

Entr'aperçu

Chère *Couleur des jours*,

Voici le texte sur les *yōkai*. C'est un préambule au spectacle, il est fort possible qu'il n'apparaisse pas tel quel dans la création finale. Je l'ai voulu comme un dialogue conflictuel entre deux langages, l'un contaminant l'autre et inversement. Au fond, c'est comme si Maupassant rencontrait Johnny Rotten. J'ai tenté de maintenir en équilibre ces multiples voix sans jamais en faire gagner une. Le texte est en quatre parties. Chaque partie faisant écho à celle qui précède, ce qui donne l'effet, je l'espère, d'un texte qui se répète tout en se transformant (comme les *yōkai*). Cela permet aussi de s'affranchir progressivement du sens et de perdre un peu le lecteur s'il est prêt à jouer le jeu. J'ai pris quelques libertés avec la ponctuation, oui.

NICOLAS CARREL



Sawaki Sūshi, Nuppeppō (bloc de chair nauséabond), 1737. Weltmuseum Wien

Longtemps, j'ai recherché les *yōkai* dans les livres à reliure cuir, sur les estampes, dans les musées. Je collectionnais la moindre anecdote, le moindre croquis. Il suffisait d'un pauvre dessin bâclé pour qu'il me mette en émoi. J'avais l'étrange impression que la figure canaille, à force d'y user mes yeux, pouvait s'extirper de la page et m'accompagner jusque dans la rue. Le visage d'Oiwa a souvent partagé mes nuits. Pour les trouver, je voyageais de Londres à Singapour, de Tokyo à Lausanne. De la ville, j'allais à la campagne. Je les voyais dans des plaines accidentées, au fond des ravins, derrière l'arbre qui cache la forêt. Je les imaginais tapis dans l'ombre, certes, mais dans une ombre qui aurait eu l'intelligence de se différencier nettement de la lumière. Je ne saurais dire pourquoi, mais je les rêvais, au fond, statues de pierre, élévation et verticalité.

Ce n'est que plus tard que j'ai pris conscience de la spécificité des *yōkai* : se situer, partout et à tout instant, dans les interstices.

[...]

Durant pas loin de dix années, toute mon énergie (celle de ma jeunesse étudiante) était orientée vers la recherche des monstres japonais (que je n'appelais pas encore *yōkai*). Dans ce seul but, j'en dévorais des livres et fréquentais les musées (le musée Guimet avait ma préférence). Je me souviens qu'un simple dessin de *yōkai*, vulgaire et mal dégrossi (très vaguement inspiré des estampes de Hokusai), pouvait m'offrir l'excitation d'un enfant jouant pour la première fois avec un briquet. Et que dire de cette inquiétante sensation de pouvoir donner corps et chair à ces créatures sorties à l'instant de leur support (une matérialisation toute relative puisqu'elle se faisait sous forme spectrale). Je n'étais qu'impertinence, les traînant dans la rue jusqu'à ma chambre d'hôtel. J'aimais ramener Oiwa (aurais-je pu tomber plus mal ?), au moins, éclairait-elle mes nuits adolescentes. Blasé, j'arpentais le monde à la recherche du frisson nippon (ce qu'on peut être con à cet âge !), soulevant des montagnes de souris et guettant (je disais « tel un Apache »), en tout lieu, le signe de leur présence : une ombre projetée, un mouvement clandestin, un ricanement lugubre (voire un « Tekeli-li ! Tekeli-li ! » à la sauce cyclopéenne).

Je crois avoir déjà raconté que suite à un événement traumatisant dont il ne vaut mieux pas que je parle ici (j'étais de ces têtes blondes qui lisent les journaux adultes), j'ai acquis la certitude de l'omniprésence des *yōkai*. Ils sont partout, entre le jour et la nuit, entre 5h07 et 5h08, entre la virgule et la parenthèse, entre les doigts. Je crois qu'on peut les positionner « entre ».

[...]

Je dirais pendant dix ans ou douze ou maximum treize (mais en tout cas pas quatorze). Orientaliste de mère (mon père préférait la culture yankee), je m'abreuvais des histoires des esprits japonais (surtout les *yōkai* que j'aimais différencier des *kami* (que l'on classerait plutôt du côté des divinités, mais qui les voit encore ?) peut-être par snobisme (ou effronterie ?) au fond). J'étais soiffard (ah, ça !) des livres, des musées (j'en ai gardé la nostalgie). Concentré comme on se concentre sur une planche de ouija, j'étais on ne peut plus attentif aux mouvements du trait, du pinceau, puis du *kappa*, du *tenjōnamé*, des *rokurokubi* (mon dieu ce cou !). Je les voyais comme je vous vois (effrayants, impudiques, difformes) s'extraire des estampes polychromes. Laissant à son affaire d'adultère la pauvre Oiwa, j'embarquais à hue et à dia Ashiaraiyashiki (ce pied de la grosseur d'un pachyderme demandant nettoyage et soins à toute heure de la nuit) à travers le monde, d'hôtel en hôtel. Oh ! comment c'était ! : fracas de carrelage (kriiiiiic kch kch), explosion de téléviseurs (sslingssst), notes de frais pour le rock'n'roll (schlôdong), à Londres, Kuala Lumpur et peut-être à Genève, si ma mémoire ne me fait pas défaut (je me souviens pourtant d'une nuit plus calme, la baignoire aidant). Pour autant, je n'avais en rien abandonné ma quête (il est des entêtements sains qui nous viennent de l'enfance) : retrouver le véritable *yōkai* (à la bonne heure !), celui qui sait se faire ombre sur le mur (pas le vampire donc), pas de danse et croc-en-jambe dans les escaliers. Oui, le fier et beau et puissant *yōkai*, que j'appelais de mes vœux.

C'est bien bien après ça (5, 6, 7, 8 ans) que j'eus cette révélation (dont on aurait tort d'en brocarder la teneur). Ça s'est passé (comme ça tout d'un coup, sans qu'il y ait de demande) en un éclair. Peut-être vaudrait-il mieux que je précise la nature du terrifiant traumatisme qui a précédé ce dévoilement, mais j'ai bien trop peur de vous perdre (il est impératif que vous suiviez et je vous sais si peu curieux). Je vous livre tout ça tout de go (je vous en ai déjà tant fait) : le *yōkai* se sied toujours derrière, en deçà et au-delà (où est-ce qu'il est ?). Il est présence et non-présence, transformation lente mais constante et il est plutôt flippant.

[...]

Je vous dis : 14 ans c'est long (j'étais fasciné, obnubilé, carrément obnubilé, complètement gaga des *yōkai* (on disait « monstres du Japon » tu t'souviens (j'use de cette parenthèse afin de renouer avec une ancienne connaissance (s'est-elle seulement reconnue ?) ?)) ! Maman m'emmenait au musée Guillet : « Père est aux US, let's go en Asie ! », disait ma mère quand elle m'emmenait au musée Guillet. Moi je préférais rester lové dans mes bouquins pressentant déjà l'esprit postcolonial qui serait le mien quelques années plus tard (avais-je acquis le don de prescience au contact des créatures ?) mais elle insistait tellement. C'est un « schlôdong » que j'entendais du futur avec la précision de l'oreille du Foley Artist, ce schlôdong qui augurait ces belles années punk à détruire des chambres d'hôtel avec Gros Pied pour seule compagnie. À cet âge un peu concon, ce que je kiffais le plus : matérialiser les *yōkai* (mais jamais les *kami*) et les faire sortir en catimini (on m'annonce « scred ») parce que quand même, sortir une œuvre en loucadé d'un musée, ça chiffre sec en années de prison, de cellule, de cabane, de gnouf, de mitard, de zonzon (et qu'aurait dit maman si... ?) ! J'étais l'audace incarnée, ils étaient figures de papier devenues carne : Nuppeppō ! Comme j'avais fière allure aux côtés de ce bloc de viande faisandée (à la taille d'un éléphant d'Inde (2,5 mètres au garrot contre 3,5 pour l'éléphant d'Afrique)). Les crétins nous zieutaient en coin (nous faisons naître le désir (il est vrai que nous formions un duo bien assorti (à l'odeur pestilentielle, certes))). Je le cornaquais dans les rues de Rangoon, à Ottawa, dans les forêts de conifères en Pologne, il me chantait des chansons grivoises inconnues de mon répertoire (« Ashiarai-ya-shi-ki ! Je le vois d'ici ! Je vois ton... ») et nous nous écroulions le soir, vers minuit, à l'hôtel, dans le même lit, après un festin des plus sauvages (d'où nos haleines fétides), comme le lion après la gazelle (Oiwa n'avait pas résisté longtemps à nos jeux carnassiers), non sans avoir sac-cagé la chambre (sauf à Genève où nous avions marqué une légère pause), à grands coups de bouteilles de saké (bruit du téléviseur qui explose), de carcasses nourrissantes (bruit du carrelage qui explose) et de joyeux vomissements (bruit du rock'n'roll). Nous avions dans la bouche un cadavre. Merde ! J'avais perdu de vue mon objectif premier (« *Yōkai First* ») : trouver les vrais fantômes du pays du Soleil-Levant (les vrais de vrais de vrais cette fois-ci), ceux que j'imaginai à tort choper par le col en chemin, dans une clairière, derrière le buisson, sur un piédestal les nuits où la lune est pleine (tu parles !). J'avais trop faim. Miam.

Puis bam !, puis bing !, puis fzzzzzz !, puis ce fut évident (l'éclair, 5, 6, 7, 8 ans, plus tard, après trauma, j'raconte pas). On comprend : les *yōkai* s'insinuent à toute heure, en tout lieu, dans toute chose (ça c'est dit). Ils se nourrissent (miam) de nos doutes (des heuuu, des mmmmh, des mouaih) et colonisent sans fin la moindre fissure apparente : c'est ton stylo qui goutte, le lobe de l'oreille qui gratte, ton frère sans visage (c'est lui, c'est pas lui). On a pas besoin de les chercher (je suis là) et quand on pense les avoir trouvés (je suis parti), les voilà partis (en effet). Ils vivent entre les mots, ils sont répétition et métamorphose. Ils sont caddie qui grince et heure de pointe, carrefour désert et vent d'ouest. Mais ils laissent des traces.

[...]

Texte inédit. Préambule à la création d'une lecture-performance musicale « autour des *yōkai* » pour le Festival Histoire et Cité avec Nicolas Carrel (voix, texte), Luc Müller (batterie, objets) et Yukari (flûtes).
En partenariat avec *La Couleur des jours*

vendredi 3 avril à 19h30
Genève, Uni Dufour, salle U260

www.histoire-cite.ch

Présence des *yōkai* 妖怪

Tour à tour monstres, spectres, fantômes, lutins, génies, apparitions, mais aussi phénomènes naturels inexplicables, les *yōkai* représentent toutes les formes que peut prendre l'imaginaire de la peur. Ils oscillent entre espièglerie, farces de plus ou moins mauvais goût, malice pure, sans compter les incursions dans des terrains aux émotions plus sombres, culminant en de la jalousie ou du ressentiment meurtrier. Malléables à souhait, les *yōkai* s'immiscent dans, ou plutôt sont une partie constitutive de, tous les types de discours et médias touchant de près ou de loin à la nébuleuse tentaculaire du *soft power* japonais. À ce titre, ils couvrent un territoire extrêmement vaste, des cours d'école aux films d'horreur et d'épouvante, sans parler de n'importe quel recoin obscur ou ambivalent – au Japon comme ailleurs dans le monde.

Mon premier séjour au Japon date d'il y a bientôt trente ans (ce qui fait peur). À cette époque, presque personne n'aurait osé dire qu'il entreprenait des études japonaises par intérêt pour les mangas, les films d'animation ou, pire encore, les jeux vidéo. Je me souviens d'une étudiante canadienne d'origine chinoise qui affirmait avoir sa maîtrise de la langue japonaise à son amour des mangas, mais elle était fronçeuse, et je ne savais pas quelle part de sincérité ou de provocation comportait son assertion. Aujourd'hui, ce doit être très différent d'arriver pour la première fois au Japon. L'omniprésence de la culture populaire japonaise dans tant de médias différents fait que l'architecture de béton chaotique, les dédales de fils électriques, le labyrinthe des voies ferrées, le mélange entre technologie et ritualités de tous ordres font partie d'un langage dont on a déjà une expérience préalable, une image visuelle préconçue. Quand on va au Japon pour la première fois, on arrive ainsi sur un terrain qui n'est plus entièrement vierge, même s'il s'agit d'une familiarité trompeuse, fondée sur les miroitements de la fiction. À plus d'un titre, les *yōkai* font partie de ces éléments connus par avance.

Il n'y a pas de traduction univoque pour ce terme doublement spectral, puisqu'il renvoie à un vaste «spectre de spectres»: en effet, peut se dire *yōkai* tout phénomène relevant de près ou de loin de l'indescriptible et de l'inexplicable. Avant toute chose, les *yōkai* peuplent l'univers des entre-deux, les espaces interstitiels, les lieux de passage et de métamorphose, le moment crucial et précis où une chose ou un être se change en autre chose. D'ailleurs, deux termes souvent utilisés comme synonymes de *yōkai* sont celui de *bakemono* 化け物, «chose/être de changement», et celui de *henge* 変化, dont les deux caractères signifient «changer». Le changement, surtout combiné à une émotion profonde, provoque la peur. A fortiori un changement sur lequel on n'a pas de prise. On croit connaître, reconnaître une personne, un lieu, un événement, et tout est différent. C'est là le territoire des *yōkai*. Michael Dylan Foster, grand spécialiste des *yōkai* et auteur de plusieurs livres aussi documentés que jouissifs, dit des *yōkai* qu'ils vivent là où le langage se termine, où les mots n'ont plus prise.

Yōkai 妖怪

Au-delà de leur présence marquée dans l'imaginaire contemporain, les *yōkai* s'inscrivent au Japon dans une longue histoire de relation au(x) monde(s) invisible(s). Pour un concept aux limites aussi évanescences, il vaut la peine de disséquer l'expression servant à le décrire. Le terme *yō-kai* est composé de deux caractères, dont la prononciation est sino-japonaise. En revanche, pris un à un, on passe à une lecture japonaise, qui dans ce cas, peut être identique pour chacun des deux caractères. L'un comme l'autre peuvent se prononcer *ayashii*, une expression qualifiant en premier lieu l'étrange, mais un étrange qui inspire une inquiétude profonde. Toutefois, en japonais, une prononciation en cache (presque) toujours une autre. Le caractère *yō*, qui comporte le radical de la femme, ouvre à lui seul sur une palette très vaste de sens allant de provocant, affriolant, élégant à celui de flatteur, troublant, fantôme aux apparences changeantes trompant les gens pour finir à celui de désastre et calamité. Quant au second caractère, dont la graphie ancienne comporte deux radicaux, celui du «cœur» et celui du «fond», il signale à la fois les soucis, l'inquiétude, mais aussi le regret, avant d'aboutir au grief, à la rancune, issue de sentiments d'amplitude si forte qu'ils en deviennent incontrôlables. L'expression *yōkai* à elle seule est donc déjà révélatrice de tout un univers sémantique.

Au Japon, comme dans nombre d'autres pays d'Asie (mais pas seulement), la frontière entre un univers visible et invisible est poreuse, de même qu'elle l'est entre les êtres animés et inanimés. Il existe des traités bouddhiques anciens sur l'accès à la bouddhité des arbres et des plantes. De même, une statue est consacrée, ou inversement désacralisée, par des cérémonies respectivement d'ouverture ou de fermeture des yeux. Lorsqu'un objet auquel on tient se casse ou ne sert plus, on peut le déposer dans un sanctuaire afin qu'il soit brûlé rituellement. Tout foyer familial comprend en règle générale une «estrade à bouddhas», un autel où l'on vénère à la fois des icônes bouddhiques et les ancêtres de la famille, auprès desquels est déposée une portion de chaque repas. Tout cela, le respect et la vénération des choses, des êtres, des objets, paraît admirable, témoi-

gner d'une attention indéfectible portée à l'égard de l'entourage. En réalité, ce n'est que l'endroit de la médaille, car que se passerait-il si ces gestes n'étaient pas accomplis? Sous le respect apparent qu'ils démontrent se cachent aussi des craintes féroces. Fondamentalement, tous les exemples que je viens de citer sont des rites de propitiation et de pacification, prévenant les représailles possibles d'esprits mécontents s'estimant lésés pour une raison ou pour une autre.

Les objets délaissés, par exemple, peuvent se rebeller contre les humains les ayant jetés au rebut lors des nettoyages de fin d'année. Dans le Japon médiéval, on dit que les objets, plus particulièrement les récipients, acquièrent une âme une fois qu'ils ont atteint cent ans, et se mettent à jouer des tours aux humains. Ces objets, appelés *tsukumogami* 付喪神, se joignent à leur tour aux cohortes d'êtres fantastiques et dangereux se déplaçant par hordes lors de «parades nocturnes aux cent démons», *hyakki yagyō* 百鬼夜行. Ces parades, qui ont lieu à certains jours du mois et certaines heures de la nuit (peut-être une évolution des interdits directionnels du Japon classique), sont à éviter à tout prix, car rien ni personne ne saurait prédire l'issue de cette rencontre pour les humains.

Êtres de changement, les *yōkai* sont des mutants avant l'heure. Leur inconstance comme leur versatilité sont au cœur de l'effroi qu'ils inspirent. Souvent décrits comme la personnification des peurs humaines, ils sont aussi un témoin extraordinaire de l'étendue de l'imaginaire en la matière. Entre le XVII^e et le XIX^e siècles, l'époque d'Edo avec sa culture urbaine à l'énergie débridée a vu l'explosion de l'univers des *yōkai*, désormais répertoriés et classés dans des encyclopédies où ils se comptent par centaines. Alors que les récits et rouleaux illustrés décrivant les *yōkai* plus anciens ont parfois des relents didactiques, des accents moraux, on goûte désormais plus franchement au plaisir de se faire peur. Dans la moiteur de l'été, il fait bon se raconter des histoires épouvantables. De la même manière que les «clochettes de vent» accrochées aux auvents donnent l'illusion de la fraîcheur en tintant doucement, les frissons provoqués par les récits de revenants font descendre le thermomètre des nuits. L'une des formes que prennent ces réunions est celle des «Rencontres aux cent contes étranges»,



Sumiyoshi Hirotsura, une parade nocturne aux cent démons, fin de l'époque d'Edo, peintures sur rouleau (détail).

hyaku monogatari kaidankai 百物語会談会. Décrites alternativement comme un test de bravoure pour samourais ou comme un divertissement urbain, elles fonctionnent selon un principe simple. Comme dans les parades «aux cent démons», le nombre cent, qu'il soit respecté ou non, représente à la fois une multitude et un moment de passage. Au début de la soirée, cent bougies sont allumées dans une pièce. Tour à tour, les participants racontent un bref conte destiné à donner la chair de poule. À la fin de chaque récit, une mèche de plus est soufflée, plongeant l'assemblée dans une obscurité toujours plus profonde. L'atmosphère s'épaissit avec la nuit qui avance, et lorsque la dernière bougie est éteinte à son tour... un *yōkai* apparaît, qu'il s'agisse d'un être fantasmagorique ou d'un événement mystérieux. La popularité de ces réunions décline au cours du XVIII^e siècle, mais elles sont remplacées par les anthologies de *kaidan*, dont le succès culmine à la même époque, avant de se stabiliser et ne plus se démentir jusqu'à ce jour. *Kwaidan* (1964), un film de Kobayashi Masaki primé à de multiples reprises, reprend quatre histoires mettant en scène des *yōkai*. La particularité de ces épisodes est qu'ils sont tirés d'un recueil écrit par un auteur occidental, Lafcadio Hearn (1850-1904), grand amateur et connaisseur du folklore japonais en général et des contes étranges en particulier. Hearn contribue largement à lancer la vogue contemporaine des *yōkai* au Japon comme en Occident.

Même si, selon Foster, les *yōkai* se situent en marge du langage, c'est pourtant lui qui les fait vivre. Mais il n'est pas seul en la matière. Avec le développement des outils d'impression au cours de l'époque d'Edo, des catalogues entiers de *yōkai* voient le jour. Toriyama Sekien (1712-1788) est le précurseur de ces véritables encyclopédies illustrées, avec sa *Parade nocturne aux cent démons illustrée* (*Gazu hyakki yagyō* 画図百鬼夜行). Déclinée en plusieurs volumes, elle rassemble plus de deux cents *yōkai* différents. Sekien commence par des représentations de *yōkai* classiques, tirés de contes et légendes japonais ou chinois, avant d'inventer peu à peu de nouveaux *yōkai*, inaugurant un va-et-vient constant entre sources «avérées» et imagination échevelée, qui perdure à ce jour dans les créations comme les reprises contemporaines. La méthode de l'emprunt à gogo, des échos à travers les siècles et les supports, ce qu'on appelle aujourd'hui le «media mix», est un sport aussi ancien que le Japon lui-même, et les *yōkai* en représentent un exemple particulièrement jubilatoire. Sekien a trouvé de dignes successeurs au fil des siècles, que ce soit dans les estampes de Katsushika Hokusai, pour ne citer que lui, ou plus proche de nous, dans l'univers extravagant de Mizuki Shigeru, illustrateur aux multiples talents, dont le personnage le plus connu est Kitarō le repoussant. Les aventures de ce petit garçon à la tête d'une tribu de *yōkai* se déclinent sur plusieurs décennies et autant de médias différents. De la même manière que Sekien avant lui, Mizuki pioche avec délectation dans le folklore et les mythes japonais, mais crée également de nouveaux *yōkai* à tour de bras. La même énergie et inventivité débordantes se retrouvent dans nombre des films du

«

Quelque chose siffle, hulule sur la poutre! Je le poursuis, l'éclaire à la bougie: rien! Était-ce un fantôme? Mais non, les fantômes n'ont pas de voix. Quelque chose se tient dans ma chambre! Je le poursuis, regarde tout autour: rien! Était-ce un fantôme? Mais non, les fantômes n'ont pas de forme. Voilà que quelque chose me heurte en passant! Je le poursuis, veut m'en saisir: rien! Était-ce un fantôme? Mais non, les fantômes n'ont ni voix, ni forme: comment pourraient-ils avoir substance? Mais alors, puisque les fantômes n'ont ni voix, ni forme, ni substance, serait-ce que les fantômes n'existent point? Pas davantage. Des choses qui ont forme mais point de voix, cela existe dans la nature: ce sont les rochers, ou la terre; des choses qui donnent de la voix mais n'ont pas de forme, cela existe dans la nature: ce sont le tonnerre et le vent; des choses qui ont et forme et voix, cela existe dans la nature: ce sont les hommes ou les animaux. Eh bien, des choses qui n'ont pas plus de voix que de forme, cela existe dans la nature: ce sont les fantômes et les esprits.

»

Han Yu (768-824), «De l'origine des fantômes», traduit du chinois par Vincent Durand-Dastès, in *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui*, tome 1, Paris, Presses de l'Inalco, 2017.

Studio Ghibli, en particulier dans l'extraordinaire *Pom Poko* de Takahata Isao, à la fois fable écologique et véritable condensé de l'univers des *yōkai* japonais. Combinant allusions et clins d'œil à toutes les époques de la culture populaire japonaise, sans compter les références multiples à des traditions d'autres origines, ce film est une porte d'entrée de choix à la jungle foisonnante de l'imaginaire populaire japonais. Cela dit, la légèreté et l'humour qu'exude *Pom Poko* ne voilent en rien la part d'ombre inhérente à l'expression même *yōkai*.

Lors de l'une des premières soirées passées avec mon ami Sanō Haruchika, autrefois étudiant amateur de philosophie anarchiste et d'avant-garde berlinoise, aujourd'hui respectable moine-résident du temple familial dans la ville de Sakai, il m'a raconté comme en passant, sur le ton de la conversation la plus ordinaire, avoir croisé un fantôme à côté du palais impérial. Interloquée, moins par le contenu que par le naturel du récit, je lui ai demandé à quoi

il avait reconnu qu'il s'agissait d'une apparition. Toujours sur le même ton, il m'a répondu que c'était parce qu'il se déplaçait à quelques centimètres du sol. Il n'y avait pas lieu d'en dire davantage, et la conversation a glissé vers autre chose. Un autre jour, mon amie Yokota Miyuki, éditrice d'un journal académique à l'Université de Kyōto, m'a relaté que sa sœur voit souvent, lorsqu'elle marche à travers la ville, des fantômes accrochés aux épaules des gens, les alourdissant de leur poids et les forçant à courber l'échine. Ces bribes d'extraordinaire, comme les phénomènes qu'elles décrivent, se faufilent dans les interstices de discussions par ailleurs tout à fait normales.

Au temps où fleurissent les cerisiers, la météo suit la progression de leur éclosion, comme de leur «ouverture maximale», *man-kai* 満開, à travers le pays entier. Le bulletin météorologique, que ce soit à la télévision, à la radio ou dans les journaux, comporte une section spécialement dédiée à cet événement d'importance nationale. Or, n'oublions pas que la beauté la plus évanescence des pétales

de cerisier est due au sang de morts enterrés au pied de l'arbre et dont le souvenir colore les fleurs. Également à l'échelle du Japon, les fantômes sont pris en compte dans un autre domaine, des plus tangibles, celui-ci. De nombreux sites internet établissent des cartes des «objets immobiliers à problème», *wake ari bukken* 訳あり物件. Le meilleur moyen d'obtenir un loyer bon marché est de s'aventurer, à ses risques et périls, sur le terrain d'immeubles stigmatisés par des présences spectrales.

Depuis longtemps, je côtoie des moines du shugendō, un courant religieux centré sur des pratiques ascétiques en montagne permettant d'acquérir, dans l'idéal, des pouvoirs thaumaturgiques. Ces moines font appel à toutes sortes de bouddhas et divinités, que ce soit pour une cérémonie ordinaire ou pour des prières d'exorcisme, des guérisons, des pacifications d'esprits, etc. Le bouddhisme a mis au point une stratégie très efficace d'assimilation des divinités locales dans les différents pays qu'il traverse. À partir du principe selon lequel tout être est fondamentalement doté de la nature de bouddha, il déclare qu'au-delà de son caractère autochtone tout dieu est en réalité un bouddha. Comme des poupées russes, une divinité peut donc en cacher une autre. Si les expressions individuelles sont différenciées, la nature originelle, elle, est identique – et bouddhique. Les *yōkai* fonctionnent eux aussi selon un principe de métamorphose, sauf qu'en général, ce n'est pas l'idée de compassion bouddhique qui prime, mais au contraire l'expression non résolue de passions si humaines qu'elles en dévorent l'être au-delà de la mort.

Un même *yōkai* peut changer de valence selon les époques, les régions, les récits dans lesquels il figure. Il est presque aussi compliqué de définir l'immense territoire que couvrent ces apparitions que de donner une définition des termes esprit, dieu ou encore surnaturel. Au-delà des encyclopédistes, dont le plaisir est aussi celui de la collection et de l'invention, il y a également des théoriciens des *yōkai*. Parmi les premiers d'entre eux, à partir du XVIII^e siècle, certains avaient pour objectif affirmé de les dénoncer comme des superstitions à éradiquer, dans l'esprit positiviste et rationaliste encouragé par le néoconfucianisme, promu par le gouvernement. Toutefois, il n'est jamais facile de se dépêtrer des histoires de fantômes quand on s'y plonge, et plus souvent qu'à son tour, un détracteur finit au contraire, parfois à son corps défendant, par promouvoir l'objet même qu'il cherche à démystifier. Hirata Atsutane (1776-1843), par exemple, l'un des penseurs majeurs de l'école nativiste (*Kokugaku* 国学, «études nationales»), cherche à tracer les limites entre monde visible et invisible. L'une des œuvres notoires de ce théoricien du shintō consiste par exemple en la relation circonstanciée de ses discussions avec Torakichi, un jeune garçon disant avoir été le disciple d'un *tengu* 天狗. Les *tengu*, «chiens célestes», figurent en bonne place parmi les êtres de la mythologie classique du folklore japonais, comme dans les anthologies de *yōkai*.

Au XIX^e siècle, le philosophe Inoue Enryō (1858-1919) espère, entre autres entreprises



modernistes, mettre en œuvre une réforme radicale du bouddhisme en débarrassant ce dernier de toutes les accréions inutiles. À cette fin, il cherche précisément à délimiter le champ des superstitions et/ou fausses croyances, au rang desquelles les *yōkai* figurent en position si prééminente qu'Inoue fonde une discipline portant ce nom, *yōkai-gaku* 妖怪学, «études sur les *yōkai*». Son ambition était moins d'éradiquer les *yōkai* que d'en déterminer l'essence véritable, et il portera longtemps le surnom de «Docteur *Yōkai*», *Yōkai hakase* 妖怪博士. C'est d'ailleurs par lui que le terme *yōkai* s'imposa de manière définitive comme un terme générique couvrant désormais tout ce qui relève de l'inexplicable.

S'ajoute à cela la question de la frontière entre *yōkai* et divinités, les *kami* 神 en particulier, soit les dieux locaux ou nationaux du Japon. Ces derniers ont eux aussi la caractéristique d'être de nature foncièrement ambivalente, et qu'il faut se concilier avant de pouvoir compter sur un soutien. Les associations entre *yōkai* et bouddhisme sont beaucoup plus rares, hormis les *tengu*, qui représentent très souvent des moines déviant de la voie bouddhique. Les divinités bouddhiques relèvent toutefois d'un statut différent, en ce qu'elles ne comportent normalement pas la versatilité attribuée tant aux *kami* qu'aux *yōkai*. Si elles se métamorphosent, c'est dans un but d'édification, dans l'idée d'amener ou de conserver les êtres sur le chemin du bouddhisme, car la fin justifie les moyens. S'il existe à peu près autant de récits mettant en scène des moines vertueux que dépravés ou corrompus, les divinités bouddhiques ne sont pas en cause. Au contraire, ce sont elles par qui passe le salut, car talismans, rites et liturgie bouddhiques sont les moyens les plus efficaces, sinon les seuls, de calmer l'effervescence et de stabiliser les *kami* comme les *yōkai*. Ces deux catégories, en effet, sont perçues comme glissant le long d'une même échelle mobile. Pour les départager, Yanagita Kunio (1875-1962), le fondateur des études folkloristes au Japon, suggère que les *yōkai* sont des *kami* «dégradés». L'anthropologue Komatsu Kazuhiko, tête de file de la «*yōkai*-logie» japonaise ces dernières décennies, poursuit cette réflexion et propose de voir en les *yōkai* des *kami* délaissés, dont personne ne s'occupe et qui se vengent de cet abandon. Les positions sur cette échelle ne sont pas fixes, et le *yōkai* des uns peut être le *kami* des autres.

Quant à moi, ai-je jamais été confrontée à un *yōkai* au Japon? Un soir d'été, dans le temple d'un ami moine au fin fond des montagnes de Kumano, ma sœur m'appelle : sur la buée des vitres de la salle de bains, où nous venions de faire chauffer l'eau d'une grande baignoire, se dessinaient les contours changeant du visage d'un vieil homme. Une présence était palpable dans la pièce, et nous avons préféré nous passer de bain ce soir-là... Les bains font partie des lieux liminaires où les *yōkai* aiment à s'ébattre. *Le Voyage de Chihiro* de Miyazaki Hayao, qui se déroule presque entièrement dans un tel établissement, en donne une illustration aussi élaborée qu'évocative. Une autre fois, lors d'un pèlerinage de trois jours dans les montagnes de Dewa, au nord-est du Japon, l'une des participantes m'a montré une photo qu'elle avait prise devant l'autel d'un temple bouddhique quelque temps auparavant, et où l'on voyait une trace de feu se déployer horizontalement, comme une image de dragon. En était-ce un? Quelle que soit la valence qu'on accorde à ces impressions fugaces, dépassant parfois de peu seulement ce sur quoi on peut placer des mots aisément, le monde qui nous entoure y gagne en miroitements comme en chatoyances.

Oiwa お岩

Dans le Japon classique, nombreuses sont les histoires d'«esprits vengeurs» (*onryō* 怨霊). Récits généralement liés à la vie politique de l'époque, ils décrivent comment des personnes mortes de mort violente ou injuste font déferler leur rage sur les vivants par le biais d'épidémies, d'incendies, de tremblements de terre ou autres calamités. Quand ils sont liés au contexte politique, les cataclysmes concernent de larges pans de la population, mais il va de soi que ce type de rancune peut également s'exercer à l'égard d'individus isolés. Dans ce cas, le terme employé sera celui de *yūrei* 幽霊, «esprit aux contours indistincts». Il est lui aussi très souvent associé aux *yōkai*, avec la distinction que ces derniers sont généralement attachés à un lieu déterminé, alors que les *yūrei* poursuivent et s'acharnent souvent sur une personne en particulier. Contrairement à d'autres catégories de *yōkai* qui peuvent comporter une part de burlesque, les *yūrei* ne font pas sourire. On a beau tenter de les pacifier, on ne peut être sûr de jamais parvenir à éteindre leur rancune. Alors que les *onryō* de l'époque classique étaient normalement des hommes, les *yūrei*, dans leurs représentations artistiques tout au moins, sont très souvent des femmes, consumées par la jalousie ou le ressentiment devant les mauvais traitements subis – souvent – aux mains de leur époux. Une figure en particulier, associée à une image, est à ce jour connue de tout le Japon. La figure est celle d'Oiwa, victime tragique d'un fait divers, l'image est celle créée par Hokusai. Ce peintre, illustrateur et graveur

invraisemblablement prolifique (auteur entre autres de la célèbre *Grande Vague de Kanagawa*), avait l'intention de réaliser une série de cent images de *yōkai*, intitulée *Hyakumonogatari* 百物語, «Cent contes». Malheureusement, il semble que seules cinq d'entre elles, dont le portrait d'Oiwa, aient vu le jour.

Selon une légende urbaine courant dans le quartier de Yotsuya à Edo, Tamiya Oiwa était la fille d'un vassal mineur du premier shōgun, Tokugawa Ieyasu, ce qui place le cadre du récit au début du XVII^e siècle. Oiwa était mariée à un samouraï de basse classe appelé lemon, qui fut adopté par la famille d'Oiwa en l'absence d'héritier mâle (une pratique courante). lemon n'était pas satisfait de leur union et ne cessait de maltraiter sa femme, jusqu'à ce qu'un beau jour elle disparaisse. Les versions du récit diffèrent, mais la rumeur courait que lemon avait une maîtresse, et aurait tué sa femme pour pouvoir vivre avec elle. Comme la famille Tamiya se mit à décliner, la faute fut mise sur Oiwa, dont l'esprit aurait cherché vengeance. Une fois que la maison familiale, fort délabrée entretemps, fut transformée en sanctuaire dédié à Oiwa, les Tamiya se rétablirent. L'histoire n'est pas des plus marquantes : ce qui rend Oiwa si mémorable est son visage. Lorsqu'il tente une première fois de tuer Oiwa, en lui offrant une crème cosmétique empoisonnée, lemon se trompe dans le dosage, avec pour résultat que le côté gauche du visage de son épouse se décompose et fond comme cire au soleil. Cette image deviendra littéralement icônique.

Elle doit sa fortune au dramaturge Tsuruya Nanboku IV, qui crée et met en scène le récit d'Oiwa dans la pièce de théâtre kabuki *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪談, «Conte étrange de Yotsuya, sur le chemin de la mer orientale». Présentée pour la première fois en 1825, elle connaît un succès aussi instantané que fulgurant et continue à ce jour à symboliser la «pièce fantomatique» par excellence. Nanboku avait le secret de s'appuyer sur des faits de société réels pour en tirer des récits aux accents aussi horrifiants que vraisemblables, à grands renforts d'effets spéciaux de toutes sortes. L'un des clous de la pièce est précisément le moment où Oiwa, qui se passe sur le visage l'onguent fatal, non seulement perd la moitié de son visage, mais aussi ses cheveux qui tombent par paquets entiers sur le sol. Se rendant compte qu'elle a été trompée, Oiwa, dans son désespoir, se tue accidentellement avec une épée. Au moment de rendre l'âme, elle maudit le nom de lemon. Elle reviendra le hanter année après année, semant mort et zizanie dans son sillage. L'image la plus célèbre d'Oiwa, reprise par Hokusai et bien d'autres artistes, est celle où elle apparaît à lemon sous la forme d'une gigantesque lanterne représentant son visage dévasté. La pièce connaît d'innombrables variantes au fil du temps, tant théâtrales que cinématographiques. Si morts, meurtres et coupables ne sont pas toujours les mêmes, la soif de vengeance d'Oiwa en revanche, reste inaltérée. Rejoignant le rang des grandes figures spectrales ourdissant leurs repréailles de

génération en génération, à l'égal de Toutankhamon, les représentations de Yotsuya *kaidan* continuent à ce jour d'être hantées par des déboires techniques et personnels divers. Selon Zack Davisson, qui consacre un chapitre à Oiwa dans un livre décortiquant les *yūrei* à travers le temps, Oiwa hantait les représentations de la pièce dès l'époque d'Edo, et les acteurs prenaient soin de lui rendre hommage à son sanctuaire pour couper court à sa malédiction. Aujourd'hui encore, équipes TV ou productions théâtrales ne manquent pas de s'y recueillir. Il est par ailleurs recommandé aux simples curieux de s'abs tenir : si l'hommage rendu n'est pas sincère, Oiwa continue de sévir.

C. R.



Katsushika Hokusai, *Oiwa*, c. 1831-1832. Minneapolis Institute of Art MIA