

Femme ou renarde ? Écran de papier et révélation de l'invisible chez Tsukioka Yoshitoshi

Marianne Simon-Oikawa

Les histoires de métamorphoses sont nombreuses au Japon. Plusieurs d'entre elles mettent en scène des renards, animaux qui dans le folklore local ont le pouvoir de se métamorphoser et d'intervenir dans le monde des hommes. C'est le cas pour Kuzunoha. Le récit a pour personnage principal une renarde qui se transforme en femme, épouse un homme et lui donne un enfant, avant d'abandonner sa famille pour retourner à l'état sauvage. Les arts de la scène se sont souvent inspirés de cette histoire¹. Le quatrième acte de la pièce *Ashiya Dôman Douchi Kagami* écrite pour le théâtre de marionnettes en 1734 et adaptée au *kabuki* l'année suivante, est d'ailleurs régulièrement joué aujourd'hui encore. Les arts visuels se sont eux aussi emparés de ce Kuzunoha, les artistes insistant tantôt sur la forme animale du personnage, tantôt sur son aspect humain.

Une estampe de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) intitulée « Kuzunoha kitsune dôji ni wakaruru no zu » (La séparation de la renarde Kuzunoha et de son enfant), et tirée de la dernière série importante de l'artiste, *Shinkei sanjûrokkaisen* (Nouvelles formes de trente-six fantômes, 1889-1892), a pour particularité de donner à voir les deux simultanément : la forme animale du personnage est rendue visible par sa projection sur une cloison de papier, tandis que sa forme humaine est montrée dans la partie non dissimulée par la paroi² (fig. 1). Le rôle joué par la feuille de papier, qui cache une partie du personnage et en révèle une autre, invite à réfléchir sur la notion d'écran, défini par Anne-Marie Christin comme

¹ L'histoire de Kuzunoha s'est constituée de manière progressive au cours du temps, et connaît plusieurs variantes. On pourra lire une mise au point sur ce sujet dans Janet E. Goff, « *Conjuring Kuzunoha from the World of Abe no Seimei* », dans Samuel L. Leiter (dir.), *A Kabuki Reader: History and Performance*, New York, M. E. Sharpe, 2002, p. 269-283.

² Ce procédé n'est pas spécifique à Yoshitoshi. On le retrouve aussi dans des mises en scène de *kabuki* et dans des estampes d'autres artistes représentant des créatures surnaturelles, comme le chat-vampire de Nabeshima qui a pris l'apparence d'une belle femme et dont le profil animal apparaît derrière le papier d'une lanterne, etc.

une surface à observer et à interroger³. Devant l'image projetée sur la cloison et celle qui lui est contiguë, le lecteur se demande quelle est la véritable nature de Kuzunoha. Est-elle femme ou renarde ? On voudrait ici tenter de montrer comment Yoshitoshi a fait d'une simple feuille de papier le lieu d'une interrogation sur les liens entre le réel et le surnaturel, et finalement l'instrument d'une révélation, celle de l'existence d'un monde situé au-delà des apparences visibles.



Fig. 1: Tsukioka Yoshitohi, « Kuzunoha kitsune dôji ni wakaruru no zu », Shinkei sanjûrokkaisen, 1890.
© Bibliothèque de la Diète, Tokyo, Japon.

³ Anne-Marie Christin définit ainsi ce qu'elle appelle « la pensée de l'écran » : « elle procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système » (Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 6).

Une histoire de métamorphose

La fonction attribuée ici par Yoshitoshi à ce qui n'est au départ qu'un élément d'architecture intérieure, une paroi de papier, ne peut se comprendre en dehors de l'histoire elle-même. Rappelons-en les principaux éléments.

Un jour, en traversant la forêt de Shinoda, le jeune noble Abe no Yasuna voit une renarde blanche, poursuivie par un chasseur qui veut l'attraper pour prendre son foie. Le foie de renard avait, dit-on, des pouvoirs thérapeutiques, et l'épouse du chasseur était souffrante. Abe no Yasuna permet au renard de s'échapper, mais est lui-même blessé par le chasseur. Une jeune femme du nom de Kuzunoha sort alors de la forêt, et le soigne jusqu'à sa guérison. Abe no Yasuna tombe amoureux d'elle, et l'épouse. Kuzunoha, qui n'est autre que la renarde transformée en femme, lui donne un fils, Dôji. Le temps passe. Mais un jour, la queue de Kuzunoha apparaît sous son kimono, et Kuzunoha comprend qu'il est temps pour elle de retourner à la vie sauvage. Elle écrit alors sur le papier d'une paroi coulissante un poème d'adieu à l'intention de son mari et de son fils, dans lequel elle leur demande de venir la voir dans la forêt de Shinoda, puis elle disparaît. Abe no Yasuna et Dôji remplissent ce vœu. Kuzunoha leur apparaît sous sa forme animale, et donne à son fils une boule de cristal, qui symbolise le don de comprendre le langage des bêtes. Grâce aux pouvoirs surnaturels de sa mère, Dôji devient grand maître dans l'art divinatoire, sous le nom de Seimei⁴.

Le succès de l'histoire de Kuzunoha est dû à la concentration de plusieurs thèmes à succès : la présence du surnaturel, la séparation d'une mère avec son enfant (*kowakare*), ou encore le voyage (*michiyuki*). Mais il tient aussi et surtout au destin émouvant de l'héroïne, contrainte de quitter malgré elle son mari et son fils. La scène où elle écrit son poème d'adieu est dans ce contexte particulièrement importante. Obligée de partir à la hâte, Kuzunoha trace en effet ses derniers mots sur le seul support qu'elle trouve à sa portée : une cloison de papier dans la maison familiale. Dans certaines versions, son enfant est assoupi à côté d'elle. Dans d'autres, il est endormi contre elle, et elle le tient dans un bras puis dans l'autre jusqu'à ce que ses mains, devenant pattes, ne puissent plus tenir le pinceau, qu'elle est finalement réduite à saisir entre ses dents. La rapidité de la métamorphose souligne l'urgence de la situation et le pathétique de la scène. Le texte du poème est important. Il indique en effet le nom du personnage, Kuzunoha, littéralement « feuille de *kuzu* » (*pueraria montana*), et est construit sur une combinaison de jeux de mots. Il dit : « *koishiku wa / tazune-kite miyo / Izumi*

⁴ L'histoire de Kuzunoha fait partie des nombreux récits qui entourent la vie du magicien Abe no Seimei, célèbre pour ses pouvoirs surnaturels. On notera toutefois qu'Abe no Seimei perdit progressivement sa popularité au profit de Kuzunoha. Le fait que *Ashiya Dôman Oouchi Kagami* soit rarement joué en entier, alors que l'acte IV, consacré à Kuzunoha, l'est régulièrement, en apporte la preuve.

naru / Shinoda no mori no / urami kuzunoha » (Si vous m'aimez, / venez me voir. / Vous me trouverez dans le bois de Shinoda / de la province d'Izumi / feuilles de *kuzu* dont on voit l'envers) ». Le mot « *urami* », qui signifie littéralement « voir (*mi*) derrière (*ura*) » désigne ici l'envers, d'un vert pâle délicat, des feuilles de *kuzu*. Mais il annonce aussi la capacité future de Seimei de voir l'avenir. Enfin, par homophonie, il désigne le ressentiment (*urami*). Dans une des versions de l'histoire, Abe no Yasuna entretient justement une liaison avec une autre femme, ce qui justifie le ressentiment de Kuzunoha.

Rendre visible

Les artistes de l'estampe ont souvent montré Kuzunoha en train d'écrire sur la paroi de papier. Mais parfois, le moment saisi par l'artiste suit immédiatement celui de l'écriture proprement dite. C'est le cas de l'estampe de Yoshitoshi.

Pour mieux saisir les particularités de cette œuvre, comparons-la à une estampe de Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) datée de 1852, qui représente le même moment, et recourt elle aussi à une cloison de papier (fig. 2). L'estampe de Kuniyoshi fait partie d'une série intitulée *Kisokaidô rokujûkyû tsugi no uchi* (Les soixante-neuf étapes du Kisokaidô), qui associe à chaque étape du Kisokaidô, la route reliant Edo (l'ancienne Tokyo) à Kyoto, une scène tirée de la littérature ou de la mythologie. Elle illustre le lieu-dit *Tsumagome*. Si l'histoire de Kuzunoha a été choisie, c'est parce que dans le toponyme *Tsumagome*, qui par ailleurs peut s'écrire à l'aide de différents caractères, on entend par homophonie les mots « *tsuma* » (épouse) et « *go* » (enfant). Kuzunoha est ici choisie comme symbole de la relation entre une mère et son enfant. Le titre de la série est indiqué dans le cartouche rouge situé dans la partie supérieure droite de l'estampe, celui de l'estampe dans le cartouche gris à sa gauche. La vignette en haut à droite représente une vue de la route.

La plus grande partie de l'estampe est consacrée au départ de Kuzunoha. L'enfant, qui dormait dans son *futon*, s'est réveillé. Il lève les yeux vers sa mère, et tente de la retenir en posant sa main droite sur le bas de son kimono. Abe no Yasuna, qui vient d'écarter la paroi de papier où le poème est écrit, assiste impuissant à la scène. Pour saisir l'instant précis où Kuzunoha passe de sa nature humaine à sa nature animale, Kuniyoshi a utilisé un procédé largement attesté dans les arts visuels japonais pour représenter les phénomènes surnaturels : un aplat bleu clair semi-transparent et sans contour dessiné. Kuzunoha, qui est en train de perdre sa forme humaine, n'est déjà plus qu'une ombre, un être sans épaisseur. On devine derrière elle, par transparence, des éléments d'architecture dans l'angle de la pièce, ainsi que la structure en bois de la paroi coulissante. On aperçoit aussi la forme opaque de la renarde qu'elle est en train de redevenir,

et qui quitte la pièce, pour rejoindre la vie sauvage symbolisée par les hautes herbes aperçues sur la gauche.



Fig. 2 : Utagawa Kuniyoshi, *Kisokaidō rokujūkyū tsugi no uchi*, 1852. © Waseda University Database for Theatre research.

L'estampe de Yoshitoshi montre la même scène, mais, pourrait-on dire, vue de l'autre côté de la paroi de papier. Le spectateur est placé dans la position qu'occupe Abe no Yasuna chez Kuniyoshi : il voit, par le panneau de papier entrouvert, la silhouette de Kuzunoha en train de disparaître sur la gauche, tandis que l'enfant, le visage levé vers sa mère, tente de la retenir en posant sa main droite sur le bas de son kimono. Le poème n'est pas représenté sur la paroi de papier, mais le spectateur sait, parce qu'il connaît l'histoire, qu'il est écrit quelque part, peut-être un peu plus sur la gauche ou sur un panneau de droite qu'il lui faut deviner.

L'idée de génie de Yoshitoshi a été de montrer, en lieu et place du poème attendu, le profil de Kuzunoha en train de redevenir renarde. Là où Kuniyoshi superposait

partiellement les deux images du personnage, sa forme humaine (devenue fantôme bleuté) et sa forme animale (de plus en plus opaque), pour suggérer le passage de l'une à l'autre, Yoshitoshi au contraire les juxtapose : la forme animale est vue par projection sur l'écran de papier, la forme humaine apparaissant, elle, dans la partie de l'image qui n'est pas dissimulée par la cloison. Pour rendre vraisemblable la présence sur le papier d'une image projetée, Yoshitoshi a placé sur le sol une lampe, qui rappelle que la scène se passe le soir. Mais ce qui frappe ici est évidemment l'art consommé du raccord dont il fait preuve : les deux formes de Kuzunoha sont parfaitement juxtaposées, au point que le personnage semble comme coupé en deux.

Images d'ombre

L'idée de Yoshitoshi d'utiliser la projection sur une feuille de papier pour donner deux visions d'un même objet n'est pas nouvelle. Son estampe s'inscrit dans la tradition des ombres chinoises (*kage-e*, littéralement « images d'ombre »), qui connut une grande mode au XIX^e siècle⁵. Les spectacles d'ombres chinoises et de lanternes magiques se développent au cours de cette période, favorisés par l'utilisation quotidienne des cloisons de papier dans les intérieurs des maisons. Ces jeux, qui n'étaient pas réservés aux enfants, faisaient partie des divertissements habituels en société, lors des banquets par exemple : le soir, mettant à profit la présence de lampes, on s'amusait à projeter des formes variées sur les parois de papier. Des publications sous forme de feuilles isolées ou de livres, expliquaient par exemple comment réaliser des formes de personnages ou d'objets avec des gestes de la main.

L'intérêt de ces jeux, et des images qui les représentent, tient évidemment à l'écart entre les figures obtenues et les moyens mis en œuvre pour les réaliser. Facile à obtenir, le renard fait partie des figures de base que peuvent maîtriser même les débutants. Mais parfois la complexité des acrobaties nécessaires attire le regard. Dans une estampe de Hiroshige tirée de la série très célèbre *Sokkyō kagebōshi zukushi* (Ombres chinoises improvisées, 1840-1842), l'oiseau sauvage et le chat nécessitent des contorsions comiques et des accessoires totalement inattendus, un chapeau par exemple pour rendre le dos rond du matou (fig. 3). L'artiste, comme c'est toujours le cas dans les estampes polychromes, a joué sur le contraste entre la monochromie utilisée pour représenter les ombres (ici un bistre, mais on trouve aussi des gris ou des bleus), et les couleurs utilisées dans le reste de l'image. Un des points communs à ces images d'ombres chinoises, est qu'elles donnent le plus souvent à voir, côte à côte mais clairement séparées l'une

⁵ Voir par exemple le catalogue de l'exposition *Kage-e no jūkyū seiki* (Le XIX^e siècle, siècle des ombres chinoises), 31 octobre-17 décembre 1996, musée Suntory, Tokyo.

de l'autre, la figure obtenue et la méthode qui a permis de l'obtenir. Outre leur dimension ludique, leur visée pédagogique est claire : il s'agit d'enseigner au lecteur comment la reproduire à son tour.



Fig. 3 : Utagawa Hiroshige, Sokkyô kagebôshi zukushi, 1840-1842. © Tokyo Metropolitan Library, Tokyo, Japon.

Comparée à ces représentations, l'estampe de Yoshitoshi se distingue au contraire par une économie de moyens réellement saisissante. Chez lui, les deux formes de Kuzunoha ne sont pas reproduites séparément en deux endroits de la feuille mais parfaitement juxtaposées, suggérant une créature unique, à moitié humaine et à moitié animale.

L'écran au service de la révélation

On peut interpréter la coprésence de ces deux moitiés de plusieurs manières, ces lectures diverses n'étant nullement incompatibles. Il est loisible, d'abord, de

considérer qu'il s'agit des deux parties d'un être saisi à un moment unique : le devant, où les caractéristiques physiques de l'animal apparaissent, et le dos, où ils n'apparaissent pas parce qu'ils ont dissimulés par les vêtements et la coiffure du personnage. On peut aussi voir dans cette image double la représentation de deux moments en réalité séparés dans le temps : la forme humaine et la forme animale se succèdent dans le récit, mais sont présentes simultanément dans la représentation, qui constitue ainsi un raccourci narratif. Mais il est peut-être plus intéressant encore de considérer que l'image donne à voir la double nature d'un même être, sa nature humaine et sa nature animale, présentes en lui de manière simultanée. Plus précisément, la partie humaine, caractérisée par l'usage de la couleur, correspondrait à son apparence trompeuse, et la partie animale, monochrome, à sa nature profonde et réelle.

Encore une fois, Yoshitoshi ne serait pas le premier à suggérer une telle interprétation. Une autre œuvre de Kuniyoshi offre une lecture similaire. Dans une estampe tirée d'une série illustrant les aventures du Prince Genji, et renvoyant en l'occurrence au chapitre intitulé « L'arbre-balai » (Hôkigi) situé dans le deuxième livre du roman de Murasaki Shikibu, Kuniyoshi a représenté Kuzunoha sur le point de partir (fig. 4). Elle jette un dernier regard sur son fils, qui dort de l'autre côté d'un écran sur pieds (*tsuitate*). Kuzunoha n'est pas mentionnée dans le roman lui-même, mais le texte situé dans le coin supérieur gauche de l'image explique la raison de son association avec le prince Genji : dans l'histoire de Yoshitsune, guerrier appartenant au clan des Minamoto, appelé aussi clan Genji (nom sans rapport autre qu'homophonique avec celui du prince de Murasaki Shikibu), apparaîtrait en effet un renard.

La fonction première d'un paravent est d'isoler le dormeur, et de le protéger contre le froid et les courants d'air. Les paravents de chevet, posés sur le sol, étaient des objets courants, et le plus souvent décorés de peintures. Mais pour les besoins de sa mise en scène, l'artiste a pris soin ici de choisir un écran réduit à une simple feuille de papier, sur laquelle il a dessiné l'image projetée de Kuzunoha. On voit clairement que la silhouette projetée ne correspond pas à celle du personnage féminin, mais à celle d'un renard. Kuniyoshi a voulu ainsi souligner la double nature du personnage. Les deux éléments coprésents dans l'image ne se situent pas toutefois au même niveau : ils indiquent bien plutôt deux plans distincts, dont l'un est doté d'une réalité supérieure à l'autre. Kuzunoha n'est pas simplement à la fois femme et renarde : en apparence femme, elle est en réalité renarde.



Fig. 4 : Utagawa Kuniyoshi, *Genjigumo ukiyo e-awase*, 1845-1846. © Bibliothèque de la Diète, Tokyo, Japon.

Le fait que l'apparence féminine du personnage soit colorée et l'apparence animale monochrome, n'est pas un choix simplement esthétique. Dans le bouddhisme par exemple, les couleurs symbolisent les formes extérieures du réel, évanescentes, à l'opposé de la vérité intérieure. Lue dans cette perspective, l'image projetée sur la paroi de papier n'est peut-être pas un simple reflet. Elle dévoile ce que cachent les apparences illusoires : elle révèle l'invisible⁶. Si Yoshitoshi et Kuniyoshi se rejoignent sur ce point, la juxtaposition parfaite des deux aspects du personnage, associés quasiment sans profondeur dans l'estampe de Yoshitoshi, fait paraître quelque peu laborieuse la construction dédoublée de Kuniyoshi.

⁶ Dans la culture bouddhique, d'autres objets peuvent remplir une fonction similaire, et jouer un rôle de révélateur. C'est le cas du miroir magique des enfers. Les âmes qui arrivent aux enfers doivent se regarder dans un miroir qui ne reflète pas leur visage mais l'état de leur cœur, et notamment l'étendue des crimes commis au cours de leur vie terrestre. Les mensonges véhiculés par l'enveloppe corporelle ne résistent pas à l'examen de l'image projetée, elle seule fidèle à la vérité intérieure.

L'estampe de Yoshitoshi explore ainsi de manière exemplaire des questions comme la frontière entre l'imaginaire et le réel, le matériel et l'immatériel, ce qui masque et ce qui donne accès à l'invisible. La feuille de papier dont est constituée la paroi coulissante associe toutes ces dimensions à la fois : elle donne à voir simultanément une silhouette humaine que les conventions associent au réel, et une autre animale, qui appartient au monde surnaturel et de l'imaginaire ; elle est parfaitement concrète, mais accueille l'image projetée d'une créature fantomatique et sans épaisseur ; elle dissimule une partie d'un personnage, mais pour mieux nous faire accéder à sa vérité invisible. La double image inventée par Yoshitoshi invite aussi à s'interroger sur la nature de Kuzunoha, et à découvrir ce qui se cache derrière les apparences.

La feuille de papier n'a pas toujours ce rôle : quand elle accueille le poème de Kuzunoha, sa fonction se limite à celle d'un support d'écriture et de lecture. Mais quand elle contient, comme ici, une image projetée, elle prend sens par contraste avec les formes chatoyantes situées juste à côté d'elle, et fait apparaître un univers différent du monde réel. Elle est bien le moyen d'une interrogation, aboutissant à une révélation. L'artiste a donné ici toute la mesure de son génie : reprenant la paroi de papier fournie par le récit, il a fait, de ce qui n'était qu'un support, un écran.