

femmes mandchoues censées rappeler les minuscules pieds des femmes chinoises, est uniquement associé aux robes mandchoues.

L'ouvrage est enrichi par plusieurs annexes présentant les différentes associations vestimentaires autorisées pour chaque type de rôle, incluant les sous-vêtements, destinés à protéger les précieux costumes en soie des effets de la transpiration. Les patrons des principaux types de costumes sont dessinés à l'échelle. Un inventaire des plus célèbres personnages de l'opéra de Pékin est également proposé ainsi que la liste des pièces auxquelles l'auteure a assisté, accompagnée de la date et du lieu de leur représentation. 260 photos en couleur, légendées avec précision, contribuent à faire de ce livre le guide le plus précieux publié à ce jour sur le sujet.

Roger Darrobers

Université Paris 10-Nanterre

Judith T. Zeitlin, *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2007. xiii-296 pages

La Chine est un pays où les fantômes tiennent une place éminente, tant quantitativement que qualitativement, au firmament littéraire. Pourtant les études sinologiques les concernant ont été le fait des anthropologues et des spécialistes des religions plus que des historiens de la littérature et de l'art. On a plus souvent jaugé les fantômes au regard de leur importance religieuse ou morale que cherché à en définir l'esthétique. C'est pourquoi le livre de Judith Zeitlin, dont la réflexion se fonde avant tout sur la littérature mais aussi le spectacle et les arts plastiques est tout spécialement bienvenu.

Zeitlin choisit de baser sa réflexion sur un moment bien précis de l'histoire culturelle chinoise, le XVII^e siècle. Elle adopte une perspective résolument littéraire et artistique, et nous rappelle fort à propos que la prise en compte des données religieuses ou folkloriques donnerait sans doute une image sensiblement différente du fantôme. La période envisagée par Zeitlin est celle où le « culte du *qing* 情 », la valorisation des passions et, tout spécialement, de l'amour, est à son summum dans les œuvres des lettrés. La figure de la revenante, rappelée dans le monde des vivants par une passion non éteinte par la mort, est omniprésente dans la littérature du temps.

À l'origine de ce livre, un stimulant article de 1997¹ où Zeitlin parlait de plusieurs histoires du *Liaozhai zhiyi* 聊齋志異 de Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715), auteur auquel elle avait consacré son premier livre, *Historian of the Strange*². L'œuvre de Pu Songling hante littéralement ce second livre : presque à chaque chapitre, les textes examinés se voient confrontés à une des nouvelles de « l'historien de l'étrange ».

Dans le premier chapitre, consacré au corps du fantôme, l'auteur noue un stimulant dialogue entre plusieurs histoires du *Liaozhai zhiyi* et les conceptions physiologiques reflétées par la littérature anecdotique ou médicale de l'époque. À rebours des contes vampiriques mettant surtout en scène des mortes dangereuses, ou des traités médicaux parlant du pouvoir pathogène des fantômes, les histoires de Pu présentent sous un jour résolument optimiste les rencontres amoureuses entre un homme vivant et une revenante. Le frêle corps de la jeune morte, sorte de perfection de la féminité, bénéficie, à l'occasion de telles amours, du pouvoir générateur prêté à la sexualité masculine, qu'il se traduise pour elle par une bien réelle grossesse ou même par la résurrection. Tous les contes ne connaissent toutefois pas cette fin optimiste, et, tout aussi paradoxalement, la revenante voit dans certains cas son histoire d'amour close par un second trépas qui la réduit à l'état sexuellement indifférencié du squelette.

Le second chapitre entraîne le lecteur bien en arrière dans le temps en retraçant l'histoire des poèmes fantomatiques. Zeitlin montre comment les poèmes mettant mélancoliquement en scène tombes et funérailles, apparus dès l'aube de l'époque impériale, se virent au fil du temps de plus en plus volontiers attribuer à un poète agonisant, voire trépassé. Les anthologies poétiques finirent par consacrer des sections spécifiques à ces pièces fantomatiques. Ces dernières montrent une double affinité avec la poésie féminine : d'une part en cotoyant, dans les anthologies, celles qui regroupent les autres auteurs « anormaux » (moines, serviteurs et... femmes), mais aussi parce que beaucoup des poètes surnaturels qui y figurent appartiennent à la gent féminine. Corollairement, lorsque les contes ou le théâtre du XVII^e siècle prêteront à une revenante une composition poétique, celle-ci reprendra volontiers le ton automnal et mélancolique des poèmes fantomatiques.

Le troisième chapitre traite d'un cas particulier de l'évocation spectrale du passé : celle qui est suscitée par la visite de ruines hantées par le spectre d'une dame du palais d'une dynastie déchue. Zeitlin y montre comment la revenante de la dynastie évanouie est dépeinte comme une figure évanescence avec laquelle les vivants peuvent s'accorder, voire nouer

une brève mais consolante histoire d'amour. Elle contraste ce type de récit avec un conte de Pu Songling mettant en scène une morte issue d'un massacre bien plus proche de la vie de l'auteur : la scène d'amour spectrale qui y est narrée, macabre et pessimiste, montre que ce passé trop récent ne peut encore bénéficier d'un souvenir apaisé traduit par une romance.

Le dernier chapitre est aussi celui dont l'ouvrage entier tire son titre : il traite en effet de la *phantom heroine* (*hundān* 魂旦), autrement dit de l'emploi de revenante dans le théâtre lettré de la fin des Ming. Il est peut-être aussi le plus original, et, significativement, le seul qui ne fasse pas usage de l'œuvre de Pu Songling. Si le personnage de la revenante existe dès l'aube du théâtre chinois, c'est à la fin des Ming, dans le sillage du succès du *Pavillon aux Pivoines* (*Mudan ting* 牡丹亭) de Tang Xianzu 湯顯祖 (1550-1616), que de tels personnages commencent à éclipser par leur vogue et leur nombre leurs alter-ego masculins. Comme le note fort justement Zeitlin, la *hundān* apparaît toujours en tandem avec l'héroïne vivante, et est jouée par le même acteur (-trice) ; le fantôme qu'elle incarne n'est plus un être évanescent vu à travers les yeux du protagoniste vivant, comme dans l'histoire de fantômes en langue classique : il est effectivement présent sur scène, et exprime directement ses propres sentiments à l'adresse du public (*on stage, the ghost is no longer an enigma*, p. 139). Les jeux de doubles (ou même de triples) rendus possibles par cette présence effective seront employés avec talent par les dramaturges lettrés, et le personnage du fantôme permettra de brillants jeux avec les codes de la théâtralité. Les livrets des pièces décrivent avec une certaine précision les allées et venues de la revenante. Comme l'écrivait en effet un critique de l'époque, sans ces indications gestuelles, un livret ne serait qu'un « corps de chairs inanimées », auxquelles manqueraient l'ossature (les jeux de scènes) et l'expression (les dialogues et les plaisanteries en prose). Zeitlin met à profit avec bonheur ces didascalies, présentes dans bien des éditions imprimées d'époque des pièces du théâtre lettré. Grâce à elles, elle peut suivre méticuleusement le fantôme dans sa progression sur scène, détaillant au passage tout l'attirail nécessaire à sa représentation (pas glissé des entrées et sorties, cris fantomatiques sur et hors scène, usage de lampes et de bougies allumées ou éteintes, de vents ou de tourbillons qui courbent les corps, de manches pendantes lancées devant soi, « foulard des esprits » *hunpa* 魂帕 noué ou dénoué autour de la tête...). Lorsque les descriptions des didascalies sont par trop lacunaires, l'auteur étend son enquête aux gravures illustrant les éditions d'époque des pièces de théâtre, qui montrent par

exemple les manches pendantes, de longueur disproportionnées, poussées vers l'avant comme par un vent soufflant derrière le personnage, et qui semblent démontrer que la gestuelle du fantôme en scène que l'on connaît encore aujourd'hui était déjà bien présente. L'ouvrage s'achève par un *co-da* consacré au *Palais de la longévité* (*Changsheng dian* 長生殿) de Hong Sheng 洪昇 (1645-104) ; ce chef d'œuvre du théâtre du début des Qing reprend en effet tous les thèmes évoqués précédemment : une jeune morte ressuscitée par l'amour, la voix poétique du fantôme, la mélancolie d'une fin de règne liée au fantôme d'une dame du palais et la représentation dramatique de la césure entre l'âme et le corps.

On a relevé de menues erreurs ou imprécisions : le passionnant texte de Han Yu 韓愈 (768-824), « À l'origine des fantômes » (*Yuan gui* 原鬼) me semble bien plus ambigu que ce qu'elle en dit p. 54 ; au chapitre 4, on aimerait trouver une liste précise des nombreuses pièces qu'elle dit dériver du scénario du *Pavillon aux pivoinies* ; on s'étonnera aussi de trouver la Yan poxi 閻婆媳 de la pièce du XVI^e siècle *Shuihu ji* 水滸記 citée comme un des exemples de revenante vengeresse (p. 138) alors qu'elle renonce précisément à s'en prendre à son assassin pour aller visiter son amant. Quelques discussions intéressantes mais non sans lourdeur au sujet de la littérature secondaire, comme la longue digression sur les interprétations du terme *guimen* 鬼門 pour désigner la porte d'entrée en scène (p. 144-146), auraient sans doute pu être un peu abrégées. Ces réserves sont mineures par rapport à la richesse des matériaux et des hypothèses présentées. Un de ses points forts est sans conteste son usage des sources iconographiques (l'ouvrage compte de nombreuses illustrations en noir et blanc), et l'attention qu'elle accorde à la représentation visuelle du corps défunt à travers le personnage de la revenante. La question de l'interprétation du costume de cette dernière m'a paru particulièrement stimulante : ainsi l'auteur note-t-elle que le « foulard des esprits », qui voile la tête des fantômes du théâtre pourrait être dérivé de la coutume funéraire consistant à voiler le visage des défunts avant leur enterrement. Le revenant portant autour de la tête le *hunpa* serait-il donc comparable au spectre vêtu de son linceul que nous connaissons en Occident ? On peut en douter, notamment parce que ce détail vestimentaire est totalement absent des histoires de fantômes en langue classique et appartient au seul vocabulaire du théâtre. Selon l'auteur, il pourrait davantage relever de ce qu'elle appelle une « *cultural logic of representation by which the practices and sentiments of mourning are reflexively projected onto the figures of the ghost, so that a*

ghost mourns himself» (p. 165). L'habit blanc des revenantes du théâtre d'aujourd'hui, plus évocateur de l'habit des vivants en deuil que des vêtements du défunt dans son tombeau me semble en effet relever de cette logique. Ce trait ne me paraît pas d'ailleurs radicalement contredit par le fait, signalé avec une certaine perplexité par Zeitlin, que certaines revenantes soient dites porter du rouge ; dans tous les exemples qu'elle donne, bien qu'elle ne le relève pas, il s'agit de mortes amoureuses, et le rouge de leur habit me paraît signaler le retour vers leur identité première de séductrice (en terme d'emploi théâtral *hangdang* 行當, elles sont des *dan* 旦, voire des *huadan* 花旦). Ainsi dans le théâtre Kunqu 昆曲 actuel, la comédienne Liang Guyin 梁谷音 qui entre en scène drapée dans un habit noir et blanc pour incarner le fantôme de Yan Poxi, revêt-elle une veste rouge au moment où elle va tenter de séduire de nouveau son amant. Au tout début de l'ouvrage (p. 13), Zeitlin constate l'absence en Chine de personnifications féminines de la mort du type de celles que connaît la tradition occidentale. Il me semble pourtant en exister au moins une, qui a apparemment échappé à l'œil exercé de l'auteur : il s'agit de l'étoile funeste Visiteur du deuil (*diaoke* 吊客), agissant souvent comme annonciatrice du trépas. Or, sa représentation dans les peintures liturgiques Ming³ corrobore entièrement la description que fait Zeitlin de la revenante : son apparence est celle d'une femme en grand deuil, voilée dans un long vêtement blanc dont elle élève la manche jusqu'à mi-hauteur du visage, laissant entrevoir une expression de grande souffrance, pose que Zeitlin appelle joliment *a veiling gesture of sorrow* (p. 127). Par la richesse de sa documentation comme par les stimulantes discussions qu'elle entame, l'élégante *Phantom Heroine* me paraît donc mériter un large lectorat, des spécialistes de la littérature et de l'art aux historiens de la religion comme de la société chinoise.

¹ Zeitlin, "Embodying the disembodied: Representations of ghosts and the feminine" in Widmer E. and Chang K.-I. S., *Writing Women in Late Imperial China*, Stanford (Ca.): California University Press, 1997, p. 242-263.

² Stanford (Ca.): California University Press, 1993.

³ Voir par exemple l'image de « visiteur du deuil » dans les deux séries de peintures liturgiques publiées : Shanxi sheng bowuguan 山西省博物館, *Baoning si Mingdai shuilu hua* 寶寧寺明代水陸畫, 1988 ; Kang Dianfeng 康殿峰 (ed.), *Pilu si bihua* 毗盧寺壁畫, Shijiazhuang : Hebei meishu chubanshe, 1998.

Vincent Durand-Dastès
INALCO