



Notes du mont Royal

WWW.NOTESDUMONTROYAL.COM



Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DES IMAGES
Persée

TAKADA Mamoru 高田衛, *Edo bungaku no kyokō to keishō* 江戸文学の虚構と形象 [Fiction et représentation dans la littérature d'Edo], Rinwasha, 2001, 398 p. ; Tōkyō, Chikuma Gakugei bunko, 2000, 310 p. [ISBN 4 91608 720-8/C1095, 5400 ¥] ; *Onna to hebi* 女と蛇 [La femme et le serpent], Tōkyō, Chikuma shobō, 1999, 338 p. [ISBN 4 48082 335-2/C0095, 4800 ¥].

As Gulliver learned in Glubbubrib, the only certain historian of antiquity is the necromancer who calls up the dead and compels them to disgorge their secrets.

If those who continue to research ancient history by conventional methods have avoided the subject of necromancy, it is presumably for fear of exposing the inferiority of their own craft.

Daniel Ogden, *Greek and Roman Necromancy*.

Ressusciter un passé fait de fantômes, de figures inquiétantes, de personnages marginaux, de malédictions est une tâche qui défie souvent les compétences des historiens de la religion et de la littérature, limités par les pratiques de leur champ de compétences et par la peur d'empiéter sur les territoires jalousement gardés de leurs collègues, pour ne rien dire d'un certain effroi que semble susciter la question. La figure du nécromancien est pourtant, comme Swift l'avait vu avec sa coutumière lucidité, le modèle insurpassé du chercheur puisque les morts évoqués ne sauraient mentir : « *for Lying was a Talent of no Use in the lower World* » (*Gulliver's Travels*, III, 7).

Les recherches de Takada Mamoru, historien de la littérature japonaise de l'époque pré-moderne (1603-1867), ont, depuis son travail fondamental sur la biographie d'Ueda Akinari – *Ueda Akinari nenpu kōsetsu* 上田秋成年譜考説 (Recherches sur la chronologie de la vie d'Ueda Akinari), Tōkyō, Meizendō shoten, 1964 –, porté sur un secteur à la charnière de plusieurs disciplines : la littérature fantastique 幻想文学 (j. *gensō bungaku*). En japonais, le terme fut forgé à l'époque moderne, ainsi qu'en témoigne son premier usage consacré par les dictionnaires chez un poète comme Kitahara Hakushū 北原白秋 (1885-1942). Il désigne, à proprement parler, « une hallucination, le fait d'imaginer des choses qui n'existent pas ». C'est précisément dans cette zone de clair-obscur, à la frontière du rêve et du réel, dans le crépuscule du monde et de l'écriture que Takada Mamoru a déployé ses recherches⁸. Celles-ci ont été accompagnées de publications philologiques pour l'édition de textes classiques, d'anthologies – mentionnons son édition de l'*Ugetsu monogatari* 雨月物語 (1776), *Ugetsu monogatari hyōkai* 雨月物語評解 (Édition critique et commentée des *Contes de pluie et de lune*), Tōkyō, Yūseidō, 1980, et les trois volumes d'*Edo kaidan-shū* 江戸怪談集 (Recueils d'histoires étranges de l'époque d'Edo), Tōkyō, Iwanami shoten (Iwanami bunko), 1989 –, et de travaux relevant de l'histoire littéraire *stricto sensu*. Malgré leur diversité, ses ouvrages possèdent, parmi les nombreux livres et articles consacrés à la période et au genre proprement dit du conte fantastique, une grande originalité. En effet, ils mettent en relation l'essor, jusqu'alors impensable, de ce genre de littérature au Japon, avec plusieurs facteurs déterminants.

8. L'approche du fantastique conçu comme phénomène social global et, à ce titre, comme révélateur des modes d'être ensemble d'une époque ou d'un contexte culturel donné, a fait l'objet ces dernières années de travaux importants dans le domaine de l'histoire des représentations. Voir, par exemple, le très subtil livre de Victoria Nelson, *The Secret Life of Puppets*, Boston / Londres, Harvard University Press, 2001.

D'un côté, il y a l'arrivée des grands recueils chinois de textes fantastiques et étranges de l'époque des Ming et des Qing, comme le *Jiandeng xinhua* 剪燈新話 (Nouvelles histoires en mouchant la chandelle) (1378) de Qu Yu 瞿佑 (1341-1433), ou, plus tardivement, le *Liaozhai zhiyi* 聊齋志異 (*Chroniques de l'étrange*) (1665-1707) de Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715)⁹. Cette arrivée fut accompagnée également de celle des adaptations coréennes comme le *Kum.o sinhua* 金鰲新話 (Nouvelles histoires de la grande tortue d'or) de Kim Sisup 金時習 (1435-1493)¹⁰. Les textes en chinois classique renouvelèrent les formes d'écriture du fantastique, selon un mouvement qui alla de la traduction 翻譯 (j. *honyaku*) à la transposition 翻案 (j. *hon.an*), puis à l'élaboration de nouvelles versions japonaises. La transposition permettait de donner des dehors japonais, et donc agréables au lecteur, à un original chinois dont le contexte historique, littéraire et religieux ne pouvait, de prime abord, être compris et goûté autrement que de manière indirecte. Les textes nés de cette élaboration eurent ainsi une double fonction : se démarquer des originaux chinois, tout en reconnaissant, derrière le masque, la dette contractée à leur égard. Un exemple parlant de ce phénomène est celui des adaptations japonaises du *Jiandeng xinhua*. Le texte fut transmis au Japon à l'époque de Muromachi (1392-1573) et circula parmi les moines *zen* des Cinq Montagnes¹¹. Ceux-ci, dans leurs doctrines aussi bien que dans leurs pratiques d'écritures et dans leur cadre de vie, voulaient suivre le modèle chinois. Ils ne se livrèrent donc pas à une transposition du recueil. Celle-ci, pour apparaître, dut attendre une édition coréenne avec un commentaire textuel et philologique connue au Japon sous le nom de *Zentō shinwa kukai* 剪燈新話句解 (Explication textuelle des *Nouvelles histoires en mouchant la chandelle*)¹². La version coréenne xylographiée fut imprimée d'abord en 1549, puis dans une version revue en 1559. Imprimée pour la première fois au Japon à l'ère Keichō (1596-1624), elle fut diffusée dans les milieux lettrés à partir de l'édition datée de 1648 et servit ainsi de base pour la lecture du texte. Le commentaire permettait de comprendre certaines allusions et de résoudre certaines difficultés de vocabulaire. Le lectorat de ce type d'éditions des textes chinois demeurait cantonné aux intellectuels pour qui la Chine, à l'instar des moines *zen*, demeurait la référence par excellence. La première version japonaise d'un conte du recueil chinois est une poésie de jeunesse du lettré confucianiste Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657) intitulée *Bōtan tō no shi* 牡丹燈之詩 (Poème de la lanterne-pivoine) (1596-1614) ; la première version en prose remonte au *Yūrei no koto* 幽霊之事 (Une histoire de spectre), un texte récemment redécouvert et également de la main de Hayashi Razan (il fut vraisemblablement composé pendant l'ère Kan'ei 1624-1644). D'autres suivirent dans le *Ki.i zōdan-shū* 奇異雜談集 (Recueil de diverses histoires singulières) (publié en 1687, mais l'ouvrage avait déjà longtemps circulé sous forme manuscrite) et dans le *Ayashigusa* 靈怪草 (Chroniques étranges) (composé entre 1648 et 1652). On trouve également un exemple dans un autre recueil de Razan, le *Kaidan zensho* 怪談全書 (Compendium d'histoires étranges) (1688). Les textes adaptés dans ces recueils, malgré

9. Sur ce livre, nous renvoyons à Judith T. Zeitlin, *Historian of the Strange, Pu Songling and the Chinese Classical Tale*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

10. Sur cette tradition du conte fantastique chinois, l'un des essais les plus remarquables demeure le texte de Kōda Rohan (1867-1947) 幸田露伴 intitulé « Kaidan » 怪談 (Histoires étranges), paru dans la revue *Chūōkōron* en septembre 1927. Texte dans *Rohan zenshū* 露伴全集 (Œuvres complètes de Rohan), Tōkyō, Iwanami shoten, 1949, rééd. 1979, vol. XVI, p. 85-105.

11. Une référence au texte figure dans la collection des poèmes du moine *zen* du monastère du Shōkoku-ji 相國寺, Shūrin 周麟, intitulée *Kanrin koro shū* 翰林葫蘆集. Ce recueil porte la date de 1484. L'original chinois était donc déjà connu au Japon à cette date.

12. Voir édition japonaise du texte dans *Otogi bōko* 伽婢子, Tōkyō, Iwanami shoten (Shin Nihon koten bungaku taikei), 2001, p. 401-489.

les différences de ton, demeuraient fidèles à l'original chinois. Tandis que les traductions chinoises se poursuivaient de cette façon, le recueil d'Asai Ryō.i 浅井良意 (? -1691), l'*Otogi bōko* 伽婢子 (La poupée magique) (1666), transposa pour la première fois les originaux chinois au Japon, en apportant un soin particulier aux noms des personnages, aux toponymes et à la situation historique. L'histoire de ces mutations des textes chinois, pour laquelle nous n'avons ici pris qu'un seul exemple, est aussi celle d'une translation littéraire du public lettré vers le public populaire et *vice versa*.

La Chine, à la source de ces évolutions du genre fantastique, bouleversa également le paysage littéraire japonais avec l'arrivée des romans chinois en langue vulgaire 白話 (c. *baihua*). Des textes comme le *Xiyouji* 西遊記 (*La pérégrination vers l'Ouest*) et le *Shuihuzhuan* 水滸傳 (*Au bord de l'eau*) firent découvrir aux lettrés japonais une autre langue chinoise, d'autres caractères, d'autres manières aussi de penser l'écriture de la fiction¹³. Dans son essai intitulé « Honchō suikoden no jikū : ika sareta rekishi kankaku » 本朝水滸伝の時空—異化された歴史感覚 (Le temps et l'espace dans *Au bord de l'eau au Japon* : une dissimulation du sens de l'histoire), *Edo bungaku no kyōkō to keishō* (infra *EBK*), p. 123-135, consacré au long récit inachevé de Takebe Ayatari 建部綾足 (1719-1774), publié en 1773, Takada examine les aspects de découverte linguistique du chinois vulgaire dans le monde quelque peu figé de la lecture japonaise du chinois littéraire. Il montre également la stimulation nouvelle engendrée par ces textes chez les écrivains japonais. Ainsi, la dynamique de rébellion au cœur du *Shuihuzhuan* se trouve-t-elle reprise dans le récit de Tatebe no Ayatari, sans souci de moralisation, faisant au contraire de l'impératrice Kōken 孝謙天皇 (718-770) et du moine Dōkyō 道鏡 (? -772) les vilains, déjà consacrés par l'imaginaire populaire¹⁴, contre lesquels viennent se heurter les héros. Ceux-ci, à l'origine des personnages rejetés dans les limbes de l'historiographie officielle, se trouvaient investis du rôle de contre-pouvoir dans une série d'aventures fictives que les auteurs leur prêtaient. Ce mouvement se traduisit également par une redécouverte des espaces marginaux exaltés comme foyers d'opposition au pouvoir et associés dans leur description aux lieux dans lesquels se déroulait l'action du roman chinois. Ce procédé fut repris par nombre d'auteurs de l'époque auxquels Takada consacre plusieurs essais. Qu'il suffise de mentionner la figure de Minamoto no Tametomo (1139-1170), héros du long récit de Takizawa Bakin 滝沢馬琴 (1767-1848), *Chinsetsu yumiharizuki* 椿説弓張月 (Histoire singulière de la lune en croissant). Le célèbre guerrier disgracié serait ainsi parti aux îles Ryūkyū 琉球 pour de nouvelles aventures. Ainsi, malgré la chape édifiante voulue par les autorités, Takada montre comment les écrivains de l'époque, en ayant recours au miroir-sorcière de la littérature chinoise, pouvaient, à travers lui, repenser l'histoire de leur pays selon un prisme qui ne soit pas simplement tributaire de la *doxa* fade du néoconfucianisme. Le statut de l'écrivain de fiction – le *gesakusha* 戯作者 – était lui-même un statut à la frontière des mondes, reconnu par le public, à condition de renoncer à toute velléité de sérieux. Une rhétorique de l'écriture, affranchie des contraintes de l'édification morale et de la contribution intellectuelle à l'ordre établi, put ainsi éclore de cent manières

13. Sur ce point et en relation avec la littérature fantastique d'Edo, mentionnons les pages résolument novatrices de Yamaguchi Tsuyoshi 山口剛 dans son explication du recueil intitulé *Kaidan meisaku shū* 怪談名作集 (Recueil d'histoires étranges célèbres), Tōkyō, Nihon meicho zenshū kankōkai, 1927, p. 72-76. Yamaguchi fut en effet l'un des premiers chercheurs à attirer l'attention sur le monde des traducteurs – notamment dans les comptoirs de Nagasaki – qui permirent de comprendre et de lire le chinois vulgaire des grands romans.

14. Sur ces figures historiques dans l'imaginaire populaire, voir Tanaka Takako 田中貴子, *Akunyo ron* 悪女論 (Femmes maléfiques), Tōkyō, Kinokuniya shoten, 1992, p. 18-81.

diverses et toucher un public toujours grandissant en mal de distractions et de sensations fortes.

Cette arrivée de textes étrangers se produisit conjointement à l'essor des libraires-imprimeurs (à Kyōto et Ōsaka, mais aussi à Edo) soucieux de satisfaire les demandes d'un public que les récits étranges pouvaient toucher dans les genres plus lettrés du *yomihon* 読本 comme dans les ouvrages à destination populaire tels que les livrets illustrés 草双紙 (j. *kusazōshi*), voire dans le *haikai* 俳諧. Vivifiés par ces récits étranges venus de Chine et par l'ampleur des grands romans chinois, les écrivains allaient saisir avec enthousiasme ces virtualités nouvelles de l'écriture de fiction. Ils les mêlèrent aux survivances de la tradition religieuse et du folklore autochtone, qui faisaient alors l'objet de redécouvertes par les tenants du « nativisme » 国学 (j. *kokugaku*), notamment dans leurs aspects les plus singuliers (fantômes, monstres, etc.). Les êtres surnaturels resteraient au centre des travaux des fondateurs de l'ethnographie moderne au Japon – ainsi chez Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1962). Ce laboratoire, d'où naquirent tant de récits fantastiques, apparut dans le contexte social particulier de l'époque, avec les contraintes qu'imposaient aux individus les structures régissant le statut et la profession. Le fantastique tint lieu, à petit bruit mais de manière constante, de critique de l'organisation sociale et des institutions. Il exerça ce rôle sous la vêtue fragile d'une morale visant à récompenser le bien et à châtier le mal 勧善懲惡 (j. *kanzenchōaku*). Ce rideau de fumée déployé pour tromper la censure fut perçu de manière superficielle à l'époque de Meiji (1868-1912) par les écrivains zéloteurs du naturalisme, aux origines de la fiction moderne – ainsi Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935). Ils imprimèrent ainsi, pour assez longtemps, une marque d'infamie à ces textes qui, au regard du goût moderne tel qu'on s'évertuait à le forger, ne correspondaient pas aux attentes de la nation en matière de littérature, sans pour autant mériter d'être retenus parmi les classiques dignes d'être enseignés dans les écoles et vantés à l'étranger. La situation de la littérature fantastique japonaise à l'ère moderne offre en cela un contraste significatif avec la situation anglaise où, depuis le roman gothique et les *penny dreadfuls* victoriens, le fantastique avait su gagner ses lettres de noblesse auprès du public lettré – songeons à quelques-uns des auteurs majeurs qui s'y essayèrent : Charles Dickens, Rudyard Kipling, Henry James, Thomas Hardy, Walter de la Mare¹⁵. La force des essais de Takada naît de cet examen subtil des multiples enjeux de ce courant majeur des lettres japonaises, soudain devenu souterrain. Il est regrettable que les ruptures engendrées par la modernité dans le champ littéraire, notamment avec l'invention de la notion de littérature pure 純文学 (j. *jun bungaku*), instrument souvent utilisé pour marquer de sa *lettre écarlate* les œuvres indignes, ne fassent pas l'objet de commentaires dans ces pages. Mais l'auteur, avec prudence, efface cette critique en alléguant de son incompétence pour le domaine moderne. Il analyse pourtant, avec une grande perspicacité, quelques textes postérieurs à Meiji et, pour l'un d'entre eux, contemporain.

Les différents essais réunis dans ces deux volumes sont consacrés à l'imaginaire littéraire et à l'histoire des représentations. Ils allient une immense connaissance des textes, des images et de l'histoire du livre, et ils font flèche de tout bois pour reconstituer, avec patience et intuition, l'archéologie d'un ensemble de figures symboliques qui ont traversé les trois siècles de l'époque Edo. Ces types de représentation charriaient avec eux tout le poids du passé religieux national et étranger dont ils proposaient une reconfiguration littéraire sur une scène différente.

15. Voir, sur ce point, Julia Briggs, *Night Visitors. The Rise and Fall of the English Ghost Story*, Londres, Faber, 1977.

Cet espace littéraire du fantastique pré-moderne a trouvé l'une de ses dernières incarnations majeures dans la figure du romancier Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939)¹⁶. Takada lui consacre un très bel essai qui fonctionne comme un résumé de sa méthode d'analyse intitulé : « Yamahime gensō no keifu – Kyōka he no shichū » 山姫幻想の系譜—鏡花への私注 (Généalogie de la Princesse des montagnes : un commentaire personnel de Kyōka), *Onna to hebi*, p. 301-322. L'auteur y montre comment l'imagerie du fantastique naît chez Kyōka de la confluence de plusieurs mondes. Pour le récit au centre de l'article, *Kōya Hijiri* 高野聖 (Le saint homme du Mont Kōya) (1900), Takada choisit de mettre en rapport le monde des pratiques sexuelles de l'époque d'Edo, pour une part encore en vigueur à l'ère moderne, avec les femmes des bains 湯女 (j. *yuna*) – figures marginales du monde de la prostitution en même temps qu'incarnations d'une forme d'idéal féminin de l'auteur, et la figure traditionnelle de la « Princesse des monts » 山姫 (j. *yamahime*), héritée de la tradition littéraire classique. Au fil de cette analyse des divers contextes du récit, la relecture du *nō* intitulé *Yamanba* 山姥 (La vieille arde des montagnes) devient l'une des clés permettant de comprendre l'univers imaginaire de Kyōka. La vieille tuile qui se transforme en démon, la femme démoniaque qui veut entendre des histoires de la capitale, l'inondation : tels sont quelques-uns des motifs que Kyōka a exploités dans son récit. Les relations avec le recueil de contes d'Ueda Akinari, *Ugetsu monogatari*, permettent également de saisir ce que Kyōka put découvrir chez lui : une dynamique de l'écriture et une technique de séduction du lecteur afin de l'inviter vers l'ailleurs, vers les territoires du crépuscule. Une analyse philologique de la langue de Kyōka, encore à mener à ce jour de manière systématique, montrerait combien Akinari et les textes des *nō* ont façonné son écriture. Le sens du rythme dans les *nō* et le mélange des expressions chinoises et japonaises sont l'une des caractéristiques de sa langue. On y retrouve également la marque des expressions chinoises découvertes dans les romans et récits en *baihua* par le truchement d'Akinari, mais aussi d'autres textes de la tradition littéraire chinoise – ainsi les étranges poèmes de Li He 李賀 (791-817). Un autre essai consacré à l'un des contes d'Ueda Akinari, « Jasei no in » 蛇性の淫 (L'impure passion d'un serpent), et à deux nouvelles modernes et contemporaines qu'il a inspirées met en relief le motif du serpent, de la femme et de la sexualité. Ce rapport à l'univers des représentations symboliques dépasse de loin la simple analyse littéraire. En ce sens, les essais de Takada Mamoru intéressent aussi bien le spécialiste de littérature japonaise ou chinoise que l'historien d'art, l'ethnologue et le chercheur en sciences religieuses.

Déjà, dans un ouvrage paru en 1991, *Edo no akuryō barai shi* (Un exorciste à l'époque d'Edo), Tōkyō, Chikuma shobō, Takada avait, à partir d'un texte de 1690 intitulé *Shiryō gedatsu monogatari kikigaki* 死霊解脱物語聞書 (Notes sur le récit de la libération d'une personne possédée par l'âme d'un mort), reconstitué tout un pan de la religion populaire de l'époque autour de la figure d'un exorciste nommé Yūten. Il avait fourni l'éclatante démonstration de ce « monde des ténèbres » 闇の世界 (j. *yami no sekai*) fait de légendes, de tensions entre les individus, de vengeances et de *maudissures*, au cœur de la société urbaine d'Edo. L'usage des pratiques de nécromancie, héritées des conceptions traditionnelles de l'âme en Chine et au Japon, se trouvait au centre de cette recherche. La nécromancie est restée l'une des voies d'exploration de la culture d'Edo pour l'auteur. Les modes d'apparition des esprits que l'on retrouve dans les deux ouvrages dont il est question ici forment l'une des directions les plus originales des travaux de Takada. Son approche des phénomènes surnaturels et de leur apparition dans l'espace urbain rejoint

16. Sur cet auteur singulier, nous renvoyons à notre compte rendu, « Spectres de la modernité », dans *Cahiers d'Extrême-Asie*, 13 (à paraître) et à notre article « L'ermite du mont Kōya, une lecture d'Izumi Kyōka », *Ebisu. Études japonaises*, 2, 1993, p. 67-81.

dans ses grandes lignes celles d'un des ethnographes japonais les plus marquants de ces dernières années : Miyata Noboru 宮田登 (1936-2000)¹⁷.

Les essais réunis dans ces deux ouvrages peuvent se répartir en deux grands groupes. Le premier traite de figures majeures du monde littéraire d'Edo comme Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809), Hiraga Gen.nai 平賀源内 (1728-1779) et Takizawa Bakin 滝沢馬琴 (1767-1848). Les autres essais sont consacrés à un certain nombre de thèmes qui relèvent aussi bien de la tradition religieuse que de la littérature. Un exemple parlant de l'approche retenue par Takada se trouve dans la lecture qu'il propose du conte d'Akinari intitulé « Aozukin » 青頭巾 (Le capuchon bleu). Son essai a pour titre « Tsuki no yoru no oni tachi » (Les démons des nuits de lune) (EBK, p. 19-31). La figure du « démon » 鬼 (j. *oni*), héritée à la fois de conceptions autochtones, de données chinoises et de l'apport du bouddhisme, fit l'objet à l'époque d'Edo de redéfinitions subtiles de la part d'écrivains comme Tsuga Teishō 都賀庭鐘 (1718-1804 ?)¹⁸ qui mêlèrent à leurs analyses les discours chinois récents sur les êtres surnaturels¹⁹. S'inspirant de ces exemples chinois et japonais, la figure du démon devint chez Akinari une métaphore de la marginalisation de l'individu et de ses conflits intérieurs. Ces conflits, souvent sous leur forme sexuelle, confèrent à celui qui les vit, y compris sous leurs formes extrêmes, un statut d'être hybride, inquiétant, presque condamné au mal. La magicienne à la fin de *Kōya hijiri* 高野聖 de Kyōka en est l'incarnation par excellence.

此の白癡殿の女房になつて世の中へは目もやらぬ換にやあ、嬢様は如意自在、男はより取つて、飽けば、息をかけて獣にするわ、殊に其の洪水以来、山を穿つたこの流は天道様がお授けの、男を誘ふ怪しの水、生命を取られぬものはないのだや。

En devenant la femme du crétin, bien sûr elle ne se soucie plus du monde, mais la belle peut à sa guise et à volonté choisir un homme, et, lassée de lui, le transformer en bête ; c'est pire depuis l'inondation, ce courant qui a creusé la montagne est une eau étrange donnée par le ciel. Personne ne peut garder la vie sauve.²⁰

Démon des montagnes, soustraite aux ravages de l'âge, soumise à une sexualité insatiable, cette femme, dans le prolongement de celles que l'on trouve chez Akinari, est la figure moderne du démon, dégradée, déclassée, mais toujours vivante et terrible. En réalité, la dégradation des croyances populaires relatives aux démons, en se mêlant aux traditions savantes apprises auprès des lettrés chinois, permit l'éclosion d'un genre nouveau de textes. Il fallait ce retour des « formes déclassées », si l'on reprend le mot d'Aby Warburg, pour que le fantastique pût acquérir ce statut particulier dans les lettres japonaises. Une autre illustration éloquent de ce phénomène se trouve dans l'essai consacré à la légende de la « Lanterne-pivoine » 牡丹燈籠 – « Inga no gyakuten » (Les renversements des causes et des effets), EBK, p. 335-360. Cette histoire du spectre d'une belle femme qui détruit un homme et le tue se trouve à l'origine dans le *Jiandeng xinhua*. Elle fut connue au Japon dans plusieurs versions dont la plus lue fut celle figurant dans le

17. Voir, sur ce point, les deux livres de Miyata intitulés *Yōkai no minzokugaku* 妖怪の民俗学 (Ethnographie des monstres), Tōkyō, Iwanami shoten, 1985, et *Toshi kūkan no kai.i* 都市空間の怪異 (Les phénomènes étranges dans l'espace urbain), Tōkyō, Kadokawa shoten (Kadokawa sensho), 2001.

18. Voir, sur ce point, l'article récent et très documenté de Yamaguchi Kenji 山口建治 « Oni no yurai to tsuina » オニ(於邇)の由来と儼 (Les origines du terme *oni* [démon] et la cérémonie d'expulsion des démons), *Bungaku* 文学, nov. 2001, p. 71-84.

19. Pour un aperçu général des discours sur les esprits et sur la démonologie en Chine, voir *Chūgoku shisō bunka jiten* 中國思想文化事典 (Dictionnaire de la pensée et de la culture chinoises), Tōkyō, Tōkyō daigaku shuppankai, 2001, p. 263-271.

20. *Kyōka zenshū* 鏡花全集 (Œuvres complètes de Kyōka), Tōkyō, Iwanami shoten, 1987, vol. V, p. 648.

Ki.i zōdan-shū 奇異雑談集 (Recueil de diverses histoires singulières) (1687)²¹ ainsi que la transposition de l'*Otogi bōko*. Après transposition de l'histoire originale dans le conte d'Akinari intitulé « Kibitsu no kama »²², les écrivains avaient trouvé le chemin pour faire vivre ce récit de sa vie propre. Le texte d'Akinari demeura le chef-d'œuvre du genre. Mais, faute de le surpasser, le succès grandissant de la « Lanterne-pivoine » donna naissance à de très nombreuses versions, à la fois dans le domaine des arts de la scène, ainsi au *kabuki* avec *Okuni gozen keshō no sugatami* 御国御前化粧姿鏡 (Le miroir pour maquillage d'Okuni) (1809) de Tsuruya Nanboku 鶴屋南北 (1796-1852), et dans le domaine littéraire avec l'*Uki botan zenden* 浮牡丹全傳 (Saga de la pivoine flottante) (1809) de Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816). Chez Kyōden, l'histoire originale se perd dans les méandres d'une écriture-collage, postmoderne avant la lettre, mais sans jamais disparaître, à l'image d'un palimpseste. Les illustrations de la demeure hantée par les squelettes des jolies courtisanes sont dans leur absolue réussite graphique un hommage non voilé à l'original et à ses différentes versions illustrées. Sa dernière adaptation à l'ère Meiji fut une version pour le *rakugo* 落語 de Sanyūtei Enchō 三遊亭円朝 (1839-1900), *Kaidan botan tōrō* 怪談牡丹燈籠 (Histoire étrange de la lanterne-pivoine) (1884). Cet ultime avatar donna au récit une popularité jamais démentie depuis, même si les aficionados pensent, non sans raison, qu'Enchō administra en fait un coup mortel à la légende par sa verbosité et son didactisme. En suivant les métamorphoses de ce récit et de ses variations, c'est tout le processus de japonisation des textes chinois, à la fois dans les lieux et les noms pour les premières transpositions, mais ensuite dans les changements de point de vue du récit, dans les artifices de sa présentation, dans sa mise en scène écrite et plastique, qui est reconstitué dans ces pages. D'autres sont consacrées aux illustrations des différentes versions. Elles montrent comment dans cette culture du fantastique le rapport texte-image jouait un rôle privilégié. D'autant plus que les écrivains combinaient leurs efforts avec ceux de leurs illustrateurs, souvent des graveurs renommés d'*ukiyo*.

Les images font l'objet de plusieurs articles très éclairants. Takada Mamoru avait déjà analysé l'un des recueils illustrés de gravures consacrés aux êtres surnaturels voici quelques années. L'on retrouve dans ses deux livres quelques-unes de ses préoccupations exposées à propos du *Gazu hakkyi yakō* 画図百鬼夜行 (Images du cortège des cent démons) (1776) de Toriyama Sekien 鳥山石燕²³. Parmi les thèmes traités par l'auteur, celui de la figuration des spectres 幽霊 (j. *yūrei*) dans les livres illustrés d'Edo donne lieu à une analyse des modes de traitement iconographique des sujets surnaturels – voir « *Yūrei zō ha ika ni shite seiritsu shita ka* » 幽霊像はいかにして成立したか (Comment l'image des spectres s'est-elle constituée ?), *EBK*, p. 271-300. Le spectre est d'abord figuré comme une personne normale, parfois en utilisant un trait plus fin qui lui donne une apparence graphique différente, faisant de lui un être en pointillé. Puis, une terreur des morts, un effroi à l'idée de leur retour donnent naissance à une imagerie plus grotesque. Les spectres sont représentés dans des scènes de meurtre et de massacres qui ajoutent une dimension de cruauté à leur figuration. Celle-ci, sous les dehors de la folie – un autre thème central au genre intégra ensuite un certain nombre de traits comme les cheveux en désordre et les yeux révulsés qui tendaient à rapprocher le spectre de l'animalité inquiétante. De fantôme,

21. Texte dans *Edo kaidan-shū*, op. cit., vol. 1, p. 271-280.

22. Voir la traduction de René Sieffert dans *Contes de pluie et de lune*, Paris, Gallimard (Connaissance de l'Orient), 1956, p. 97-109. Hélas ! les commentaires désolants du traducteur sur les sources et l'inutilité de leur examen ne seront d'aucun secours. D'ailleurs, le commentaire de l'ouvrage ignore souverainement la tradition littéraire chinoise, inconnue sans doute du traducteur.

23. Voir Toriyama Sekien, *Gazu hyakki yakō* 鳥山石燕画図百鬼夜行, sous la dir. de Takada Mamoru, Tōkyō, Kokusho kankōkai, 1992.

celui-ci devint peu à peu un monstre. La figuration des monstres, sous les traits démoniaques des démons infernaux, était, au moins depuis l'époque de Muromachi, l'une des conventions graphiques les plus communes chez les peintres et les graveurs japonais. Elle avait évolué vers le grotesque et, plus que de l'effroi, elle constituait un des lieux d'innovation graphique les plus féconds dans le registre ludique. Dans ce domaine, si Takada choisit de s'en tenir au livre illustré, il retrouve néanmoins l'approche d'historiens de l'art japonais pré-moderne comme Tsuji Nobuo 辻惟雄. Tsuji, dans un article qui complète celui de Takada, avait distingué les caractéristiques typologiques des monstres et des spectres dans la peinture japonaise²⁴. La fusion d'une tradition grotesque du surnaturel héritée de l'époque médiévale et de types iconographiques correspondant à la prévalence du ressentiment féminin dans la littérature et à ses conséquences – la femme devint une figure spectrale mue par la vengeance et dont les traits se firent peu à peu monstrueux, donna aux illustrations des recueils d'histoires étranges la possibilité d'une grande variété de modes de figuration. La peur et l'effroi revenaient au centre de l'iconographie. Ces formes terribles fusionnèrent dans la figure de la femme-démon 鬼女 (j. *kijo*). Celle-ci prit à la fois les traits humains du spectre et les traits animaux et grotesques du monstre. Sa représentation iconographique correspondit ainsi à la façon dont les écrivains la décrivent dans leurs textes. Le rôle inquiétant de la sensibilité féminine, prompt, selon le discours dominant, à succomber aux passions et, ainsi, à devenir une figure régressive et animale, rejoint certains des discours sur le féminin présents depuis l'époque ancienne et valorisés dans la littérature bouddhique²⁵. Takada montre la pérennité de ce type de conceptions du féminin dans un article intitulé « Jigoku e no naka no onna to hebi. Kinsei tsūnen ni okeru hitei teki naru mono » 地獄絵の中の〈女〉と〈蛇〉—近世通念における否定的なるもの (Le thème de la « femme » et du « serpent » dans les peintures infernales. Un élément négatif dans les conceptions communes de l'époque d'Edo). Le lien entre les modes de représentation de la femme au milieu des enfers dans le bouddhisme, hérités de la tradition scripturaire et de sa diffusion sous forme littéraire dans les recueils d'anecdotes, son association avec le serpent – comme dans le célèbre *nō Dōjōji* 道成寺, permirent de donner un fondement religieux aux discours sur le féminin ; discours que la littérature fantastique de cette époque ne devait cesser de mettre en valeur. Takada montre aussi que ces discours savants influencèrent les femmes elles-mêmes, y compris dans les couches les moins lettrées de la population, par la prédication populaire. Celle-ci, moyennant rétribution, était même accomplie par des femmes connues sous le nom de Kumano bikuni 熊野比丘尼 (moniales de Kumano). L'intériorisation des catégories de domination chez les femmes, leur mise en scène par d'autres femmes, furent ainsi l'une des formes de développement du thème de la femme-démon se transformant en serpent. Pour ce faire, tout en reprenant un pan important de la tradition religieuse bouddhique et des cultes locaux, il fallut opérer une relecture allégorique du passé dans laquelle seuls les éléments négatifs des deux catégories – femme et serpent – furent retenus. Le fantastique, sous sa forme de répertoire religieux en un temps de sécularisation, devint de ce fait un relais des discours dominants sur le féminin. Cette dimension est paradoxale si l'on songe, comme nous l'avons exposé plus haut, à son rôle de critique des valeurs dominantes dans d'autres secteurs.

24. « Yūreiga to yōkai ga » 幽霊画と妖怪画 (Peintures de spectres et peintures de monstres) dans *Yūrei meiga shū* 幽霊名画集 (Recueil de peintures célèbres de spectres), Tōkyō, Pelikan sha, 1995, p. 6-14.

25. Voir, entre autres, Terry Kawashima, *Writing in the Margins. The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*, Boston / Londres, Harvard University Press, 2001, p. 219-292.

Chez Takada, l'éventail des textes, de leurs sources et de leurs méthodes d'investigation, des procédés d'écriture – métaphores, symboles, allégories, jeux intertextuels – forme un kaléidoscope sans cesse mouvant autour duquel se déploient ses instruments d'analyse. Le recueil *Onna to hebi* fait penser dans son écriture aux travaux de Mario Praz, notamment aux essais réunis dans *Il patto col serpente* (1957). La marqueterie des différentes études qui le composent, agencée avec beaucoup de fluidité et en évitant les redites trop marquantes de l'une à l'autre – pratique récurrente au Japon, entraîne le lecteur à passer du monde des traditions religieuses à celui des lettrés, dans un va-et-vient subtil qui, plutôt que de réduire les textes à une grille d'interprétation, ouvre à une pluralité de lectures en accord avec les intentions ayant présidé à la composition des œuvres. Le terme forgé par Takada de « langue hallucinatoire » 幻語²⁶, au-delà d'une association toujours facile avec la psychanalyse pour laquelle Takada semble avoir autant d'admiration que Vladimir Nabokov, permet de relire toute une partie des lettres japonaises souvent ignorée des japonologues occidentaux. Elle éclaire aussi la subtile interaction des croyances et des survivances religieuses, japonaises mais aussi chinoises, dans le monde de la littérature de divertissement de l'époque d'Edo. En ce sens, la lecture de ces deux volumes est un appel à un approfondissement des études sur ce thème. Les morts interrogés y révèlent les secrets enfouis du monde des ombres avec une volubilité passionnante. La nécromancie érudite de Takada Mamoru est une invitation à d'autres séances.

松落落秋螢，魑魅爭光；逐逐野馬之塵，罔兩見笑。才非于寶，雅愛搜神；情類黃州，喜人談鬼。²⁷

Je suis le feu dont le farfadet dispute la lumière déclinante aux lucioles d'automne, la poussière que soulèvent les cavalcades de chevaux sauvages et dont se moquent les sylphes. Sans avoir le talent d'un Gang Bao, j'aime aussi intensément me lancer à la recherche des esprits ; c'est que je suis du même tempérament que l'exilé à Huangzhou qui tant se plaisait à entendre de parler de fantômes²⁸.

François LACHAUD

26. Sur ce terme, voir l'essai de Takada Mamoru intitulé « Gengo no kōzō » 幻語の構造 (Structure de la langue hallucinatoire), dans *Edo gensō bungaku shi* 江戸幻想文学誌 (Essais sur la littérature fantastique à l'époque d'Edo), Tōkyō, Chikuma shobō (Chikuma gakugei bunko), 2000, p. 25-50.

27. *Liaozhai zhiyi huijiao huizhu huiping ben* 聊齋志異會校會注會評本, éd. de Zhang Youhe 張友鶴, Taipei, Liren shuju, 1999, vol. I, p. 1.

28. Nous suivons la traduction d'André Lévy, *Chroniques de l'étrange*, Le Mas de Vert, Philippe Picquier, 1996.