



Presses de l'Inalco

**Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et
d'aujourd'hui - Tome 2** | Marie Laureillard, Vincent Durand-
Dastès

Fantômes de l'âme et spectre du corps dans « L'Oie sauvage solitaire » (1926) de Wang Yiren

*Phantoms of the Soul, and Spectre of the Body in Wang
Yiren's Solitary Goose (1926)*

王以仁短篇小说《孤雁》(1926) 当中精神的灵魂与肉身的

*幽灵之再现***Victor Vuilleumier****Résumé**

La Nouvelle littérature chinoise revendique une modernité en référence à la rationalité occidentale et contre la «tradition» présentée comme aliénant le nouveau sujet moderne à construire. Les histoires de fantômes classiques sont ainsi perçues comme l'un des répertoires de la littérature ancienne qui est vectrice de cette tradition, et donc à rejeter. Pourtant, on peut trouver dans la Nouvelle littérature des cas d'histoires de fantômes réinventées, dans lesquels les fantômes ne sont pas explicites, mais qui ne sont pas non plus uniquement des allégories rationalistes. Le recueil de nouvelles de Wang Yiren, *l'Oie sauvage solitaire* (1926), en est un exemple : les fantômes sont l'incarnation d'un imaginaire littéraire chinois ancien qui revient hanter le texte moderne.

The Chinese New literature professes a modernity in relation to the Western rationality, and directed against the Chinese «tradition», represented as alienating the new modern subject to be built. Classical ghost stories are thus regarded as a repertoire of the ancient literature, which carries this rejected tradition. However, one may encounter in the New literature such reinvented ghost stories, in which ghosts are not explicitly represented, and yet don't only work as a rationalist allegory. Wang Yiren collection, *The Solitary Goose* (1926) is an example : in it, the figure of the ghost embodies the ancient Chinese literary imagination haunting the modern text.

中國新文學召喚一種以西方理性為基礎的現代化，對抗被表現為會把待建構的現代的新主體加以異化的中國“傳統”。因此，中國古典志怪小說成為承載著許多現代文人所反對的傳統的中國“舊”文學的素材庫之一。然而，在新文學當中，也有這類的可以被重寫的小說，只是其中的幽靈和鬼類的形象並不直接再現，而不只體現為理性的寓意。王以仁的短篇小說《孤雁》（1926）正是這樣的例子：在這部作品裡，鬼的形象體現縈繞著現代文本里對舊中國文學的想像。

Entrées d'index*Mots clés :*

Wang Yiren, littérature chinoise moderne, littérature du 4-Mai, intertextualité chinoise classique, corps et âme, fantômes, kumen, mythologie, psychologie

Keywords :

Wang Yiren, modern Chinese literature, May Fourth literature, Chinese classical intertextuality, body and soul, ghosts, kumen, mythology, psychology

Texte intégral

- 1 La Nouvelle littérature (*xin wenxue* 新文學) chinoise, en particulier à ses débuts durant les années 1920, revendique des thèmes, des personnages, des références littéraires et intellectuelles occidentalises. Le sujet humain que la Nouvelle littérature du 4-Mai (c. 1917-1925) tend à exprimer et représenter est opprimé, aliéné, en lutte contre la société, la famille et sa propre corporalité. Ce mode d'imagination de la personne établit un individu souffrant de « dépression » (*kumen* 苦悶), produite par le conflit avec ce qui s'oppose à son élan vital et ses aspirations¹. C'est donc symboliquement une lutte dualiste entre son âme et son corps. Cette littérature de l'âme mélancolique, en grande partie initiée par Yu Dafu 郁達夫 (1896-1945), importe et réécrit ainsi entre autres le thème romantique occidental du promeneur solitaire, atteint de la maladie romantique, souvent aux prises avec son ombre, c'est-à-dire son double et son âme².
- 2 Cette Nouvelle littérature de fiction se veut moderne et éclairée, didactique, et donne assez peu de place aux fantômes et au code fantastique chinois classique, précisément pour s'en démarquer, ou si elle le fait, c'est le plus souvent sous une forme très convenue, lexicalisée ou métaphorisée³. Pourtant, cette « matière de fantôme » offre des ressources auxquelles les auteurs modernes savent recourir à l'occasion. Certains produisent ainsi durant les années 1920 et 1930 des récits fantastiques, inventant une nouvelle étrangeté littéraire volontairement psychanalytique, tel Shi Zhecun 施蛰存 (1905-2003)⁴. Les codes du surnaturel chinois classique sont ainsi soit remplacés par de nouvelles conventions, comme par exemple le gothique occidental, ou de manière plus discrète sont réécrits et fusionnés. L'expression de

l'étrangeté prend en ce cas une forme plus « intellectualisée » ou « dérivée », revendiquant explicitement l'allégorie ou la métaphore, préférant mettre en avant des thèmes comme ceux du dédoublement de la voix ou de la conscience.

- 3 Parmi ces auteurs modernes de la Nouvelle littérature qui n'ont pas oublié les fantômes, ou que ceux-ci n'ont pas oubliés, Wang Yiren 王以仁 (1902-1926)⁵ a donné un court roman épistolaire, qui présente l'intérêt, et c'est la lecture que je propose ici, d'écrire de façon « clandestine » une histoire de possession et de malemort sous couvert d'un récit occidentalisant moderniste et psychologique, sinon psychanalytique, à la Yu Dafu. Ce roman associe pour ce faire différents codes littéraires : pour simplifier, l'un moderne occidentalisant, l'autre, classique chinois. Nous verrons comment le texte moderne interagit avec les codes classiques et le lexique du fantôme littéraire chinois, en les redéfinissant à partir d'un nouveau contexte culturel et intellectuel.
- 4 « L'Oie sauvage solitaire » (*Gu yan* 孤雁⁶), publié à Shanghai en octobre 1926 dans la collection de la « Société d'études littéraires » (« Wenxue yanjiuhui congshu 文學研究會叢書 »), se présente comme un recueil de lettres écrites par le narrateur ou épistolier à un ami, Jiang Jingsan 蔣經三⁷. La plupart de ces textes ont d'abord été publiés individuellement en revue⁸. Ces lettres constituent de fait un roman épistolaire, ne faisant entendre, à la façon des *Lettres portugaises*, que la seule voix plaintive du narrateur. Le recueil est précédé d'une « déposition » ou « confession » épistolaire de l'auteur, qui se défend d'être un poseur, et explique souffrir de la société, être obsédé par la mort, et reconnaît être influencé par Yu Dafu⁹. La dernière lettre du recueil est celle du frère du narrateur adressée à Jingsan, qui rend compte de la mort du narrateur supposé, probablement à cause de la tuberculose, et joint un « manuscrit » censé rapporter les dernières paroles du mort¹⁰.
- 5 Ce roman épistolaire relate dans un mouvement allant

crescendo la dégradation du narrateur, racontée par lui-même : il quitte sa terre natale, vient errer à Shanghai puis Hangzhou. Très vite à court d'argent, il erre comme une âme en peine, en vient à escroquer un hôtel, puis à dormir dehors ; il finit par devenir alcoolique et joueur, pour mourir rapidement de maladie. Le narrateur souffre de sa déchéance physique, sociale et morale, ainsi que d'un sens aigu de culpabilité. Il est par ailleurs sentimentalement et sexuellement frustré, tenant un discours oscillant entre misogynie et idéalisation des femmes, et se sent humilié, objet de persécution universelle. Enfin, il est suicidaire, déployant à diverses reprises des recours imaginaires à différentes formes de suicide, espérant ainsi pouvoir libérer son âme des pesanteurs de son corps, tenu pour responsable de tous les maux qui l'assaillent.

6 Le narrateur est un personnage errant, exilé, qui ne peut revenir chez lui, chez sa mère en particulier, point sur lequel il insiste particulièrement. Il ne trouve pas sa place, et cherche un réconfort dans les paysages solitaires : c'est un anti-héros comme ceux de Yu Dafu, souffrant de maladie romantique, et de *kumen*, la dépression moderniste. Le roman de Wang Yiren est l'illustration typique des trois « binômes » qui, selon Kubin, sont propres à la littérature du 4-Mai : la « dépression » (*kumen*), la « solitude » (*gudu* 孤獨) et « l'errance hésitante » (*panghuang* 彷徨)¹¹.

7 Or cette nouvelle de la dépression ou frustration s'exprime en recourant également à des éléments anciens (citations et références classiques chinoises). Mais surtout, il s'agit d'une histoire de fantômes qui ne dit pas son nom. Par ce biais, le roman se lit aussi comme un récit fantastique, au sens où la réalité familière représentée par le narrateur prend à ses yeux une coloration d'étrangeté¹², et semble déterminée par un destin malveillant causé par une punition divine, qui fait de lui un « crucifié comme Jésus », ou un « agneau prêt à être égorgé¹³ », tandis qu'à un autre niveau, le lecteur interprète ce discours comme la marque d'un délire provoqué par la

faim, l'alcool ou la névrose, ceci selon une lecture psychologique dont tous les éléments sont fournis par le texte. Parmi les différents éléments qui rendent possible une lecture fantastique du roman, je vais m'intéresser en particulier à ceux qui relèvent du thème général de l'autre monde, de l'illusion, et des différents éléments qui produisent un effet *d'étrangeté*. L'analyse d'un passage particulier démontrera ce dernier aspect.

- 8 Ce thème « pneumatologique¹⁴ » apparaît sous diverses formes. D'abord au niveau lexicologique. Le narrateur recourt à plusieurs reprises au champ lexical du « fantôme » (*gui* 鬼) et des créatures surnaturelles. Dans le texte on rencontre des binômes, entre autres des « (esprits) renards » (*huli* 狐狸), « esprits, revenants » (*guiling* 鬼靈 ou *guihun* 鬼魂), « démons » (*guiyu* 鬼蜮), parfois composés à partir de « diable, malin » (*mo* 魔) ou « démon, spectre » (*yao* 妖). Cependant l'emploi en est *métaphorique* : les « autres » que le narrateur voit ou croise sont « comme », ou « ont l'air » de spectres ou de démons. Le narrateur lui-même se représente comme doté de l'allure repoussante d'un spectre. Dans plusieurs composés, « fantôme » (*gui*) renvoie même à un sens affaibli et lexicalisé, comme dans « pleurer à chaudes larmes » (littéralement « pleurs de fantômes », *gui ku* 鬼哭), « faire des grimaces, grimaçant » (littéralement « visage de fantôme », *gui lian* 鬼臉), ou « présence ou souffles étranges et pernicious » (*gui qi* 鬼氣).
- 9 Le thème spectral est également évoqué par des jeux de mots implicites : on relève plusieurs occurrences de composés, comme *youye* 幽咽 (« léger sanglot » ou « murmure »), basés sur *you* 幽 qui présente une grande polysémie, allant de « retiré, caché, tranquille, sombre, enfermé » à « monde des morts ». Or, les bruits de la nature que le narrateur entend sont souvent présentés comme ayant une origine étrange : la signification de *you* comme « sombre », « monde des ombres », est activée et fonctionne comme signe d'étrangeté. Ailleurs, on retrouve également un écho probable au jeu de mot classique

glosant par homophonie le « fantôme » (*gui* 鬼) par « retourner, revenir » (*gui* 歸)¹⁵. Ces jeux de mots avec *gui* et *you* ont pour fonction de mimer un effet d'étrangeté dans le langage : le jeu homophonique convoque dans le même signifiant deux sens différents, parallèlement à la volonté de faire tenir ensemble une lecture réaliste et surnaturelle du monde, normale et surdéterminée ou hallucinée – c'est-à-dire fantastique¹⁶. Le même procédé consistant à évoquer le sens littéral oublié par la lexicalisation se retrouve dans le fait que tous les composés lexicalisés avec *gui* peuvent alors se lire au sens premier, comme réactivés en sous-main : l'étrangeté c'est, encore une fois, lorsque quelque chose d'oublié, de caché, de refoulé, revient hanter le sens figuré établi du langage, donc du monde. Le bruissement d'un arbre, une voix, une personne deviennent alors ambigus, étranges, et des manifestations possibles de possession ou de présence des esprits, dans une double lecture proposée au lecteur.

10 En plus de cette dimension lexicale, relevons à un niveau davantage thématique des fantômes « implicites », qui ne sont pas nommés. Ce sont si l'on veut des métaphores *in absentia*, des fantômes de fantômes. En premier lieu, le narrateur présente toutes les caractéristiques des « fantômes errants et affamés » (*egui* 餓鬼) – le terme n'apparaît pas dans le texte de Wang Yiren. Il erre, revient un moment dans son pays natal ; il se décrit lui-même comme un revenant, comme incarnant le rôle théâtral du « fantôme d'un pendu » (*diaoshagui* 吊殺鬼)¹⁷. Il est ainsi suggéré en différents endroits que le narrateur est poussé et attiré vers la mort par de mauvais esprits qui le hantent ou qui cherchent à se saisir de lui.

11 Le narrateur croit aussi voir dans son propre visage une ressemblance avec celui de sa grand-mère morte ; il lui semble d'ailleurs que celle-ci vient lui souffler des reproches sur son comportement et son avilissement moral. C'est-à-dire qu'elle lui *apparaît*. Le narrateur fait aussi des rencontres étranges avec des personnes, sans que l'on sache s'il s'agit de rêve ou d'hallucination – mais sans

qu'il soit dit non plus qu'il s'agisse littéralement de « fantômes ». Le récit ne décrit pas d'apparition à proprement parler de ces entités surnaturelles étranges ou inquiétantes : leur présence est suggérée par les signes indirects de leur manifestation (murmures et plaintes). Enfin, le thème surnaturel est également signalé par des éléments « gothiques » dans le décor (proximité des tombes, lieux déserts et inquiétants).

12 Cette dimension pneumatologique ou spectrale implicite du roman permet de décoder le récit de déchéance du narrateur de la façon suivante : victime d'une malédiction pour ses fautes, celui-ci a été attiré et possédé par de mauvais esprits, essentiellement des femmes séductrices et démoniaques¹⁸, et est devenu progressivement hanté, réduit à un état de mort-vivant, pour finalement mourir, emporté par des revenants ou ses fantômes. Cependant, ce bestiaire d'entités spectrales ne se compose pas uniquement de *gui* et de mauvais esprits, qui s'attaquent au corps martyrisé du narrateur. Une autre entité, plus spirituelle, relève aussi du surnaturel : celle de « l'âme (spirituelle) » (*hun* 魂), et de « l'âme » (*linghun* 靈魂) que possède le narrateur, en opposition à l'existence matérielle et corporelle, et dont le souci l'obsède.

13 Nous allons lire en détail le passage suivant, central dans le recueil, qui concentre tous ces éléments d'étrangeté et de dédoublement, et exemplaire par son insistance sur le registre de l'âme. Ce passage est tiré de la troisième lettre, ou chapitre, « Errance » (« Liulang 流浪 »). Le narrateur a raconté ses errances, le fait qu'il ait à dormir à la belle étoile et qu'il n'ait presque plus rien à manger. Il est arrivé de Shanghai 上海 à Hangzhou 杭州, et se trouve à présent au bord du célèbre lac Xihu 西湖.

Le [« vrai »] lac Xihu était en fin de compte empreint d'une même beauté étrange [*huanmei* 幻美] que le Lac idéal [que j'avais formé dans mon esprit]. – Tu penseras peut-être que les propos contradictoires que je tiens ici ou là révèlent que ma psychologie a déjà sombré dans une situation de dédoublement de personnalité [...]. J'avais

mangé dans une petite auberge un bol de nouilles sans accompagnement [(*yangchun mian* 陽春麵) et des pains farcis ; une lune pas tout à fait pleine éclairait le chemin, quelques étoiles clairsemées clignotaient comme les yeux noirs d'une jeune fille dans le firmament vert sombre. Passant la tombe de Yue Fei¹⁹, je courus jusqu'au pied du mont Ge [(*Geling* 葛岭²⁰) ; un vent d'ouest soufflait dans mes cheveux en désordre longs de deux pouces en les faisant osciller. L'ombre des arbres au bord du chemin dansaient solitairement et doucement sous la lune et dans la lumière électrique : je trouvai que de cette nuit calme se dégageait une atmosphère lugubre et hantée (*yin sensen de gui qi* 陰森森的鬼氣). Je chantonnai faux quelques airs de la scène « Réconfort pour le regret [de la séparation] » (« Bu hen 補恨 ») du « Palais de l'Immortalité » (*Changshengdian* 長生殿²¹) tout en me dirigeant sans m'arrêter vers le sommet, quand soudain un murmure [*youye*] emporta mon âme [*linghun*]. Je me demandai si ce murmure était produit par le bruit des feuilles tombant sous l'effet du vent, ou si c'était le gémissement triste d'une revenante (*nü gui* 女鬼) dans la montagne. Ce son était délicat comme des fils de la vierge flottant gracieusement sous la lune. Jingsan, à ce moment, tous mes sens (*zhijue* 知覺) furent suspendus, comme si j'avais été hypnotisé (*cuimian* 催眠). J'oubliai mes souffrances coutumières, j'oubliai la faim que j'endure depuis que je suis sans travail, j'oubliai que mon corps (*shenti* 身體) est une chose si impure, j'oubliai ce clair de lune froid et solitaire, les ombres flottantes des arbres. Ah, Jingsan ! J'avais l'impression que l'univers entier était empli du son délicat de ce murmure, que cette lune comme de la fonte souriait, que les étoiles semblables à des éclats de diamants s'étaient mises à danser.

Je continuai en avant à la recherche de ce murmure, qui devenait toujours plus distinct, pénétrant toujours plus dans ma conscience (*xinling* 心靈). Si mes sens ne m'avaient pas été ravés, à ce moment certainement j'aurais éclaté de rire ou alors me serais mis à pleurer follement. Finalement je trouvai devant une tombe un jeune homme, les cheveux aussi ébouriffés que les miens, vêtu des mêmes haillons, qui jouait de la flûte (de bambou ; *dongxiao* 洞簫²²). Ah, Jingsan, je ne pensais pas trouver en un tel endroit

quelqu'un partageant les mêmes inclinations que moi. Comme j'entrais dans l'enceinte de la tombe²³, la flûte interrompit soudain sa plainte²⁴.

- 14 À la suite de ce passage, le narrateur accompagne ce personnage jusqu'au sommet de la montagne, au lieu-dit « La Terrasse du début du Printemps » (« Chuyangtai 初陽台 »). Il écoute cet homme lui raconter ses malheurs : amoureux d'une jeune tante ou cousine germaine, ce jeune homme a été chassé de son village natal, tandis que la jeune femme s'est suicidée par désespoir. Ce personnage apparaît de fait comme un double du narrateur : par leur ressemblance physique, leur situation, mais aussi leur histoire proche – le narrateur a également dû s'exiler de son pays natal à cause d'un revirement amoureux (p. 75-76).
- 15 Reconstituons l'argument de ce passage. Le narrateur se promène en montagne, dans un lieu connoté comme étrange, le mont Ge, là où la légende veut que le taoïste Ge Hong ait développé, pratiqué et réalisé la recherche alchimique de l'immortalité. Le narrateur est ensuite saisi, comme ravi ou possédé par un son étrange, qui reçoit dans un premier temps une connotation surnaturelle.
- 16 Le choix de la référence à cet endroit célèbre vise à inscrire le récit dans un cadre réaliste pour mieux en faire ressortir l'étrangeté. Mais plus encore, il s'agit d'un lieu surdéterminé de la géographie littéraire et culturelle classique chinoise à caractère « romantique ». Différents codes suggèrent dans un premier temps que le son est produit par une entité surnaturelle féminine (une « revenante », *nügui*), en référence peut-être à la légende des amours entre la femme-Serpent blanc Baishe 白蛇 et le lettré Xu Xian 許仙, auquel on peut associer le narrateur : cette histoire folklorique a pour décor le lac Xihu²⁵. Plus encore, le passage fait explicitement référence à une scène du « Palais de la Vie éternelle ». Dans cette pièce, l'empereur Minghuang 明皇 (685-762) des Tang 唐, Xuanzong 玄宗 (r. 712-756), est obligé de laisser ses soldats tuer sa concubine favorite Yang, la célèbre Yang Guifei 楊

貴妃 (719-756). Finalement, après s'être laissé mourir de faim par désespoir, l'empereur peut retrouver le fantôme de sa concubine, ou plutôt son double éthéré et immortel (*hun*), qui l'a attendu²⁶. Dans l'acte mentionné dans le passage (le 47^e), la Tisserande, divinité qui réunit les amants, informe Yang Guifei, devenue entre-temps une Bienheureuse immortelle, que l'empereur, encore vivant à ce moment, envoie partout un magicien chercher son âme (*hun*). Émue par leur amour réciproque, la Tisserande promet à Yang Guifei d'intercéder en leur faveur auprès de l'Empereur de Jade, pour que les deux amants puissent se réunir sur la lune, après la mort de Minghuang²⁷. Comme pour signifier davantage encore la présence de ce regard surnaturel surplombant le monde des vivants, il est fait mention d'étoiles qui sont « comme des yeux de jeune femme », rappelant ainsi Yang Guifei (ou même la Tisserande), dont l'âme regarderait le narrateur depuis la lune²⁸.

- 17 Le passage joue donc avec le *topos* classique de la rencontre du jeune homme noctambule avec une créature surnaturelle, incarnation d'un esprit animal ou malin, qui l'attire en un lieu étrange. En fait, le récit attribue surtout au narrateur un tel désir sublimé et idéal. Mais quel est l'objet de sa quête ?
- 18 La montagne dans l'imaginaire littéraire est en particulier un lieu où s'effectuent des métamorphoses et des rencontres, soit spirituelles avec des immortels taoïstes (voir plus loin) qui peuvent transmettre leurs secrets de longévité, soit érotiques avec des créatures féminines surnaturelles²⁹. Dans ce passage, le narrateur connaît une expérience de modification ou de transe, celle d'un envol extatique permettant à son âme de se libérer de son corps, qui symbolise et incarne les tourments de l'existence. La montagne offre au narrateur un espace permettant une expérience « privilégiée » de suspension du temps³⁰. Le lexique renvoyant au registre de l'âme ou de l'esprit est appuyé dans ce passage, et apparaît ainsi en parallèle avec celui du surnaturel (*you*, *hun*, *ling*, qui peuvent se lire

indépendamment comme signes du surnaturel). Le registre de l'âme prend le relais et le prolonge pour en déterminer la signification.

- 19 Mais ce faisant, la « valeur » du surnaturel change : de *yin* 陰, elle se métamorphose en *yang* 陽³¹. Le *hun*, « âme spirituelle », se différencie de « l'âme corporelle », *po* 魄, qui relève du corporel et du monde des fantômes ou revenants, *gui*. Ce passage est également signalé par le glissement s'effectuant littéralement, au niveau du lexique : du *yin* – *yinsensen*, « lugubre » – au *yang* – *yangchun mian*, littéralement « nouilles printanières³² », et *Chuyangtai*, « La Terrasse du début du Printemps » »). Le passage est illustré encore thématiquement par les processus de transformation dont le personnage fait l'expérience, du corporel au spirituel (passage du *yin* au *yang*), et l'élévation physique vers le sommet. Cette métamorphose rappelle le processus de sublimation de l'alchimie intérieure taoïste *neidan* 內丹, consistant dans certains cas, pour simplifier, en l'extraction du principe *yang* à la base du corps, du « champ de cinabre » inférieur (incarné par les nouilles et se logeant dans le ventre – bel exemple d'imaginaire dérivé du processus physiologique du métabolisme), qui est ensuite raffiné et progressivement déplacé et acheminé vers la tête, vers le « champ de cinabre supérieur », pour être sublimé en esprit, ce qui permet ensuite de transformer l'ensemble du corps en lieu de salut et d'immortalité, d'en faire un corps spiritualisé³³ – même si par ailleurs le récit de Wang Yiren semble dualiste sur ce point, et rejette le corps comme lieu de sainteté. C'est précisément Ge Hong qui est dit, d'après la légende, avoir développé cette technique d'immortalité en ces lieux. Les paysages extérieur (qui plus est naturel, et hors de la ville, en rajoutant en cela à la connotation d'espace marginal) et intérieur se juxtaposent alors, la montagne étant symboliquement un corps (l'athanor dans lequel s'effectue cette transmutation³⁴). Or, l'âme que recherche l'empereur dans « le Palais de la Vie éternelle », et donc le narrateur

également, est celle de l'Immortelle *Yang*. L'âme accouche finalement d'un double *masculin* (voir plus bas), de nature *yang* (avatar de l'enfant d'immortalité des taoïstes), reflétant ainsi un lointain désir d'immortalité (et *de facto* de génération purement masculine).

- 20 Le passage de ce texte moderne rejoue donc deux *topoi* classiques, que l'on aurait pu croire aux antipodes de l'imaginaire de la Nouvelle Littérature moderne : la rencontre amoureuse avec une divinité (ou une renarde maléfique), et l'obtention de l'immortalité. Mais ces thèmes prennent un nouveau sens, ils sont « psychologisés », se transformant dans la recherche d'une transmutation et d'une spiritualisation du corps, d'une élévation de la personne, par une rencontre avec une femme-esprit, soit avec sa propre âme.
- 21 Le narrateur est en effet à la recherche de son âme (*yang*, *hun*), que dans un premier temps son attente a féminisée (l'objet de sa quête est d'abord présenté comme une revenante, et l'on a vu le réseau de références avec Serpent blanc et la favorite Yang). C'est peut-être aussi son *anima*, que le narrateur voit dans la scène extérieure, qui le fascine et dont il ne peut se détacher³⁵. Ce paysage est étrange précisément parce qu'il est *double*, c'est-à-dire surgissement soudain dans le monde familier d'une dimension autre ou cachée. L'apparition de l'autre jeune homme énigmatique, double du narrateur, devient alors cohérente, malgré la surprise du narrateur : dans l'économie du récit, la double lecture d'une hallucination ou d'une apparition reste possible pour le lecteur.
- 22 Cette expérience est dissociante et dédoublante, d'où la structure duelle qui organise ce passage : le double (l'autre jeune homme), la mention de deux lacs Xihu, la dissociation et l'opposition entre corps et âme (accentuée encore par l'élévation). Les connexions entre « l'âme éthérée », *hun*, et « l'âme », *linghun*³⁶, se font ainsi plus claires : *hun* dans *linghun* est l'âme éthérée libérée du corps, mais aussi le double *hun* d'une personne, son *alter ego*³⁷. Le narrateur a réalisé sa quête : il est sorti

brièvement de son corps et a trouvé son âme. Mais à la suite de ce passage, le narrateur va connaître une descente spleenétique, exprimée par l'énoncé brutal et avilissant de sa misère sexuelle et de ses instincts les plus bas³⁸.

23 Ce dédoublement est également culturel. Le roman de Wang Yiren montre une conscience littéraire hybride et multiple, qui utilise des matériaux différents, chinois classiques et occidentalisans : le roman écrit une histoire de *kumen* « classique » de la littérature du 4-Mai d'un individu jeune, souffrant de frustrations diverses, qui sont symbolisées ultimement par un dualisme entre âme et corps. Ce récit de *kumen* prend la forme d'une fiction épistolaire, pour mieux faire entendre la voix d'un moi singulier, et chercher à suggérer une certaine véracité autobiographique – c'est l'écriture du moi telle qu'introduite en particulier par Yu Dafu ou Guo Moruo. Et en même temps une histoire de fantôme, de possession et de mort est racontée « en sous-main » : la « matière de fantôme » sert ici à nourrir la discrète étrangeté du récit, afin de déployer des significations « modernes » (duplicité de la conscience, et structure dualiste de la personne).

24 Ainsi, à la possible opposition ancienne entre « fantôme » *gui* (qui relève des « esprits terrestres », *po*) et « esprit éthéré » *hun*, se juxtapose la tension moderne et occidentalisante entre le « corps » *shenti* et « l'âme » *linghun*. Si l'on associe les deux séries de termes modernes et anciens, on obtient l'équation suivante : une série *hun* et *yang* exprimant l'envol et la libération de l'âme *linghun*, et une série *po* et *yin* exprimant l'aliénation du corps par le corps même, réduisant la personne à une existence corporelle et fantomatique *gui*. Le corps demeure une entité potentiellement négative, dont l'âme essaie de se défaire comme les âmes *hun* qui se dissocient des âmes *po*, ces dernières étant susceptibles de devenir des revenants : le narrateur, qui se décrit comme un *gui* errant et misérable, souffre de son *corps*, entité autant sociale qu'individuelle – on savait le corps sépulcral, on le découvre également spectral ! et c'est *in articulo mortis*

que le narrateur croit enfin pouvoir laisser s'envoler son « âme » *linghun*, tel un « papillon », à la rencontre de la « Fille du roi dragon » (*longnü* 龍女), selon ses derniers mots³⁹.

- 25 Cet exemple démontre que des thèmes littéraires chinois anciens fantastiques reviennent hanter la conscience littéraire moderne (rencontrant l'intérêt de celle-ci pour « l'âme » au sens occidentalisant et psychologisant, comme parole du moi divisé), et montre la prégnance de certains concepts, représentations et jeux de mots, et du réseau lexical ou homophonique qui l'accompagne, dans l'élaboration de l'imagination moderne du sujet et de ses aspirations. Le lexique classique et ses connotations animent en grande partie la pneumatologie du texte moderne, et s'y maintient toujours active. Est-ce l'âme de la culture niée par la « modernité » qui revient hanter le corps de celle-ci, alors réduit à un état de fantôme⁴⁰ ? Dans tous les cas, l'imagination s'exprime en renouvelant cet ancien substrat, qui sait se transformer pour nourrir la modernité littéraire. L'individu moderne, ainsi confronté à une crise existentielle, cherche à l'exprimer par ce double sens basé sur le lexique fantastique classique, en évoquant ses fantômes⁴¹.

Notes

1. Le concept de *kumen* (« dépression », « mélancolie » ou « angoisse »), est présenté dans *Kumende xiangzheng* 苦闷的象征 (*Le symbole de la mélancolie*, traduit du japonais *Kumon no shōchō*, 1921), du critique littéraire japonais Kuriyagawa Hakuson 厨川白村 (1880-1923), introduit en Chine dans les années 1920, essentiellement par Lu Xun 鲁迅 (1881-1936). Ce concept, faisant référence entre autres à Freud, Bergson ou Nietzsche, explique toute expression artistique comme symbole de la dépression ressentie par l'opposition entre l'élan vital et les obstacles rencontrés par celui-ci. C'est une référence importante de la Nouvelle littérature du 4-Mai. Sur l'introduction du concept de *kumen* en Chine, voir TSU Jing, 2005, *Failure, Nationalism, and Literature*, p. 195-221 ; ZHANG Jingyuan, 1992, *Psychoanalysis in China*, p. 57-68.
2. Sur la « maladie romantique », voir Susan SONTAG, 1993, *la Maladie*

comme métaphore. Sur Yu Dafu « romantique », voir Wolfgang KUBIN, 2005, *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*, p. 55-66 ; LEE Leo Ou-fan, 1973, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, p. 81-123. Sur l'ombre comme double inquiétant de soi-même et représentation de l'âme, voir Otto RANK, 2001, *Don Juan et le Double*. Sur le double dans la littérature chinoise, voir ZHANG Yinde, 2008, *Littérature comparée et perspectives chinoises*, p. 251-264. Plusieurs textes chinois modernes mettent en scène le double ou l'ombre.

3. Dans le discours des « Lumières » du 4-Mai et de la Nouvelle culture, le « fantôme » devient le repoussoir de la raison moderne, quoique non sans ambiguïté de la part de certains auteurs chinois progressistes (comme cela a pu l'être d'ailleurs pour des penseurs européens modernes, voir Daniel SANGSUE, 2011, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, p. 162). Il en va différemment de la littérature « populaire » (*tongsu wenxue* 通俗文学) moderne, qui perpétue sans complexe la tradition littéraire fantastique chinoise (voir ZHANG Zhenguo [張振國], 2011, *Wan Qing Minguo zhiguai chuanqi xiaoshuoji yanjiu* 晚清民國志怪傳奇小說集研究). Sur les fantômes dans la littérature chinoise moderne, voir HSIA Tsi-an, 1968, *The Gate of Darkness*, “Aspects of the power of darkness in Lu Xun” ; MARUO Tsuneki [丸尾常喜], 2006, *Ren yu guide jiuge: Lu Xun xiaoshuode lunxi* “人”与“鬼”的糾葛：魯迅小說論析 ; WANG Dewei [王德威], 2003b, « Hun xi gui lai 魂兮歸來 ».

4. Voir LEE Leo Ou-fan, *Shanghai Modern*, 153-88 ; LIU Lydia, *Translingual Practice*, 133-143 ; ZHANG Jingyuan *Psychoanalysis in China*, 110-116.

5. Wang Yiren, Meng'ou 盟鸥 de son prénom, venait d'une grande famille sur le déclin de Tiantai 天台, province du Zhejiang 浙江. Il est dit avoir eu une bonne connaissance de la littérature et de la poésie classiques. Il vient enseigner à Shanghai en 1923, où il écrit des textes littéraires en « langue moderne » et commence à publier en 1924 ; il est membre de la Société d'études littéraires – Wenxue yanjiuhui 文學研究會 – (fondée en 1921, qui décline après 1925). Au printemps 1926, il disparaît par dépit amoureux ; ses proches apprennent plus tard qu'il s'est jeté à l'eau depuis le bateau pris à Haimen pour Shanghai. Sa biographie ne nous est connue que très succinctement, à partir de quelques brefs témoignages écrits (voir WANG Yiren [王以仁], 1984, *Wang Yiren xuanji* 王以仁選集, p. 305-310).

6. WANG Yiren [王以仁], 1984, *Wang Yiren xuanji* 王以仁選集, p. 33-139.

7. C'est le nom d'un ami proche de Wang Yiren dans la réalité (qui

pour la petite histoire meurt accidentellement en 1936 au bord du lac Xihu) : ce type de littérature mêle fiction et autobiographie.

8. Cinq des sept chapitres du roman ont paru comme nouvelles indépendantes dans le *Short Story Monthly* ou *Mensuel de la fiction* (*Xiaoshuo yuebao* 小說月報) entre décembre 1924 et décembre 1926 (chap. 2 : décembre 1924 ; chap. 3 : janvier 1925 ; chap. 5 : mars 1926 ; chap. 6 : mai 1926 ; chap. 7 : décembre 1926 – ce dernier d'abord dans « l'Oie sauvage »).

9. WANG Yiren [王以仁], 1984, *Wang Yiren xuanji* 王以仁選集, *Ibid.*, p. 34-39.

10. WANG Yiren [王以仁], 1984, *Wang Yiren xuanji* 王以仁選集, *Ibid.*, p. 120-139. Cette vogue de la forme littéraire de l'édition fictive de lettres exprimant le tourment intérieur d'un diariste mort tragiquement doit beaucoup également à la publication en 1922 de la traduction réalisée par Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978) des *Souffrances du jeune Werther* (*Shaonian Weite zhi fannao* 少年維特之煩惱) de Goethe.

11. Voir Wolfgang KUBIN, 2005, *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*, p. 30.

12. Laissant de côté les aspects psychanalytiques, « l'inquiétante étrangeté » est ce qui présente un objet connu sous un jour en même temps inconnu et déroutant, révélant ainsi un élément caché ou refoulé par le sujet (Sigmund FREUD, 2005, « L'inquiétante étrangeté »).

13. Ces références libres au christianisme sont fréquentes chez les auteurs chinois modernes : voir Muriel DÉTRIE, s. d., « La Bible dans la littérature chinoise » ; Victor VUILLEUMIER, 2010, « La Crucifixion et l'écriture du corps déchiré dans la Nouvelle Littérature chinoise ».

14. C'est-à-dire ce qui relève de « l'imaginaire littéraire des fantômes » et esprits (Daniel SANGSUE, 2011, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, p. 22-23).

15. « J'aimerais m'engloutir dans une grande crevasse pour que ma honte et mon cadavre s'y anéantissent [lit. « retournent au néant »] ensemble » (*tong gui yu jin* 同歸於盡) : WANG Yiren, 1984, *Wang Yiren xuanji* 王以仁選集, p. 60. Sur ces gloses anciennes de *gui*, voir WANG Dewei, 2003b, « Hun xi gui lai 魂兮歸來 », p. 357.

16. Pour un autre texte moderne produisant un effet similaire à partir des mêmes procédés, voir Xu Dishan [許地山], 1922, « Gui zan 鬼贊 » (« Éloge des fantômes »), *Mensuel de la fiction*, n° 13.5 – XU Dishan,

1998, *Xu Dishan wenji* 許地山文集, vol. 1, p. 39-40.

17. Dans le roman, le narrateur cite et fait référence plusieurs fois à des poèmes classiques chinois et à des pièces du répertoire de l'opéra ; il s'identifie également à des personnages dans des pièces.

18. Qui sont les héritières des renardes et incarnations d'esprits animaux de la tradition littéraire fantastique. Sur les renardes et le thème de la « morte amoureuse », voir Jean LEVI, 1995, *la Chine romanesque*, p. 220-301. Pour d'autres exemples dans la littérature moderne, voir une nouvelle ultérieure de Yu Dafu, 1928, « Miyang 迷羊 » (« La brebis égarée »), qui donne un récit implicite de possession d'un narrateur par une renarde (YU Dafu [郁達夫], 1996, *Yu Dafu xiaoshuo quanji* 郁達夫小說全集, vol. 2, p. 454-542).

19. Yue fen 岳墳 : il s'agit probablement du Yue Wang miao 岳王廟. Yue Fei 岳飛 (1103-1142), général des Song qui passe pour avoir été sacrifié par son empereur alors qu'il menait la lutte contre les Jürchens qui menaçaient la Chine, est une figure héroïque.

20. La colline du taoïste Ge Hong 葛洪 (283-343), ou Baopuzi 抱樸子, le « Maître qui embrasse la simplicité », sis au-dessus du temple de Yue Fei.

21. Pièce du XVII^e siècle du dramaturge Hong Sheng 洪升 (1645-1704). Traduction anglaise : HONG Sheng, 1955, *The Palace of Eternal Youth*. Sur la pièce, voir plus bas.

22. Flûte droite ; *dong* signifie littéralement « grotte », pouvant ajouter au contexte taoïsant du passage, car les grottes sont des lieux dans lesquels se réfugier ou dans lesquels trouver des ingrédients minéraux pour les recettes d'immortalité.

23. Fentang 墳堂 : temple attenant ?

24. WANG Yiren, 1984, *Wang Yiren xuanji* 仁選集, p. 74-75. Ma traduction.

25. Sur l'histoire de Serpent blanc, voir Jean LEVI, 1995, *la Chine romanesque*, p. 302-329.

26. Sur le *hun*, voir la note 36.

27. Voir HONG Sheng [洪升], 2007, *Changshengdian* 长生殿, p. 211-213.

28. On trouve les thèmes similaires de l'étrangeté dans le familier, de dédoublement, et du ciel nocturne qui observe le poète, dans un poème en prose de décembre 1924 de Lu Xun, « Qiuye 秋夜 » (« Nuit

d'automne ») – LU Xun [魯迅], 2006, *Yecao* 野草, p. 4-6.

29. Un « archétype » en est « Gaotang fu 高塘賦 » (« Le mont Gaotang ») attribué à Song Yu 宋玉 (c. III^e siècle av. J.-C.), faisant récit de la rencontre onirique entre le roi de Chu et la déesse du mont Wu, qui se manifeste dans la montagne comme « nuage et pluie » (voir Jean LEVI, 1995, *la Chine romanesque*, p. 407). De nombreux poèmes reprennent ensuite ce thème de l'apparition surnaturelle d'une déesse, ou du poète à sa recherche. Ce mélange des essences *yin* et *yang* est par ailleurs cohérent avec le thème taoïste du passage : il est toujours question de transformation.

30. Voir dans un autre contexte Jean-Yves TADIÉ, 1994, *le Récit poétique*.

31. Pour un autre exemple d'imaginaire du paysage symboliquement et dynamiquement déterminé selon le *yin*, le *yang* ou les cinq éléments dans la littérature moderne, voir Victor VUILLEUMIER, 2012, "The decaying and dynamic scenery in some texts of Lu Xun, Xiao Hong, and Dai Wangshu".

32. Dans une nouvelle de 1924 de Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), *Yangchun bie* 陽春別 (« Adieux au Printemps »), un jeune homme chinois désillusionné sur son pays mange de telles nouilles, les appréciant de façon antiphrastique comme exemple de la coutume qui consiste à appliquer de beaux qualificatifs à ce qui ne vaut rien, ironisant ainsi sur la « civilisation spirituelle orientale » (*dongfangde jingshen wenming* 東方的精神文明) – avant de partir pour la Russie, « le Paradis futur » (*weilaide tianguo* 未來的天國). La nouvelle est publiée initialement dans la revue d'inspiration « révolutionnaire » *Gujun* 孤軍 (« l'Armée solitaire »), n° 2.8, décembre 1924, puis reprise dans *Ta* 塔 (« Pagode »), à Shanghai en janvier 1926 ; voir GUO Moruo [郭沫若], 1985, *Guo Moruo quanji. Wenxue bian* 郭沫若全集文學編, vol. 9, p. 163-169. Les nouilles de Wang Yiren symbolisent également un état à dépasser, mais dans une perspective bien moins politique que celle de Guo Moruo. L'association entre les « nouilles printanières » et l'idée de pureté originelle est encore attestée par exemple dans un texte bien ultérieur, en 1970, de l'essayiste Ye Lingfeng (1905-1975), « Yangchun mian zhi yi 陽春麵之憶 » (« Souvenirs de nouilles printanières ») : YE Lingfeng [葉靈鳳], 2003, *Ye Lingfeng sanwen* 葉靈鳳散文, p. 140.

33. Voir par exemple Henri MASPERO, 1971, *le Taoïsme et les religions chinoises*, p. 295-317. Par ailleurs, pendant la période républicaine, certains groupes effectuent une résurgence et une « modernisation » des techniques taoïstes de recherche alchimique, en particulier à Shanghai (voir Vincent GOOSSAERT, David PALMER, 2012, *la Question*

religieuse en Chine, p. 128-132). Ces références taoïstes chez Wang Yiren constituent un exemple supplémentaire de leur rémanence dans l'imaginaire chinois moderne. On trouve d'autres références aux techniques du corps taoïstes dans la littérature chinoise moderne, ou au thème du désir de sublimation et de transformation. Il n'est pas nécessaire de chercher des correspondances terme à terme, mais à titre d'exemple, voici les mots attribués à une nonne taoïste pour exprimer son désir de libération, dans sa pratique de culture de « l'esprit *yang* » (*yangshen* 阳神) et d'un corps spiritualisé : “*Over the Realms with three thousands merits attained; I soar, delighted and free of this yin-yang sack. / Roaming unfettered far and wide, in and out of sight, / My Spirit, intoxicated, will never return to Ninghai.*” (cité dans LIU Xun, 2009, *Daoist Modern*, p. 77).

34. Sur le corps imaginé et visualisé comme un paysage et une montagne, voir Christopher SCHIPPER, 1997, *le Corps taoïste*, p. 137-153.

35. Sur l'*anima*, voir Carl Gustav JUNG, 1990, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, p. 143-199. Dans le roman, le narrateur est confronté à différentes images féminines, certaines séductrices, d'autres oppressantes voire destructrices. Les « fantômes » qui le poursuivent ou l'attirent sont en grande partie des femmes.

36. Dans les textes modernes et contemporains, *linghun* tend à signifier « l'âme » dans un sens occidentalisant et dualiste – cette connotation remonterait-elle aux premières traductions du concept d'âme en chinois par les Jésuites ? Voir Jacques GERNET, 1991, *Chine et Christianisme*, p. 198-203. Selon le dictionnaire *Hanyu da cidian* 汉语大词典, son *locus classicus* apparaît dans le poème « Ai Ying 哀郢 » (« Lamentations sur (ma ville de) Ying ») de l'anthologie des *Chuci* 楚辭 (*Élégies de Chu*) : *Qiong linghun zhi yu gui xi/he xuyu er wang fan* 羌靈魂之欲歸兮/何須與而忘反 (« Mon âme spirituelle tant aspire à rentrer !/Ce retour, un instant, l'ai-je jamais oublié ? » (trad. de Rémi Mathieu : QU Yuan, 2004, *Élégies de Chu*, p. 122). Il est remarquable que *linghun* accompagne l'aspiration à un retour *gui*, exprimée par une âme qui voyage hors de son corps, ou un esprit en songe (voir HONG Xingzu [洪興祖] (éd.), 2006, *Chuci buzhu* 楚辭補注, p. 134 ; QU Yuan, 2004, *Élégies de Chu*, p. 122 note 2). Nous retrouvons les thèmes du jeu homophonique revenant/revenir, et du fait que ce désir ne peut se réaliser qu'à condition de se détacher du corps : la liaison est irréductible entre le monde du *hun* et le monde du *gui*, c'est-à-dire entre l'âme et le corps, signalant l'impossibilité de l'envol définitif.

37. Dans la pièce, le *hun* de la concubine Yang est moins un fantôme qu'un double. C'est une qualité des *hun* littéraires d'être comme des alter ego réalisant les aspirations de leur original absent (mort, endormi ou plongé dans un coma profond), impossibles dans le monde réel : voir par exemple la nouvelle de Chen Xuanyou 陳玄祐 « Li hun ji 離魂記 » (« Mémoire sur la séparation de l'âme ») – ZHANG Youhe [张友鹤] (éd.), 1979, *Tang Song chuanqi xuan* 唐宋傳奇選, p. 13-15 ; trad. d'André LÉVY, 1998, *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne*, p. 71-75 –, ou la pièce de Zheng Guangzu 鄭光祖 (1265 ?-1330 ?), *Mi qing suo Qiannü li hun* 迷青瑣倩女離魂 (*Qiannü se dédouble par amour*) – GU Xuexie [顧學頤] (éd.), 1998, *Yuanren zaju xuan* 元人雜劇選, p. 375-399 ; trad. Isabella Falaschi : ZHENG Guangzu, 2001, *le Mal d'amour de Qiannü*). Les *hun* mènent une vie paradoxale : ils sont matériels car ils ont un corps, et « spirituels » car ils réalisent une aspiration précisément interdite par les réalités physiques ou sociales. En un sens ils sont des corps glorieux ou sublimés, comme celui de l'immortel taoïste (sur le « corps glorieux », voir Giorgio AGAMBEN, 2012, *Nudités*, p. 129-145).

38. WANG Yiren, 1984, *Wang Yiren xuanji* 王以仁選集, p. 77-78.

39. WANG Yiren, 1984, *Wang Yiren xuanji* 王以仁選集, p. 139. La référence au dragon perpétue l'imaginaire de la femme surnaturelle, toujours avec une connotation érotique, car associée au *yin* et aux « jeux des nuages et de la pluie » (voir note 29).

40. Cette étude de « l'hantologie littéraire » (voir Daniel SANGSUE, 2011, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, p. 160-161, à propos de Derrida) dans le domaine chinois moderne a été ouverte par Hsia T. A. et David Der-wei Wang (ou Wang Dewei).

41. La littérature est après tout une forme d'évocation (Daniel SANGSUE, 2011, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, p. 30).

Auteur

Victor Vuilleumier

CRCAO/Université Paris-Diderot

© Presses de l'Inalco, 2017

Creative Commons - Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
Unported - CC BY-NC-SA 3.0

Référence électronique du chapitre

VUILLEUMIER, Victor. *Fantômes de l'âme et spectre du corps dans « L'Oie sauvage solitaire » (1926) de Wang Yiren* In : *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui - Tome 2* [en ligne]. Paris : Presses de l'Inalco, 2017 (généralisé le 15 avril 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pressesinalco/1751>>. ISBN : 9782858312528. DOI : 10.4000/books.pressesinalco.1751.

Référence électronique du livre

LAUREILLARD, Marie ; DURAND-DASTÈS, Vincent. *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui - Tome 2*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses de l'Inalco, 2017 (généralisé le 15 avril 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pressesinalco/2679>>. ISBN : 9782858312528. DOI : 10.4000/books.pressesinalco.2679.

Compatible avec Zotero