



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 3, Mars 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4961>

Du texte à l'image : l'écriture en Chine et au Japon

Marianne Simon-Oikawa

Du visible au lisible — Texte et image en Chine et au Japon, publié sous la direction d'Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai, Arles : Philippe Picquier, 2006, 205 p., ISBN : 2877308979



Pour citer cet article

Marianne Simon-Oikawa, « Du texte à l'image : l'écriture en Chine et au Japon », *Acta fabula*, vol. 10, n° 3, Ouvrages collectifs, Mars 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4961.php>, article mis en ligne le 28 Février 2009, consulté le 16 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.4961

Du texte à l'image : l'écriture en Chine et au Japon

Marianne Simon-Oikawa

Les relations entre le texte et l'image en Extrême-Orient ont fait l'objet ces dernières années de plusieurs parutions en langue française. *Du visible au lisible* apporte une nouvelle contribution à ce domaine de recherche en plein développement¹. Comme son titre l'indique, ce recueil d'articles se situe dans une perspective doublement comparatiste. Il étudie en effet les relations entre deux médias, le texte et l'image, dans deux pays qui correspondent aussi à deux cultures différentes, la Chine et le Japon. On aurait tort de considérer que leur proximité géographique et culturelle, ainsi que leur attachement à l'idée d'une origine commune de la peinture et de l'écriture, permette de les étudier de manière identique, sans plus ample discussion. Si Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai, spécialistes l'une de la Chine l'autre du Japon, ont choisi de les associer, c'est justement pour souligner, tout autant que ce qui les rapproche, la richesse qu'offre leur confrontation, c'est-à-dire l'analyse de leurs écarts. À leurs yeux, l'histoire de la peinture et de l'écriture japonaises témoigne par exemple d'une « différence créatrice », dont l'examen éclaire non seulement l'art et la calligraphie japonais, mais aussi les « tendances profondes et parfois occultées de leur modèle d'emprunt » (p. 8).

Une fois formulée l'ambition du recueil, aborder « la question des effets de l'écriture dans l'expression artistique, picturale et littéraire en Chine et au Japon » (p. 8), et posée l'hypothèse de travail, selon laquelle « lorsqu'un spectateur se trouve devant une œuvre d'art "mixte", en Chine ou au Japon, il la reçoit d'abord dans sa mixité » (p. 9), l'ouvrage étudie plus particulièrement trois aspects des relations entre le visible et le lisible : l'importance du support et des lieux où sont présentées les œuvres, la visibilité de l'écriture, et les effets visuels de l'écrit depuis la fin du XIX^e siècle.

La première, intitulée « entre texte et image », montre à quel point la nature et la réception d'une œuvre sont indissociables du support sur lequel cette dernière se

¹ Issu d'un séminaire mené dans le cadre du Centre d'étude de l'écriture et de l'image (Université Paris Diderot–Paris 7), il complète entre autres d'autres publications collectives : Claire-Akiko Brisset, Pascal Griolet, Christophe Marquet, Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Du pinceau à la typographie – Regards japonais sur l'écriture et le livre*, École Française d'Extrême-Orient, coll. « Études thématiques » n° 20, 2006 ; Anne-Marie Christin et Atsushi Miura (dir.), *Textuel*, n° 54, *La Lettre et l'image : nouvelles approches*, Université Paris Diderot – Paris 7 / CEEI, 2007 ; Marianne Simon-Oikawa (dir.), *L'Écriture réinventée – Formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, Les Indes savantes, 2007 ; Annie Renonciat et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *La pédagogie par l'image en France et au Japon*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », à paraître en mars 2009.

donne à voir. Un rouleau horizontal ou vertical, un éventail, ou un album, induisent des productions et des regards différents, sans compter que l'œuvre elle-même a pu, au cours des siècles, se trouver enrichie de poèmes ou de peintures. Cédric Laurent ouvre cette section, avec une étude intitulée « Esthétique de l'illustration sous les Ming (1367-1644) », dans laquelle il analyse la répartition et la fonction des peintures et des calligraphies dans plusieurs rouleaux horizontaux où elles alternent, voire se superposent. Il montre en particulier comment le texte et l'image peuvent échanger leurs fonctions. La préface et la postface étant simplement le début et la fin d'un rouleau, « parfois cette préface est une peinture en rapport avec l'œuvre calligraphiée qui suit » (p. 18). La notion même d'illustration se trouve évidemment, dans le cas de la peinture narrative chinoise, problématisée d'une façon toute différente des habitudes occidentales, où elle est généralement comprise comme la soumission d'un texte à une image. Examinant cette fois un rouleau vertical, *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes* (Yinghua tu) de Fang Xun, peintre du XVIII^e siècle, Anne Kerlan-Stephens restitue la chronologie de son élaboration, et montre comment les trois inscriptions qui accompagnent aujourd'hui cette peinture ont modifié au cours du temps le support qui, bien que toujours unique, est ainsi devenu « composite » (p. 42). Les spectateurs, devenus producteurs, ont profondément transformé la nature et la signification de l'œuvre, faisant d'elle ce que l'auteur n'hésite pas à appeler un « lieu de mémoire » (p. 43).

Tout autant que les ajouts de ses spectateurs, la mise en scène de l'œuvre dans l'espace où elle est contemplée, est elle aussi déterminante. Yasuko Ôno-Descombes montre, à travers l'exemple des rouleaux de calligraphie disposés dans le pavillon de thé, l'importance accordée, à l'époque d'Edo (1603-1867), aux caractéristiques matérielles des œuvres offertes à la vue des invités lors d'une cérémonie du thé. L'évolution de cette cérémonie, d'abord hautement spirituelle, vers une pratique essentiellement esthétique, explique, selon l'auteur, que les calligraphies aient été choisies avec le plus grand soin, certaines étant même réalisées expressément dans ce but. Même si beaucoup avaient une origine différente, « il semble que la possession d'un rouleau de calligraphie digne d'être accroché dans une pièce à thé suffisait pour déterminer l'architecture du pavillon du thé » (p. 53). La calligraphie le montre bien, l'écriture possède en elle-même une visibilité qui lui est propre, que ses interprétations stylistiques ne font que renforcer.

La deuxième partie de l'ouvrage s'attache justement à l'examen des formes et des enjeux de cette visibilité de l'écrit. Olivier Venture montre ainsi, à partir d'un exemple moins attendu, celui des inscriptions sur bronze de la Chine archaïque, que la place, la longueur et la fonction des textes portés sur les vases en bronze ont évolué. Souvent très courtes, invisibles, ou du moins difficiles à voir, parce que

localisées au fond du récipient ou sur ses bords intérieurs, ces inscriptions deviennent plus longues, et surtout plus souvent visibles, disposées sur les parois extérieures, suggérant que ces vases à offrandes, dont la vocation était à l'origine essentiellement rituelle cultuelle, étaient devenus aussi des objets de prestige, donnant à lire sur leurs flancs les exploits des ancêtres de la famille.

Au Japon, les nombreux récits prenant pour sujet la vie du moine Kūkai (774-835) insistent eux aussi sur les formes de l'écriture inventées par ce personnage hors du commun. Examinant de manière très fine quelques-uns des épisodes les plus remarquables de ces récits, ainsi que leur mise en image dans un ensemble de représentations picturales, Claire-Akiko Brisset souligne ainsi la nature des supports utilisés par Kūkai (papier, mur, pilier, mais aussi air et eau), les lieux dans lesquels ils étaient exposés, et les procédés qui lui permirent de conférer à son écriture des pouvoirs proprement magiques, comme les projections d'encre, ou encore certaines « libertés prises avec l'orthodoxie graphique » (p. 99), la pictorialisation de caractères d'écriture par exemple, déformés de manière à évoquer des animaux de bon augure, ou au contraire inquiétants.

Les textes les plus codés demandent eux aussi une visualité particulière, avec laquelle ils ne s'interdisent d'ailleurs pas de jouer. Comme le rappelle Michel Vieillard-Baron, la notation des *waka* composés lors de rencontres poétiques, aux XII^e et XIII^e siècles, obéissait à des règles extrêmement précises. Le choix du papier, le nombre de colonnes utilisées, la taille des marges, la longueur des retraits, l'indication de l'auteur, du lieu ou du moment de la réunion, rien n'était laissé au hasard. Ces principes contenaient cependant en eux-mêmes les moyens de leur dépassement. À partir de l'étude d'un traité de Fujiwara no Teika (1162-1241), Michel Vieillard-Baron montre comment Teika, « ayant parfois délibérément brisé le sens du poème lors de sa notation, pour créer un effet de surprise » (p. 130), réussit à ménager, à l'intérieur de la norme, et à l'aide d'outils purement graphiques, un espace de liberté proprement poétique.

L'époque moderne fait l'objet de la troisième partie. La calligraphie, à l'époque de Kūkai, était érigée en art de premier rang. À l'ère Meiji (1868-1912), qui voit l'introduction des outils, des techniques et des sujets de la peinture occidentale, est-elle encore un art ? Isabelle Charrier replace le lecteur dans « le débat sur la calligraphie dans le Japon des années 1880 » et rappelle les arguments des différentes parties en présence. Si Koyama Shōtarō (1857-1916) refuse de reconnaître la calligraphie comme un art (*bijutsu*), Okakura Tenshin (1862-1913), au contraire, lui accorde ce statut, mais sous le nom de *gei*, qui fait référence aux critères sino-japonais traditionnels. La calligraphie évoluera dans deux directions différentes : une matière scolaire, dénuée de toute ambition artistique, et une forme d'art contemporain, appréciée très largement en dehors même de l'archipel.

Si le statut de la calligraphie a pu faire problème, qu'en est-il de celui du manuscrit d'auteur ? Le support appelé *genkô-yôshi*, littéralement « feuille destinée à des manuscrits », a connu, comme le rappelle Naoko Morita, une évolution surprenante. Sous sa forme quadrillée actuelle (le nombre de cases par feuilles évolua lui aussi), il commença à se répandre au début de l'ère Meiji, essentiellement pour des documents officiels ou traduits de langues occidentales, dont il permettait de compter plus aisément les caractères. Imposé aux écrivains par les éditeurs pour des raisons pratiques, il représenta souvent une contrainte pour ceux dont l'écriture manuscrite particulièrement fluide s'accommodait mal du découpage en cases. Mais il en conduisit d'autres à développer une réflexion particulière sur l'écriture, contribuant par exemple à renouveler les formes et les usages de la ponctuation. Devenu, avec le temps, support du travail créateur lui-même, il a acquis aujourd'hui le statut de manuscrit d'écrivain, et d'objet historique.

Sans remonter jusqu'aux manuscrits eux-mêmes, les textes typographiés permettent eux aussi d'apprécier l'importance accordée par certains écrivains à l'apparence des caractères écrits. À partir d'une analyse de quelques textes en prose de Tanizaki Jun.ichirô (1886-1965), Cécile Sakai montre ainsi que son œuvre, articulée autour « d'une problématique fondamentale, qui est celle du rapport entre l'oral et l'écrit » (p. 179), joue avec une sensibilité aiguisée des possibilités offertes par l'écriture japonaise. L'écrivain, dans ses romans sur la cécité par exemple, mène ainsi, à travers l'usage concerté des *kanji*, *hiragana* et *katakana*, « un essai de représentation visuelle de l'indifférenciable » (p. 182). Ailleurs, il met l'écriture au service de la représentation de la différence sexuelle. Tanizaki, même devenu incapable d'écrire et réduit à dicter ses textes, ne cessa de s'interroger sur les aspects visuels de son œuvre, destinée à un lecteur averti. Son *Bunshô tokuhon* (Traité d'écriture), dont Cécile Sakai traduit quelques extraits, est de ce point de vue une lecture extrêmement précieuse.

L'ouvrage s'achève par un article de Xu Shuang, plus court, et portant sur un sujet plus resserré : « l'image de l'eau dans *Simiao li de Yuyan* (Paroles du temple) de Wang Yipei (1963-) ». Dans ce recueil de proses poétiques, Wang Yipei présente une série de mots chinois, en graphie moderne et ancienne, suivis de leur définition dans un dictionnaire, puis de son interprétation personnelle. L'eau y est omniprésente, sous forme de thème récurrent, mais aussi de caractère, ou de clé. Elle est liée, chez Wang Yipei, aux nombreux voyages qu'il entreprit à la suite des événements de la place Tiananmen en 1989, et se transforme aussi bien en sang qu'en larmes. Profondément ancré dans la conception traditionnelle chinoise de l'écriture, ce recueil fut aussi, et c'est sur cette remarque riche d'enseignements que se termine l'article, inspiré par un contact avec... Rimbaud. « C'est le poème *Voyelles* qui l'aurait incité à retourner à la dimension visible de l'écriture chinoise, à revenir à l'image

concrète de sa langue » (p. 201). Spécialiste de littérature occidentale, Wang Yipei sait bien que l'on ne se voit soi-même jamais mieux que d'ailleurs. Le volume où se trouve recueillie l'étude qui lui est consacrée en est la parfaite illustration. Il faut, pour les comprendre, analyser le texte par rapport à l'image, l'image par rapport au texte, le Japon par rapport à la Chine... et la Chine par rapport au Japon.

Outre sa perspective comparée, *Du visible au lisible* ouvre un certain nombre de perspectives que l'on aimerait voir se poursuivre. L'illustration, la réception des œuvres, le pouvoir de l'écriture, indissociable de ses supports, les effets de la mise en page, les réflexions des écrivains sur l'écriture, constituent à notre avis autant de pistes à approfondir, et pourraient former le nœud de nouvelles publications individuelles ou collectives, dont on aurait plaisir à rendre compte.

PLAN

AUTEUR

Marianne Simon-Oikawa

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : msoikawa@yahoo.fr