peuvent cependant, nous le rappelle Moretti au début de son chapitre, constituer un devenir possible de la personne humaine si ses fautes karmiques risquent d'entraîner celle-ci vers une renaissance dans cette peu enviable condition. Les *preta* vivent soit parmi les hommes, invisibles d'eux, soit dans une lointaine région vouée aux souffrances, assez comparables aux enfers. Les catégories de *preta* réunies composent une sorte d'encyclopédie des souffrances physiques possibles et imaginables : ils sont des corps brimés, dont les frustrations sont en rapport avec les nourritures qui leurs sont imposées, ou le plus souvent refusées.

Les *preta* vivant à proximité des hommes se comportent à leur égard comme des sortes de parasites souvent inoffensifs, mais parfois dangereux, tirant parti des faiblesses ou des vices humains. Leur nom et leur comportement correspondent également à tel ou tel défaut humain, et ils constituent la vivante menace d'une réincarnation terriblement punitive pour ceux qui ont la faiblesse de s'y abandonner. D'une certaine façon, la liste baroque des catégories de *preta* annonce peut-être, dans le domaine de la littérature profane, les listes de *gui* correspondant aux défauts humains des allégories démoniaques satiriques des XVII^e et XVIII^e siècles.

François Macé nous entraîne dans les débats au sujet des « dieux et esprits » (*guishen/Kishin* 鬼神) dans le Japon des XVIII^e et XIX^e siècles. Il restitue, notamment par le jeu de nombreuses traductions, la voix de lettrés qui refusèrent avec énergie l'idée de l'existence des divinités, même à l'époque lointaine du « temps des dieux ». Ces lettrés, conservant leur hostilité viscérale à l'égard du bouddhisme, manifestent de surcroît une grande méfiance à l'égard des innovations théologiques du shinto. Intéressés par la science occidentale, c'est toutefois chez les confucéens chinois qu'ils vont chercher les fondements de leur refus de l'existence des esprits. Se livrant à une lecture sélective, confinant souvent à la mauvaise foi, des textes de Confucius, Mencius, Zhu Xi ou Zhang Zai (ils ne semblent pas avoir connaissance des célèbres déclarations d'incroyance de Wang Chong à l'époque des Han), ils reconstruisent en quelque sorte un confucianisme athée leur semblant le mieux convenir au Japon des temps modernes.

Le problème de la croyance ou de l'incroyance est également le sujet du chapitre de Michel Chambon. À partir du récit d'une rencontre fantomatique faite par une Taïwanaise convertie au catholicisme, il

montre comment les fidèles taïwanais concilient rites et croyances hérités de leur fond culturel propre avec leur foi chrétienne en agissant, tout en se débrouillant pour ne rien nier ni affirmer de trop précis. Au bricolage du fidèle répond celui du théologien catholique qu'est aussi l'auteur, qui, fier de ne pas renvoyer, comme ses collègues protestants évangéliques, les fantômes à la sphère du démoniaque, valide comme compatibles avec la foi questions et incertitudes des fidèles. Au fond, comme les clercs de l'Occident médiéval contraints de faire évoluer la position de l'Église sur les fantômes face à la multiplication des récits de rencontres spectrales faites par des fidèles voire des condisciples jadis étudiés par Jean-Claude Schmitt¹¹, les prêtres catholiques agissant en milieu taïwanais et leurs fidèles montrent une grande liberté d'invention des fantômes et de leur univers.

Les six chapitres suivants abordent des régions du champ sémantique du mot *gui* qui ne se confondent pas avec le territoire fantomatique, mais sont susceptibles d'aider à en préciser les contours.

Dans son chapitre, Anika Pissin se livre à une première exploration de la littérature médiévale des « Annales de l'étrange » à la recherche de la présence des apparitions surnaturelles d'enfants. Certains d'entre eux, émissaires infernaux ou messagers divins, viennent transmettre aux hommes des présages – souvent funestes, comme sont aussi funestes les enfants personnifiant les maladies qui apparaissent près des agonisants. D'autres enfants personnifient des dieux du corps ou des embryons issus de pratiques alchimiques taoïstes. Ces derniers, issus du corps de vivants, apparaissent fugitivement, tels des fantômes, bien que n'étant en rien issus du monde des morts. Pissin nous invite à nous intéresser plus avant à ces étranges apparitions enfantines qui, jouant un rôle subalterne, mais troublant dans le monde des esprits, sont sans nul doute propres à grandement améliorer notre compréhension du fait fantomatique.

Les enfants étaient également nombreux parmi les médiums de la Chine médiévale qui sont le point de départ du chapitre de Pan Junliang. Celui-ci revient sur le statut ambigu de ceux qu'on appelait parfois « ceux qui voient des fantômes » (*jiangui zhe* 見鬼者). Le médium, mais aussi le malade menacé de périr, font en effet partie de ceux que l'on dit être susceptibles d'apercevoir des spectres. Si tous les fantômes signes de pathologie ne sont pas des revenants, les apparitions de spectres vengeurs préludent souvent à une maladie fatale pour qui a sur la conscience la mort d'un être humain. Mais la vision des fantômes, qui est faiblesse ou danger chez l'homme ordinaire, devient pouvoir et clairvoyance chez le médium. Pourtant, celui-ci a dû bien souvent traverser l'épreuve de la maladie, maladie qui est parfois folie, avant que ses pouvoirs ne

11. Jean-Claude SCHMITT, 1999, *les Revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*.

s'affermissent. En revanche, les adeptes taoïstes revendiqueront une capacité de visualisation et d'extériorisation des divinités internes ou externes au corps qui les met en rapport avec la voyance des possédés tout en les en distinguant radicalement.

Rania Huntington nous parle de rencontres avec les morts qui ne relèvent ni de l'irruption effrayante du surnaturel ni de l'expérience religieuse de la visualisation : la rencontre avec un mort à l'occasion d'un rêve. Comme elle nous le rappelle, le rêveur, souvent décrit comme une âme *hun* 魂 échappée momentanément à son corps, n'est pas sans analogie avec l'être désincarné qu'est le revenant. Mais corollairement, le mort que l'on voit en rêve n'est pas lui-même un revenant : son apparition, confinée au moment du sommeil, ne relève pas de la transgression que représente une apparition fantomatique vue à l'état de veille. À partir des écrits laissés par la famille du grand lettré Yu Yue 俞樾 (1821-1907) depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930, Rania Huntington reconstitue pour nous une poignante tranche d'histoire familiale scandée par des rencontres oniriques avec des mortes, les épouses tôt décédées de Yu Yue et de son petit-fils, puis d'une jeune femme de la famille dont le trépas prématuré est suivi par de nombreux rêves où elle apparaît aux siens. Ces rêves qui inspireront aux membres du clan récits, poèmes et même peintures montrent l'importance de cette présence prolongée des morts, qui apportent aux vivants, selon les cas, révélations, prophéties ou consolations.

Dans son chapitre sur les fantômes des objets, Judith Zeitlin revient sur un paradoxe : pour apparaître à un être humain sous une forme également anthropomorphe, un être inanimé doit auparavant « mourir » en connaissant la décrépitude ou la destruction. Elle analyse plusieurs contes Tang où des hommes ou femmes rencontrés de nuit se révèlent être au matin des objets (une flute, un balai, une pierre à encre, une lampe...) brisés, ou tout au moins abandonnés par leurs propriétaires, eux-mêmes depuis longtemps disparus. Ces objets faits hommes sont en quelque sorte aussi des objets faits spectres. Dans un des récits, le protagoniste donnera d'ailleurs une sépulture à l'objet finalement identifié, tout comme on donne le repos aux restes d'un mort inapaisé. Au-delà de leur dimension ludique (les objets incarnés récitent des poèmes en forme d'énigme ou possèdent des traits physiques qui révèlent de façon détournée leur identité réelle), ces récits sont, comme les histoires de fantômes classiques, porteurs de la mélancolie liée aux êtres et temps disparus.

Le chapitre d'Alice Bianchi est une étude sur un rouleau de peinture dû à l'artiste Zhou Chen 周臣, ayant vécu à Suzhou des environs de 1455 jusqu'après 1536. Le sujet de l'artiste n'a en principe rien de surnaturel puisque sa composition de 1516 est intitulée « Mendiants et personnages de la rue ». Pourtant, comme le démontre Bianchi, Zhou Chen se réfère

constamment pour représenter ses mendiants à des codes graphiques employés de longue date dans la peinture des *gui*, depuis les images des faméliques *preta* jusqu'à la figure tragi-comique du *Wuchang gui* 無常鬼, émissaire du monde des morts, en passant par les âmes en peine pèries de malemort des peintures murales monastiques. Comme les possédés de la Chine médiévale qui pouvaient se faire exorcistes, les mendiants de Zhou Chen tiennent des objets rappelant les parades démonifuges auxquelles ils étaient susceptibles de prendre effectivement part. En dépeignant ces figures quotidiennes au moyen d'un vocabulaire graphique plus souvent associé à l'extraordinaire et à l'étrange, Zhou suscite à leur égard tant l'effroi que la compassion.

Si les fantômes peuvent être des doubles métaphoriques des gueux, les renards seraient quant à eux leurs proches parents, habitant les mêmes lieux et soumettant les vivants à des hantises similaires. Solange Cruveillé dresse dans son chapitre un méthodique état des lieux des points communs entre renards métamorphosés et morts ranimés. Creusant son terrier dans les cimetières, se repaissant parfois de la chair des cadavres, le renard sorcier est capable de s'assimiler à un mort au point de pouvoir comme lui hanter les vivants. C'est surtout pendant les derniers siècles de l'ère impériale que les thèmes érotiques de la renarde séductrice et de la séduisante revenante apparaissent assez systématiquement en parallèle. Mais, comme les renards sont dits occuper une position intermédiaire entre morts et vivants, le personnage de l'amante renarde, qui tient à la fois de la courtisane, de la bête et de la revenante, est dépeint comme plus libre que la fille fantôme figée dans la mort. D'où sans doute les développements spécialement riches et imaginatifs des amours vulpines dans la littérature d'imagination en langue classique des Ming et des Qing.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA FANTASMAGORIE

La deuxième partie de notre ouvrage s'attache à retracer l'histoire artistique et littéraire des *gui* depuis l'Asie prémoderne jusqu'à l'époque contemporaine. Il s'ouvre par une étude de Min Sook Wang-Le et Frédéric Wang sur le recueil coréen peu connu de Kim Si-seup 金時習 (1435-1493) le *Geumo sinhwa* 金鰲新話 (« Nouveaux Contes du mont de la Tortue d'or »). Inspiré, comme plus tard au Japon les *Contes de pluie et de lune* (*Ugetsu Monogatari* 雨月物語) d'Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809), par deux des recueils de nouvelles classiques chinois qui relancèrent au début des Ming la vogue des histoires de fantômes, les « Nouvelles Histoires en mouchant la chandelle » (*Jiandeng xinhua* 剪燈新話 et leur « Suite » (*Jiandeng yuhua* 剪燈餘話, dus respectivement à Qu You 瞿佑 (1341-1427) et Li Zhen 李禎 (1376-1452), le recueil de Kim constitue un très intéressant jalon dans la transmission de

l'imaginaire des fantômes et des esprits chinois dans les pays avoisinants. Compilés assez peu de temps après leur modèle chinois, les « Nouveaux Contes du mont de la Tortue d'or » coréanisent systématiquement les situations et les personnages, mêlant fidélité aux esprits chinois et souci d'ancrer les récits dans leur pays d'adoption.

Frank Kraushaar se tourne quant à lui vers un poète des Tang resté célèbre pour avoir possédé un « talent spectral » (*guicai* 鬼才), Li He 李賀 (791-817) : à travers une analyse méticuleuse d'une suite de trois poèmes de Li He inspirée des « Élégies de Chu », *Shenxuan qu* 神絃曲, *Shenxuan* 神絃 et *Shenxuan bie qu* 神絃別曲, Kraushaar montre comment Li He parvient avec une grande originalité à brouiller les distinctions entre espace humain et divin, et atteindre à une dimension du surnaturel peu égalée dans la littérature de son temps et d'après, justifiant ainsi sa réputation de prince des poètes de l'étrange et du spectral.

Dans son chapitre, Sandrine Marchand part d'un constat : l'anthologie de Qian Zhonglian 錢仲聯, qui fait actuellement référence pour la poésie des Qing, le *Qing shi jishi* 清詩紀事, classe dans son 22^e et dernier volume les poèmes de femmes, les poèmes de rêve, les chansons populaires et les *nursery rhymes*, mais aussi les poèmes de revenants. S'interrogeant sur le sens de cette mise en parallèle des femmes, des revenants et du peuple, Marchand essaye de dresser une petite typologie des poèmes de revenants et de les caractériser esthétiquement. Ces poèmes peuvent être révélés au cours d'un rêve, alors récité par le revenant qui apparaît au rêveur (transmission orale), ou être retrouvés écrits sur des supports divers, comme les poèmes de Ye Peixiang 葉佩纘 retrouvés écrits sur des feuilles par des chenilles vivant près de la tombe de la jeune poétesse. Les poèmes de revenants sont sobres et délicats, et témoignent d'un rapport particulier à la nature. Parmi eux, on remarque que les poèmes féminins sont très proches par leur tonalité des poèmes à chanter – *ci* – de poétesses vivantes, à cela près que les poèmes de spectres sont invariablement des poèmes réguliers *shi*.

Dans son chapitre, Vincent Durand-Dastès s'intéresse à l'histoire dramatique et textuelle d'une pièce du XVII^e siècle, « Sanlang saisi vivant », *Huozhuo Sanlang* 活捉三郎. Après avoir retracé l'histoire des scènes de possession spectrale au théâtre chinois, il montre comment *Huozhuo Sanlang* finit par devenir au fil du temps la scène de hantise amoureuse par excellence, éclipsant d'autres pièces jadis plus connues. Le succès de cette pièce tint sans doute au fait qu'elle parvenait à combiner thématique érotique et mise en scène de l'horreur spectrale. À la différence d'autres scènes de possession, la protagoniste fantomatique n'est pas ici une revenante vengeresse, mais une morte amoureuse, uniquement soucieuse d'emmener avec elle son amant. Toutefois, ce

dernier, joué par un clown, réintroduit par son jeu la dimension de la terreur et de l'horreur de la mort, se transformant sur scène, dans les bras du fantôme, en un pantin désarticulé au visage décomposé. Les modifications progressivement apportées par les comédiens à un texte initialement rédigé dans une langue savante, presque pédante, jouèrent sans nul doute un rôle majeur dans la création d'un objet théâtral fascinant et unique, qui réussit à traverser en gardant sa force expressive les nombreuses restrictions et interdictions infligées par la censure du XX^e siècle.

Le chapitre de Kenny Ng traite également du devenir contrasté du personnage de la femme fantôme dans le théâtre traditionnel, mais en se concentrant sur ses avatars dans le cinéma cantonais moderne. Il commence par rappeler comment, dès les années 1930, des studios liés aux milieux progressistes avaient eu grand soin de dépouiller le cinéma chinois naissant de ses tares « superstitieuses » en bannissant les histoires de fantômes. Après-guerre, on put voir ainsi à Hong Kong d'assez nombreux « films de fantômes sans fantômes », souvent inspirés de productions hollywoodiennes, où l'atmosphère fantastique du début de film se voyait réduite à néant par une explication rationnelle apportée à la fin. Pourtant un studio hongkongais décida en 1956 de porter à l'écran une histoire d'amour spectrale canonique, le « Pavillon aux pivoines » de Tang Xianzu (1550-1616) avec le film *A Beautiful Corpse Comes to Life* (*Yanshi huanhun ji*, dir. Li Chenfeng). Dans ce film, la dimension surnaturelle n'est pas niée, mais c'est sur les aspects érotiques de la rencontre spectrale que s'exerce la censure : les amours fantomatiques des protagonistes deviennent strictement platoniques. En cela, le film de 1956 rejoint d'autres adaptations filmiques de littérature traditionnelle qui refusaient toute description de relations sexuelles entre morts et vivants, en procédant systématiquement à la réincarnation des héros avant tout contact intime. Le progressisme de rigueur chez les cinéastes de gauche qu'étaient les auteurs du film est servi par l'introduction d'un conflit totalement absent de la pièce Ming, avec l'ordre patriarcal incarné par le père de la jeune morte. En dépit de ses pudeurs, *A Beautiful corpse comes to life*, sans doute une des premières adaptations cinématographiques du « Pavillon aux pivoines », n'est pas sans originalité, et correspond assez parfaitement au lieu et à l'époque qui l'a vu naître, le Hong Kong colonial des années de guerre froide.

LES AUTEURS INCRÉDULES, MAIS HANTÉS DE LA LITTÉRATURE MODERNE ET CONTEMPORAINE

Comme le montrait déjà le chapitre de Kenny Ng, les intellectuels de la génération du 4 mai 1919 avaient été à l'origine d'un violent rejet des fantômes, jusque dans leurs dimensions esthétiques. Georges Bê Duc

décrit au début de sa contribution le jeune Zhou Zuoren, reniant au nom de la « littérature humaine » l'esthétique fantomatique du passé chinois. Mais le même Zhou, au nom d'un souci anthropologique qui ne vise d'abord à décrire la « pensée sauvage » que pour mieux hâter l'avènement des lumières, devient au fil du temps de plus en plus fasciné par des prodiges auxquels il accorde tout au moins du « piquant » (*quwei* 趣味), et auxquels, de fait, sous forme d'enquêtes folkloriques comme de métaphores nourries de littérature tant occidentale que chinoise, il donne de plus en plus de place dans son œuvre. Fasciné par les lettrés de la fin des Ming qu'il a redécouverts, se sentant en décalage croissant avec son temps, Zhou n'est pas loin de se peindre lui-même en fantôme, signe d'une fascination irréductible, qui reste inentamable par l'esthétique des temps nouveaux.

On trouve un même type de dédoublement, voire de duplicité, dans l'analyse que mène Victor Vuilleumier d'une nouvelle de Wang Yiren (1902-1926), « L'oie sauvage solitaire ». Identifiable selon un premier niveau de lecture comme appartenant à la littérature de la « génération romantique » des auteurs chinois modernes, ce récit cache, sous sa dimension psychologisante et son introspection pessimiste, une histoire de hantise et de possession faisant directement référence à la littérature spectrale chinoise. Une scène située près du lac de l'ouest de Hangzhou permet de convoquer dans le récit, *via* les références et le vocabulaire, un moi intérieur hanté par les fantômes du passé chinois.

C'est un peu plus tard (1935-1937) que furent écrits les récits de Yan Zongling étudiés par Colette Girard. Revenant vers la Chine après un long séjour européen, le jeune écrivain évoque des spectres apparus à lui lors de rêves ou de visions : fantômes mélancoliques de femmes abandonnées (l'épouse que lui imposèrent ses parents) ou vision presque allégorique du spectre d'un amour perdu, mais aussi morts héroïques de Pékin attaquée en son absence par les Japonais, donnant une couleur résolument fantomatique au voyage de l'exilé.

La variation sur le thème de l'amour avec une femme fantôme que donna le populaire écrivain Xu Xu (1908-1980) en 1937 propose au lecteur un jeu à plusieurs niveaux, où l'auteur prend un malin plaisir à composer une œuvre hybride, métissant les thématiques fantastiques chinoises et occidentales, les scènes urbaines, rurales ou banlieusardes, les expressions de la tradition et de la modernité, le récit réaliste et métaphorique. Chen Qin montre comment Xu Xu, jouant avec les codes de l'histoire de fantômes traditionnelle, fait finalement basculer son récit hors de la sphère du surnaturel en incluant des allusions voilées à la situation politique des années 1920 et 1930 : celle qui se faisait passer pour une revenante est une révolutionnaire qui a adopté l'identité fantomatique par deuil de ses espoirs politiques comme de ses

anciens compagnons exécutés par le pouvoir. Comme dans les contes traditionnels, l'identité spectrale, fut-elle comme ici usurpée, magnifie l'héroïne.

Le point de départ de l'article de Marie Laureillard, en tête de la section consacrée aux images modernes et contemporaines (tant celles des arts graphiques que du cinéma), est un texte du peintre, dessinateur et écrivain de l'époque républicaine Feng Zikai. Rouvrant à sa façon un débat qui remonte à l'Antiquité chinoise, sur la difficulté ou la facilité qu'il y aurait à représenter les fantômes, Feng, que sa foi bouddhique fait douter dans d'autres écrits de l'existence même de ces esprits, livre ici une réflexion, où tout en rappelant à son souvenir des terreurs d'enfance, il fait de la représentation des fantômes une sorte d'exercice de mise en image de la malice du monde, choisissant pour sa part de ne pas se risquer à l'exercice.

Les contributions de Christophe Comentale et d'Emmanuel Lincot nous font rencontrer des artistes chinois travaillant à l'autre extrémité du XX^e siècle. Les graveurs Chen Chao-pao, Yin Xin, ou Lin Xijian, ou le peintre Wu Guoquan, dont le nom d'artiste est Heigui, rendu en français par Lincot comme « le Diable noir », traduisent tous dans leur art, au terme de la période maoïste, la même obsession pour les thèmes fantastiques ou macabres. Ces contributions sont également des témoignages sur ces artistes que les auteurs ont eu l'occasion de fréquenter, et sur leur vision des thèmes fantastiques anciens ou contemporains.

Le chapitre de Jacline Moriceau analyse les films réalisés dans les années 1960 par le cinéaste japonais Teshigahara. Pour le réalisateur, les êtres fantastiques (revenants, mais aussi animaux ou objets hantés) étaient les meilleurs auxiliaires qu'ils pouvaient trouver dans son entreprise de dévoilement des réalités contemporaines cachées de la société japonaise d'après-guerre.

Plus proche de nous, le réalisateur taiwanais Tsai Ming-Liang signe une œuvre habitée par la question de la mémoire et de la mort. Corrado Neri nous montre comment Tsai transforme, par un jeu d'allusions et de citations, les films célèbres du cinéma de Hong Kong et Taiwan en véritables fantômes d'un monde en train de s'évanouir.

Le chapitre de Theeraphong Inthano nous ramène dans la sphère d'œuvres romanesques et cinématographiques plus populaires. Après avoir rappelé les conceptions siamoises sur les revenants, il présente les nombreuses histoires d'amours spectrales très en vogue chez les écrivains comme les cinéastes thaïs contemporains. Le lien entre désir et manifestation spectrale, selon Inthano, ne peut se comprendre que par référence à la culture bouddhique qui marque très fortement la société thaïlandaise.

Avec l'article de Mary Picone, nous demeurons dans la sphère de la culture populaire. Au Japon, un véritable tourisme des lieux hantés

existe, qui a donné naissance à des guides de voyage recensant les sites où paraissent revenants anciens ou modernes, et se mêlent récits historiques et légendes urbaines contemporaines. L'exploration de l'espace spectral s'est traduite plus récemment par la production et la diffusion de vidéos de lieux hantés, et, plus récemment encore, de mini-films réalisés par des téléphones portables, dont les images floues et ambiguës constituent pour leurs très nombreux amateurs autant de preuves de la présence de « vrais » fantômes.

La dernière section de notre ouvrage est consacrée à la période que David Der-wei Wang a baptisée « seconde hantise¹² », et qui signait selon lui le retour des fantômes dans la littérature chinoise au tournant du XXI^e siècle, une centaine d'années après leur expulsion par les intellectuels révolutionnaires du début du XX^e siècle. Dans son article, Xu Shuang analyse un roman, « l'Impératrice Phénix », qui rencontra un très large public sur internet avant de voir sa diffusion prolongée sous forme livresque. La jeune auteure de ce best-seller réalise une hybridation réussie de plusieurs courants de la culture populaire contemporaine : le fantôme, concubine impériale assassinée, traverse, *via* des réincarnations successives, le temps et l'espace pour se livrer à une véritable enquête policière ayant pour but de démasquer son assassin. Si l'auteure sait parfaitement employer les codes de la science-fiction comme du roman policier, il est frappant de voir comment la description des personnages spectraux reprend avec fidélité la rhétorique des apparitions fantomatiques du roman et du théâtre chinois anciens.

Femmes écrivains et fantômes sont également au cœur de la contribution de Cécile Sakai. Elle analyse les œuvres de Kawakami Hiromi, qui appartient à un groupe d'auteures à succès nées vers le début des années 1960. Plusieurs de ses œuvres emploient le fantastique pour se livrer à une transformation du quotidien. Les héroïnes de Kawakami sont hantées par des êtres surnaturels qui les accompagnent à travers des épreuves (deuils, séparations). Ces « médiateurs de l'au-delà » apportent finalement plus d'aide et de réconfort que de peur ou d'angoisse, et expliquent le succès de ces récits initiatiques féminins auprès des lectrices japonaises. Elles apportent aux femmes un rêve d'autonomie fantasmée, qui, au bout du compte, loin d'être une littérature féministe, console les femmes des inégalités de leur condition sans les pousser à s'en échapper.

Shao Baoqing s'intéresse quant à lui à une vaste saga familiale publiée en Chine au début des années 1990 et qui rencontra également un grand succès, *le Pays du cerf blanc* (*Bailu yuan*). De nombreux éléments fantastiques (présages, rêves révélateurs, esprits animaux, et aussi plusieurs passages mettant en scène des fantômes) émaillent ce long récit

12. David Der-wei WANG, 2005, "Second haunting".

à la tonalité essentiellement naturaliste. Pourtant, lorsque l'auteur fut comparé par des critiques aux écrivains du « naturalisme magique » sud-américain, qu'il connaissait pourtant, il refusa tout net la comparaison et défendit la nature essentiellement réaliste de son récit, jusques et y compris dans son évocation des êtres fantastiques.

Rosa Lombardi analyse quatre nouvelles écrites entre 1989 et 1996 par le célèbre écrivain Su Tong, toutes marquées par le fantastique, le plus souvent *via* la reprise modifiée de thèmes de la littérature traditionnelle. Pour Lombardi, l'emploi du fantastique par Su Tong ne relève pas de traductions voilées de préoccupations morales ou politiques, comme on a pu le dire pour d'autres auteurs. Il s'agit pour Su d'un choix avant tout esthétique, une façon d'exprimer le pouvoir d'invention et de création de la littérature, en entraînant son lecteur hors du monde quotidien vers un ailleurs qui ne saurait exister que par l'acte créateur de l'écrivain.

Annie Curien évoque dans sa contribution la mémoire du poète et romancier hongkongais Leung Ping-Kwan (1949-2013). Grand voyageur, Leung composa lors d'une résidence d'écrivain à Saint-Nazaire une nouvelle hantée par l'évocation des esprits de noyés. Dans un commentaire à sa nouvelle, Leung expliqua comment se bouscuaient alors dans son esprit son goût pour les récits fantastiques chinois anciens (dont il voyait Hong Kong comme une sorte de conservatoire à l'époque de la censure maoïste), le souvenir lointain des morts de la Seconde Guerre mondiale en Bretagne et celui, à la douleur plus vive, des clandestins chinois qui venaient de périr lors d'une tentative de traversée vers l'Angleterre. C'est presque naturellement que surgit sous sa plume le fantastique et qu'errances et fantômes, Chine et Europe se rencontrèrent dans sa nouvelle.

Zhang Yinde clôt notre recueil par un chapitre consacré à *Beaux seins, belles fesses*, du récent prix Nobel de littérature Mo Yan. Les éléments tératologiques traditionnels, modernisés et contextualisés, abondent dans l'œuvre de Mo Yan. Dans ce livre, il puise librement dans la démonologie chinoise pour créer des personnages de femmes remarquables aux pouvoirs démoniaques. Ces femmes sont au cœur de la peinture d'une utopie grinçante, dans laquelle on reconnaît la vision travestie de l'histoire chinoise et de la violente refondation du monde chinois par les communistes. *Via* le personnage d'un garçon bâtard et incapable, véritable antimessie qui trahira les espoirs des fortes et impitoyables femmes du récit, le roman semble vouloir mettre en garde contre le revanchisme messianique et le désir de puissance nationaliste qui hante la Chine de l'époque du « Rêve chinois ».

FANTÔMES SILENCIEUX OU BAVARDS, MAIGRES OU REPLETS

Les fantômes sont, c'est bien connu, dotés d'une certaine ubiquité linguistique. Aussi ce recueil, qui comporte une majorité de chapitres en français, rassemble aussi un nombre significatif de contributions en anglais. Les esprits qu'on y a rencontrés ne sont pas en reste, et s'expriment en chinois, mais aussi japonais, coréen, ou thaï. Les fantômes sont aussi connus pour être hétéromorphes et, pour certains d'entre eux, caractérisés par leur difformité. Aussi n'avons-nous pas cherché à faire rentrer les contributions de ce volume dans un format trop strictement prédéfini. Certains articles sont fort longs, d'autres très courts ; la plupart déploient une érudition précisément calée sur un abondant appareil critique, mais d'autres se laissent aller à une relative subjectivité. L'épaisseur du volume s'explique aussi par notre souci de laisser de la place, aux côtés de savantes analyses, à d'assez nombreuses traductions, afin que notre volume contienne, aussi, une petite anthologie des discours de et sur les fantômes venus de l'Extrême-Orient. Ce volume n'a donc pas pour but de devenir un manuel des études fantomatiques extrême-orientales, aux chapitres soigneusement pesés et équilibrés. Il assumera au contraire un aspect un peu chaotique, celui d'un *pandemonium* savant où, nous l'espérons, le lecteur saura faire, au gré de son parcours du multiforme « Continent des esprits » d'Asie orientale, bonnes et funestes rencontres !