

Pratiques singulières de l'écriture japonaise

Liés par le sang : écriture, image et sacrifice dans le Japon médiéval

Benedetta Pacini

Dans le contexte du bouddhisme, la parole écrite transcende les simples dimensions du papier : elle se fait matière. Le sūtra, texte consignait les paroles du Bouddha et sa doctrine, n'est pas simplement un texte sacré : il est considéré comme un équivalent du Bouddha lui-même. Les textes sacrés sont souvent traités comme des reliques, vénérés comme les restes corporels de la divinité et conservés à l'intérieur de la pagode en tant que traces de sa parole. À partir de la construction du temple du Yakushi-ji à Nara (vers 698), la présence de deux pagodes dans l'enceinte du complexe religieux devient courante : celle de l'Est contient les reliques corporelles, tandis que celle de l'Ouest est dédiée aux reliques écrites, le canon bouddhique¹.

Alors que les sūtras contiennent les enseignements et les paroles exactes du Bouddha, les *dhâranî* sont de petits textes qui condensent l'essence de son message. Le Bouddha proclame d'ailleurs lui-même dans le *Hôkyôin*

¹ Mori Ikuo 森郁夫, « Kodai jii ni okeru garan haichi to bukkyôkan » 古代寺院における伽藍配置と仏教観 (La disposition des bâtiments à l'intérieur des enceintes des temples anciens et la perspective bouddhiste), *Kôhogaku jânaru* 考古学ジャーナル, 2006, 545, p. 3-8.

Daranikyô (Sûtra du précieux sceau de cercueil) qu'en enterrant le *dhâranî* de ce sûtra, on enterre les reliques corporelles de son corps entier².

C'est pendant la période médiévale que se répand l'usage de la récitation du nom des divinités (*myôgô* 名号, nom sacré) écrit sur papier et utilisé à la place des images, au-dessus de l'autel, en tant qu'objet central de vénération (*honzon* 本尊. En fait, il était très courant, au sein de l'école de la Terre Pure (*Jôdoshû* 浄土宗), mais également dans plusieurs écoles du zen, d'utiliser les mots « Loué soit le bouddha Amida ! » (*Namu Amida Butsu* 南無阿彌陀佛), pour leur valeur visuelle³.

La statue du saint homme Kûya 空也上人, conservée au temple Rokuharamitsu-ji à Kyoto et conçue par Kôshô 康勝 au XIII^e siècle, est une illustration importante du pouvoir de l'incantation (fig. 1). Cette œuvre met en scène le saint en train de réciter le *nenbutsu* 念仏 (prière qui repose sur la répétition du nom du Bouddha Amida). Le vieil homme, taillé dans le bois, se penche en avant ; d'une main il tient un bâton orné d'une corne de cerf, de l'autre il frappe sur un gong. Six bouddhas miniatures sortent de sa bouche et sont maintenus dans l'air, retenus par un fil métallique.

² Hôkyôin *Daranikyô* 宝篋印陀羅尼經, version révisée du Canon bouddhique, compilée pendant l'ère Taishô, ou *Taishô Shinshû Daizôkyô* 大正新脩大藏經, s. d., T1022A, vol. 19, p. 710. Voir aussi Seunghye Lee, « What was in the Precious Casket Seal? Material Culture of the *Karaṇḍamudrâ Dhâraṇî* throughout Medieval Maritime Asia », *Religions*, vol. 12, n° 1, 2021, p. 1-20.

³ Pour une introduction à l'histoire des écoles bouddhiques japonaises (telles que l'école de la Terre Pure ou les écoles zen), on pourra se référer à Paul Loren Swanson & Clark Chilson, *Nanzan Guide to Japanese Religions*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006. Sur les *myôgô* et sur le moine Shinran, leur principal promoteur, voir Luis O. Gómez, « Shinran's Faith and the Sacred Name of Amida: Notes on the Inscriptions on Sacred Scrolls by Yoshifumi Ueda », *Monumenta Nipponica*, vol. 38, n° 1, 1983, p. 73-84.



Fig. 1: Kôshô 康勝, [Kûya Shôjin 空也上人], Saint Homme Kûya, XIII^e siècle, bois peint, 117 cm, Rokuharamitsu-ji 六波羅蜜寺, Kyoto. Reproduit avec l'aimable autorisation du Temple Rokuharamitsu-ji.

Les mots écrits peuvent aussi donner la vie : la consécration, pratique de l'animation des statues, passe fréquemment par l'insertion de signes écrits et de sūtras à l'intérieur des sculptures. Il serait même plus juste de dire que les textes écrits constituent un élément incontournable de la consécration des statues dans le Japon médiéval.

Le culte des reliques était nourri par le souhait des commanditaires d'établir une connexion, aussi directe que possible, avec la divinité. À partir du X^e siècle, les nobles japonais commencèrent à se préoccuper de la conservation de leurs propres reliques et des restes de leur corps. Les ossements de plusieurs aristocrates originaires de la capitale Kyoto furent ainsi enterrés sur le mont Kôya, grand centre monastique et foyer du bouddhisme ésotérique fondé par le moine Kūkai 空海 (774-835)⁴.

La pratique consistant à copier les sūtras avec une encre mélangée à son propre sang, ou de mêler du sang à du cinabre, est une habitude également attestée, bien que moins fréquente. Plusieurs termes sont utilisés par les spécialistes pour désigner la copie de sūtra, d'autres textes – et parfois d'images – avec du sang : *kessho* 血書 (« écriture de sang »), *ketsujikyô* 血字經 (« sūtra en caractères de sang ») ou *kesshakyô* 血写經 (« copie de sūtra à l'encre de sang »).

⁴ Patricia Fister, « Creating Devotional Art with Body Fragments: The Buddhist Nun Bunchi and Her Father, Emperor Gomizuno-o », *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 27, 2000, p. 213-238.

Cette coutume fut importée de Chine où elle était très populaire et était pratiquée par les taoïstes pour la création de talismans⁵. Pendant les époques de Heian (794-1185) et de Kamakura (1185-1333), on observe que des « sùtras en caractères de sang » étaient parfois placés dans le sol, enterrés à l'intérieur de l'enceinte du temple ou encore dans des « *tumuli* de sùtra » (*kyôzuka* 経塚). Un des exemples les mieux conservés a été découvert lors d'une fouille archéologique dans le département d'Ôita, à Kyûshû : il s'agit d'une copie du *Sùtra du Lotus* (*Hokekyô* 法華經) et du *Sùtra du Cœur* (*Hannya shingyô* 般若心經), en deux volumes. Ces objets remontent à l'an 1143 et leur état de conservation est bon. Les archéologues ne retrouvent généralement que quelques fragments des sùtras, mais ceux-là avaient été protégés par un cylindre métallique (*kyôzutsu* 経筒), aujourd'hui conservé au Musée National de Nara, dans lequel ils avaient été placés.

Comme certains restes humains retrouvés dans des statues de la période médiévale, les « sùtras en caractères de sang » peuvent également occuper l'intérieur de sculptures : l'un des exemples qui nous sont parvenus a été découvert à l'intérieur de la sculpture du Prince Shôtoku (聖徳太子) réalisée en 1314 et conservée au monastère Jion-ji à Sagae (préfecture de Yamagata). Il s'agit d'une copie en caractères de sang du *Sùtra du Lotus*. Un autre de ces sùtras se trouve dans la statue du disciple Ananda (阿難陀), appartenant au temple Daihôn-ji à Kyoto (fig. 2).

⁵ Jimmy Yu, « Blood Writings as Extra-Ordinary Artifacts and Agents for Social Change », *Humanities and Social Sciences Communications*, vol. 7, n° 3, 2020, p. 1-9.



Fig. 2 : Kaikei 快慶, [Ananda 阿難陀], Moine Ananda, 1220, bois peint, 97 cm, Daihō.on-ji 大報恩寺, Kyoto. Reproduit avec l'aimable autorisation du Temple Daihō.on-ji.

Cette statue est une œuvre du célèbre sculpteur bouddhiste Kaikei 快慶, achevée en 1220. Elle contient neuf textes, qui se décomposent en sūtras et en un « texte votif » (*ganmon* 願文) écrit par le moine Jisson 実尊 (1180-1236) avec du sang (fig. 3)⁶.



Fig. 3 : Jisson 実尊, [Jisson Ganmon 実尊願文], Texte votif par le Moine Jisson, 1220, papier et sang, 208,5 × 20 cm, Daihō.on-ji 大報恩寺, Kyoto. Reproduit avec l'aimable autorisation du Musée National de Tokyo et du Temple Daihō.on-ji.

À l'origine de ce phénomène se trouve l'idéal de l'« abandon du corps » (*shashin* 捨身), un acte de renoncement à son enveloppe charnelle, offerte en sacrifice au Bouddha. L'utilisation des caractères renvoie bien sûr à un épisode de la vie antérieure du Bouddha, dans lequel ce dernier, sous le nom de Prince Mahāsattva, saute depuis un précipice pour nourrir une tigresse affamée et ses petits. Une explication supplémentaire de l'utilisation du sang comme moyen d'écriture se trouve dans le *Grand Sūtra du Nirvana*

⁶ Un texte votif est un ensemble de prières destinées à une divinité ou au Bouddha.

(*Daihatsunehangyô* 大般涅槃經)⁷. Le livre XIV de la version traduite en chinois par le moine Dharmaksema (385-433) contient les paroles du disciple Kâsyapa :

Oh Vénéré ! Maintenant que je peux vraiment supporter [la douleur], je vais peler ma peau et la transformer en papier ; enlever mon sang et le transformer en encre ; obtenir de l'eau de ma moelle et fendre un os pour qu'il serve de pinceau. Ainsi, je vais copier le Grand Sûtra du Nirvana et une fois que j'aurai terminé, je réciterai le sûtra pour que son bénéfice soit propagé le plus largement possible [auprès des masses], et exposerai au plus grand nombre sa signification⁸.

L'utilisation de son propre sang pour écrire est conçue non seulement comme un sacrifice mais aussi comme un exercice. Dans la mesure où la réalisation par une seule personne de plusieurs volumes d'un sûtra entièrement écrit avec du sang peut prendre plusieurs années, elle implique une certaine aptitude à supporter la douleur, et une grande discipline. Un texte en caractères de sang représente le dévouement suprême, qui permet au copiste d'acquérir une quantité incomparable de mérites pour sa vie prochaine. Il perd sa condition de simple texte écrit (destiné à la lecture) et devient ainsi un objet de vénération, qui peut générer des miracles et même ouvrir les portes du paradis d'Amida. L'exemple de sûtra en caractères de sang le plus connu dans la littérature japonaise est sans aucun doute le

⁷ Murata Mio 村田みお, « Ketsujigyô no engen to igi » 血字經の淵源と意義 (Origine et signification des sûtras en caractères de sang), *Chûgoku shisôshi kenkyû* 中國思想史研究, 34, 2013, p. 187-207.

⁸ Taishô Daizôkyô, T0374, vol. 12, p. 445 ; traduit du japonais : « 世尊。我於今者實能堪忍。剥皮爲紙刺血爲墨以髓爲水折骨爲筆。書寫如是大涅槃經。書已讀誦令其通利。然後爲人廣說其義。 ».

Gobudaijôkyô 五部大乘経 (*Cinq Grands Sûtras*⁹) produit par l'empereur retiré Sutoku 崇徳院 (1119-1164) avant sa mort. Cette œuvre titanesque ne nous est pas parvenue directement. Nous ne la connaissons que par sa mention dans des textes de son époque, et son existence est même remise en question par les chercheurs.

L'histoire mystérieuse de cet ensemble est racontée dans deux textes : le *Dit de Hôgen* et le *Kikki* 吉記 (Notes Journalières de Yoshida Tsunefusa). Le *Dit de Hôgen* 保元物語 est consacré à la rivalité entre l'empereur retiré Sutoku et l'empereur Go-Shirakawa 後白河 (1127-1192)¹⁰. Il fallut, dit-on, trois années à l'empereur Sutoku, qui s'était réfugié dans la vie monacale, pour copier ces sûtras. Lorsqu'il présenta l'œuvre achevée à la cour et émit le souhait qu'elle fût conservée au monastère Ninna-ji ou sur le mont Kôya, sa requête fut rejetée. Ce refus aurait déclenché son courroux, le transformant, après la mort de son enveloppe terrestre, en l'un des esprits vengeurs (*onryô* 怨霊) les plus effrayants de la tradition narrative japonaise (fig. 4)¹¹.

⁹ Selon la tradition de l'école Tendai, les cinq sûtras les plus importants sont le *Kegongyô* 華嚴経 (Sûtra de l'Ornement de Splendeur), le *Daijikkô* 大集経 (Grande Collection de Sûtras), le *Hannagyô* 般若経 (Sûtra de la Perfection de Sagesse), le *Hokeyô* 法華経 (Sûtra du Lotus) et le *Nehangyô* 涅槃経 (Sûtra du Nirvana).

¹⁰ Ce dit trouve sa reprise dans le *Heike monogatari* 平家物語 (*Dit de Heike*) qui raconte l'ascension de la classe des guerriers vers le pouvoir et la guerre civile entre les Minamoto et les Taira.

¹¹ Park Eun-Hee 朴恩姬, « Sutoku-in no onryô to Go-Shirakawa-in, soshite Kiyomori : Sutoku-in onryôtan no monogatarika no mondai o megutte » 崇徳院の怨霊と後白河院, そして清盛 : 崇徳院怨霊譚の物語化の問題をめぐって (L'esprit vengeur de l'empereur retiré Sutoku, l'empereur retiré Go-Shirakawa et Taira no Kiyomori : observations sur la mise en récit des histoires sur l'esprit vengeur de l'empereur retiré Sutoku), *Bungaku kenkyû ronshû* 文学研究論集, 20, 2002, p. 258-242.



Fig. 4 : Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳, [Hyakunin isshu no Uchi : Sutokuin 百人一首之内
・崇徳院], Anthologie japonaise classique de waka composée par cent poètes :
l'Empereur retiré Sutoku, 1840-1842, gravure sur bois en couleurs, papier © The
Trustees of the British Museum.

Les spécialistes japonais ont longuement débattu pour savoir si cette copie avait été réellement écrite avec du sang ou non. Dans le *Kikki*, à l'entrée de la seconde année de l'ère Juei (1183), au septième mois, Yoshida Tsunefusa écrit :

Dans la province de Sanuki, l'empereur retiré Sutoku a exécuté une copie des Cinq Grands Sûtras avec son propre sang. À la fin de la copie il est indiqué que son but en réalisant cet acte n'était pas de favoriser sa bonne renaissance mais de détruire la totalité du monde connu. Ces sûtras ont été préservés par le moine Genshō. Par ordre impérial, une cérémonie d'offrandes devait avoir lieu au monastère du Jōshō-ji et l'empereur (Go-Shirakawa) a demandé au conseiller du ministre de Droite (Kujō Mitsunaga) de conduire cette cérémonie, afin que l'esprit vengeur de Sutoku puisse trouver la paix¹².

Le texte dit explicitement que les sûtras furent copiés en caractères de sang, mais le *Dit de Hōgen* mentionne simplement une encre noire ayant servi à la copie, et à celle du texte d'une malédiction de l'empereur Sutoku écrite, elle, avec son sang, après qu'on lui eut refusé l'accès à la capitale.

Sa Majesté a copié les Cinq Grands Sûtras pendant trois ans, et fait savoir à l'abbé du monastère : « J'ai copié les Cinq Grands Sûtras en vue de ma prochaine renaissance, je les ai écrits en noir et ai relié les volumes ensemble [...]. Je forme le vœu que les grandes racines de bien des Cinq Grands Sûtras soient projetées dans les Trois Mondes du Mal et que je devienne moi-même le Grand Démon du Japon ». Après avoir

¹² Yoshida Tsunefusa 吉田経房, *Kikki shintei* 吉記:新訂 (Journal de Yoshida Tsunefusa, nouvelle version), Takahashi Hideki 高橋秀樹, Osaka, Izumi shoin, 2002, p. 83-84 ; traduit du japonais : « 崇徳院讃岐において、御自筆血をもって五部大乘経を書かしめ給ひ、件の経奥に、理世後生の料にあらず、天下を滅亡すべきの趣、注し置かる。件の経伝はりて元性法印のもとにあり。この旨を申さるるにより、成勝寺において供養せらるべきの由、右大弁をもって左少弁光長に仰せらる。彼怨霊を得道せしめんがためか。 》.

fait ce serment, il coupa le bout de sa langue et du sang qui en dégouttait écrivit sa funeste promesse à la fin de sa copie des sūtras¹³.

Cette seconde version de la légende apparaît plus plausible. En effet, écrire les *Cinq Grands Sūtras* entièrement avec son sang aurait sans doute précipité sa mort. Mais que ce récit soit basé sur des faits ou sur les dires de son auteur, le sacrifice de Sutoku copiant les textes sacrés avec son propre sang a laissé une marque indélébile dans l'imaginaire collectif japonais¹⁴.

Dans le bouddhisme japonais l'écriture peut ainsi devenir une relique conservée dans une pagode, une image sculptée ou peinte, un instrument de sacralisation ou de vénération. Elle constitue un outil à la fois fluide et polyvalent, par lequel la pratique de la copie de sūtras en caractères de sang révèle sa pleine signification : un sacrifice corporel sans équivalent. À ce titre, elle représente un élément essentiel du ritualisme religieux dans le bouddhisme japonais.

¹³ Tochigi Yoshitada 栃木孝惟, Kusaka Tsutomu 日下力, Masuda Takashi 益田宗 (dir.), *Jōkyūki, Hōgen Monogatari, Heiji Monogatari* 承久記, 保元物語, 平治物語 (Récits de l'ère Jōkyū : le Dit de Hōgen et le Dit de Heiji), Iwanami Shoten, 1992, p. 132-133 ; traduit du japonais : « 御自筆に五部大乘経を三年にあそばして、御室に申させ給けるは、「後生菩提の為に五部大乘経を黒にて如形書集て候 [...] 我願は五部大乘経の大善根を三悪道に抛て、日本国の大悪魔と成らむ」と誓はせ給て、御舌の崎を食切せ座て、其血を以て、御経の奥に此御誓状をぞあそばしたる。 ».

¹⁴ Yamada Takeshi 山田雄司, « *Hōgen monogatari, Sutoku in jihitsu gobu daijōkyō* » 『保元物語』崇徳院自筆五部大乘経 (Les *Cinq Grands Sūtras* écrits par l'empereur retiré Sutoku dans le *Hōgen monogatari*), *Nihongo to Nihon bungaku* 日本語と日本文学, 25, 1997, p. 12-22.

Quand les images dansent au rythme des mots : à propos d'un livret de chansons populaires japonaises du milieu du XIX^e siècle

Christophe Marquet

Les « images d'Ôtsu » (*Ôtsu-e* 大津絵) étaient l'un des genres d'imagerie les plus populaires au Japon à l'époque d'Edo (1603-1868), avec les estampes *ukiyō-e*. Ces peintures de petit format à l'aspect fruste, exécutées prestement au pochoir, étaient vendues pour quelques sous aux voyageurs dans des échoppes le long de la route du Tôkaidô, en amont du relais d'Ôtsu, non loin de Kyoto, entre le XVII^e et le XIX^e siècle¹⁵. Leur production commença à décliner au milieu du XIX^e siècle, pour disparaître au début de l'ère Meiji (1868-1912), avec la modernisation du Japon et l'évolution des mentalités.

Ces images plaisantes connurent un écho à travers des chansons appelées de manière générique *Ôtsu-e bushi* 大津絵節, des sortes de « ballades » qui les parodient ou s'inspirent de leur esprit satirique. Ces « chansons à boire », destinées à être accompagnées au *shamisen* (un luth à trois cordes) et dansées, seraient nées dans les maisons de courtisanes de Shibaya-machi – le principal quartier réservé d'Ôtsu, que Saikaku décrit dans son roman

¹⁵ Nous renvoyons au sujet de l'histoire des *Ôtsu-e* à Christophe Marquet et Kusunose Nichinen, *Ôtsu-e. Imagerie populaire du Japon*, Arles, Philippe Picquier, 2015 ; et C. Marquet (dir.), *Ôtsu-e : peintures populaires du Japon. Des imagiers du XVII^e siècle à Mirô*, catalogue d'exposition, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, École française d'Extrême-Orient, 2019.

Kôshoku ichidai otoko (livre V, 1683)¹⁶ comme « le repaire des casse-cous, l'endroit à éviter la nuit pour les personnes respectables » –, avant de se diffuser au Yoshiwara, le célèbre quartier de plaisirs de la ville d'Edo.

L'introduction à un recueil de ce type de chansons, datée de 1854, dévoile l'origine de cette appellation d'*Ôtsu-e bushi*, donnée à des chansonnettes apparues au cours de l'ère Bunka (1804-1818) et qui évoquaient, par leur nature populaire et leur absence de perfection, l'imagerie d'Ôtsu :

Les chansons sur les images d'Ôtsu furent à la mode il y a quatre décennies, vers l'ère Bunka, puis tombèrent en désuétude, mais ces temps derniers elles connaissent une vogue sans précédent et il n'est point un sujet qu'elles n'abordent, depuis la scène du vieil homme qui se fait héler en chemin¹⁷ jusqu'à l'affaire du garçon de boutique de Shimaya¹⁸. Tout comme pour les modestes images d'Oiwake¹⁹, le succès grandissant de ces chansons n'a point à voir avec la qualité de ses mélodies ; leurs paroles étant aussi nombreuses que les milliers de

¹⁶ Ihara Saikaku 井原西鶴, *Kôshoku ichidai otoko* 好色一代男. Traduction française par Gérard Siary et Mieko Nakajima-Siary sous le titre *L'Homme qui ne vécut que pour aimer*, Arles, Philippe Picquier, 2001.

¹⁷ Référence au cinquième acte de la célèbre pièce de Takeda Izumo 竹田出雲, *Kanadehon Chûshin-gura* 仮名手本忠臣蔵 (*Le Trésor des vassaux fidèles*, 1748) dans lequel un vieil homme, Yoichibei, est accosté puis tué, sur la route de Yamazaki près de Kyoto, par le bandit de grand chemin Ono Sadakurô, qui lui subtilise une grosse somme d'argent.

¹⁸ Référence à une affaire survenue vers 1844 ou 1846 chez un marchand d'étoffes d'Edo du nom de Shimaya, dont le premier commis abusa d'un jeune garçon de boutique.

¹⁹ Oiwake est le nom d'un hameau situé au carrefour de la route du Tôkaidô et des routes menant à Kyoto et à Fushimi, en amont du relais d'Ôtsu, où étaient produites ces images populaires. C'est la raison pour laquelle elles étaient aussi appelées les « images d'Oiwake » (*Oiwake-e*).

quartiers de la « capitale des saules »²⁰, Edo, on leur donne le nom de « chansons de la grande ville / chansons sur les images d'Ôtsu²¹ »²².

Un grand nombre de ces chansons nous sont parvenues grâce à de minces livrets xylographiques qui en reproduisent les paroles, accompagnés d'illustrations et munis de couvertures imagées en couleurs, exécutées par des artistes de l'école *ukiyo-e*, parfois signées. Ces fascicules étaient vendus par des colporteurs (*yomiuri*) qui parcouraient les rues le soir en chantant. Le corpus le plus complet établi à ce jour, sans être exhaustif, comporte 80 titres imprimés à Edo et 64 titres à Osaka – les deux plus importants centres éditoriaux au XIX^e siècle –, essentiellement entre les années 1850 et les

²⁰ Le nom de la ville d'Edo est écrit avec deux caractères non usuels, saule (柳) et capitale (都), dont le premier évoque le « quartier des fleurs et des saules » (*hagai ryûkô* 花街柳巷), c'est-à-dire le quartier de plaisirs.

²¹ Le terme *Ôtsu-e* est écrit en plaquant trois caractères (大都會) qui signifient « grande ville ».

²² En raison des particularités de lecture des documents cités dans le présent article, les textes en japonais sont accompagnés de leur translittération en caractères latins. 大津繪の唱歌ハ四十年前文化度はやりてのちたえてうたハざりしが當時この行るゝことくらふるものなくおゝひ／＼老父殿をはじめとして島屋の丁稚にいたるまで唱ざるものなしたまた追分画の質墨にひとしく音声の佳悪にかゝわらねバ猶流行のいやまして文句の員も八千八調柳都にならひて大都會節と号く。 *Ôtsu-e no shôka wa yo-mukashi mae Bunka no koro hayarite nochi taete utawazarishi ga kono setsu kono okonawaruru koto kuraburu mono naku ooi ooi oyajidono o hajime to shite Shimaya no kozô ni itaru made utawazaru mono nashi mata Oiwake-e no shitsuboku ni hitoshiku onjô no yoshiashi ni kakawaraneba nao ryûkô no iyamashite monku no kazu mo hassenya-chô Edo ni naraite Ôtsu-e bushi to nazuku.* Introduction signée Dokudoku Sanjin 獨々山人 à *Ôtsu-e bushi erami monku* 大津多ふしえらみもんく (Chansons sur les images d'Ôtsu. Choix de paroles), s. l., [Edo], 1854. Gankyû Inshi 玩究隠士, *Ruibetsu Ôtsu-e bushi shûsei. Edo-ban hen* 類別大津絵節集成・江戸板編 (Anthologie de chansons sur les images d'Ôtsu classées par sujet : éditions d'Edo), Tokyo, Taihei shokku, 2002, n° 5-50, bibliothèque de l'Université du Tôhoku, fonds Kanô, p. 291. Document en ligne consulté le 22 août 2024 <<https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100440766/1?ln=ja>>.

années 1870. Ces livrets totalisent respectivement 1 394 chansons pour Edo et 1 154 chansons pour Osaka, dont certaines sont reprises d'un ouvrage à l'autre²³. Ce genre mineur, de nature satirico-comique, fut parfois qualifié de sous-littérature « décadente » (*haitai* 廢頹)²⁴ ou « grivoise » (*shimogakari* 下掛り, litt. « en dessous de la ceinture »)²⁵. Il est en grande partie lié au théâtre *kabuki* et au milieu des courtisanes, mais il traite également des sites célèbres, des modes et de l'actualité – dont l'arrivée des Occidentaux au Japon au milieu du XIX^e siècle à la suite de la signature de traités internationaux –, toujours sur un ton drolatique, voire scabreux.

Ces chansons, généralement anonymes, étaient parfois appelées à l'époque des *monsaku* 文作, c'est-à-dire des tirades comiques improvisées oralement au cours de banquets. Elles ont aussi en partie à voir avec l'art de la parole, le *rakugo* 落語, comme en attestent des livrets de ce genre et des feuilles

²³ D'après la compilation la plus complète éditée par Gankyû Inshi : Gankyû I., *Ruibetsu Ôtsu-e bushi shûsei. Edo-ban hen, op. cit.*, et Gankyû I., *Ruibetsu Ôtsu-e bushi shûsei. Ôsaka-ban hen* 類別大津繪節集成・大阪板編 (Anthologie de chansons sur les images d'Ôtsu classées par sujet : éditions d'Osaka), Tokyo, Taihei shooku, 2002. Dans ce corpus, seuls douze livrets imprimés à Edo (entre 1853 et 1880) et neuf imprimés à Osaka (entre 1854 et 1872) sont datés. De même, parmi les 61 livrets de la collection Ichiba Naojirô conservés à la bibliothèque de l'Université de Saga, seuls cinq sont datés (un 1853-1854, deux 1854, un 1877, un 1882). Voir Inoue Toshiyuki 井上敏幸 (dir.), *Ichiba Naojirô korekushon mokuroku* 市場直次郎コレクション目録 (Catalogue de la collection Ichiba Naojirô), Saga, Saga daigaku fuzoku toshokan Chiikigaku rekishi bunka kenkyû sentâ, 2007, p. 31-44.

²⁴ Ichiba Naojirô 市場直二郎, *Haitai Ôtsu-e bushi* 廢頹大津繪節 (Chansons décadentes sur les images d'Ôtsu), Tokyo, Hassô shoin, 1928.

²⁵ Saita Sakura 齋田作楽, *Shimogakari Ôtsu-e bushi* 下がり大津繪ぶし (Chansons grivoises sur les images d'Ôtsu), Tokyo, Taihei shooku, 1978.

imprimées signés par des conteurs professionnels²⁶, et il est possible que certaines chansons aient circulé dans les petites salles de spectacle (*yose* 寄席)²⁷.

La présence de vignettes dans nombre de ces publications avait une fonction à la fois ludique et didactique, pour éclairer le lecteur sur le sens de textes parfois énigmatiques, comme le révèle l'introduction d'un autre de ces livrets :

Selon le vieux dicton, la poésie est une peinture avec des paroles, et la peinture un poème muet. Dans les textes de ces chansonnettes sur les images d'Ôtsu également, les passages abscons sont formulés [expliqués] à l'aide d'images²⁸.

Examinons l'un de ces livrets, qui présente cette interaction texte-image sous une forme originale, car seuls deux des ouvrages du corpus comportent des illustrations en lien direct avec la danse. Cette publication est intitulée, sur la

²⁶ Deux livrets intitulés *Ôtsu-e bushi* 大都繪ぶし (Osaka, Fushimiya Takichi, s. d., bibliothèque de l'Université de Saga, coll. « Ichiba Naojirô », cote 126. Document en ligne consulté le 22 août 2024 <https://www.dl.saga-u.ac.jp/collection/detail/?id=68>) et *Han-zukushi Ôtsu-e bushi* はんつくし大津繪ぶし (Osaka, Fushimiya Takichi, s. d., bibliothèque de l'Université de Saga, coll. « Ichiba Naojirô », cote 127. Document en ligne consulté le 22 août 2024 <<https://www.dl.saga-u.ac.jp/collection/detail/?id=69>>), réunissent des chansons signées par les conteurs de *rakugo* Hayashiya Kikueda 林家菊枝, Hayashiya Suetsuru 林家未鶴 et Katsura Bunshô 桂文笑, pour le premier, et Shôfukutei Baikô 笑福亭梅香, pour le second.

²⁷ Ichiba N., *Haitai Ôtsu-e bushi*, *op. cit.*, fol. 10 v°.

²⁸ 夫詩ハ有声の畫なり。畫は亦无声の詩なりと古語に曰。大津繪端唄の文作も。さとれぬところハ繪にて詠と。 *Sore shi wa usei no ga nari. Ga wa mata musei no shi nari to kogo ni ieri. Ôtsu-e ha.uta no monsaku mo, satorenu tokoro wa e nite yomu to.* D'après *Itsudai Ôtsu-e bushi shû* 逸題大津繪節集 (Recueil de chansons sans titre sur les images d'Ôtsu), compilé par Kôseisha Sakumaru 光盛舎作丸, préface signée Shusshian Suijin 出子庵醉人, Edo, s. d. (vers 1860), Gankyû I., *Ruibetsu Ôtsu-e bushi shûsei. Edo-ban*, *op. cit.*, n° E-19, p. 289.



couverture, *Ôtsu-e bushi yon hen* 大津繪婦シ四編 (Chansons sur les images d'Ôtsu, quatrième partie) (fig. 1) et, au revers de la couverture (fig. 2, folio de droite), *Ôtsu-e bushi yon hen* 大都會ぶし四へむ, avec des sinogrammes différents pour le mot *Ôtsu-e*, choisis pour leur valeur phonétique (dits *ateji* 当て字 ou « caractères plaqués »), mais qui confèrent aussi un autre sens à ce terme, celui de « grande ville ». Le hiragana む doit se lire ici « n » selon l'usage antérieur à la réforme de l'écriture de 1900 qui lui substituera le hiragana ん dans ce type de cas. Ce titre indique qu'il s'agit de la quatrième partie d'une collection de chansons, mais les autres volumes de la série ne sont pas connus.

Fig. 1 : Le Démon récitant des incantations bouddhiques (oni no nenbutsu), *Ôtsu-e bushi* (Chansons sur des images d'Ôtsu), 4^e partie, s. d., [vers 1853], couverture, livret xylographique, 17,2 × 11,5 cm, s. l., [Edo] © Christophe Marquet.



Fig. 2 : Anonyme, Le Musicien aveugle (zatô) [à droite] et « Danse sur des images d'Ôtsu » (Ôtsu-odori) [à gauche], Ôtsu-e bushi (Chansons sur des images d'Ôtsu), 4^e partie, s. d., [vers 1853], livret xylographique, revers de la couverture et fol. 1^{er}, 17,2 × 21,5 cm, s. l., [Edo] © Christophe Marquet.



Fig. 3: Anonyme, « Danse sur des images d'Ôtsu » (Ôtsu-e odori) [à droite] et « Images d'Ôtsu. Les étrangers des vaisseaux noirs... » (Ôtsu-e. Kurofuno no tōjin...) [à gauche], Ôtsu-e bushi (Chansons sur des images d'Ôtsu), 4^e partie, s. d., [vers 1853], livret xylographique, fol. 1^o-2^o, 17,2 × 21,5 cm, s. l., [Edo] © Christophe Marquet.

La couverture (fig. 1) représente le sujet emblématique de l'imagerie d'Ôtsu : le « démon récitant des incantations bouddhiques » (*oni no nenbutsu* 鬼の念仏), travesti en moine et frappant un gong pour signaler son passage, tout en tenant dans l'autre main un carnet à offrandes. Cette image, qui est la parodie d'une pratique ascétique menée au plus froid de l'hiver par des moines mendians (le *kannebutsu* 寒念仏) qui passaient de maison en maison, est aussi la représentation qui ornait l'enseigne des marchands d'images d'Ôtsu à l'époque d'Edo et en devint le signe de reconnaissance.

Au revers de la couverture apparaît un autre personnage parmi les plus fréquemment représentés dans cette imagerie (fig. 2), le joueur de luth aveugle, dit *zatô* 座頭 – reconnaissable à son crâne rasé, à sa canne et à son instrument dans le dos –, qui se fait arracher son pagne par un chien errant (ici non figuré). Ce sont aussi deux des figures parmi les plus ouvertement satiriques du répertoire des images d'Ôtsu.

Le compilateur, l'illustrateur et l'éditeur de ce livret ne sont pas mentionnés, ni la date d'édition, en l'absence de colophon, mais la publication fut sans aucun doute réalisée à Edo, car nombre des chansons se retrouvent dans d'autres ouvrages publiés dans cette ville. Ce mince imprimé de quatorze folios²⁹, au format de poche (17,2 × 11,5 cm), réunit vingt chansons (originellement probablement vingt-six)³⁰ – une par demi-folio – toutes illustrées d'une vignette en bas de page.

²⁹ La numérotation de ces folios va de 1 à 13, plus un folio de frontispice numéroté *kuchi* (« ouverture »), mais il manque à notre exemplaire les folios 9, 10 et 12. Six chansons sont donc possiblement manquantes.

³⁰ Deux de ces chansons sont reproduites dans Saita S., *Shimogakari Ôtsu-e bushi*, op. cit., p. 69-70 et p. 208-209, et dix autres dans Gankyû I., *Ruibetsu Ôtsu-e bushi shûsei. Edo-ban*

Les six premières chansons sont des variations sur le thème des « étrangers » – désignés par le terme péjoratif de *tôjin* 唐人, littéralement les « personnes [du pays] des Tang » –, indice que ces chansons datent de la période de l'arrivée des « vaisseaux noirs » du commodore Perry en 1853, pour négocier l'ouverture des ports japonais aux navires américains (fig. 3, folio de gauche).

Ce livret réunit d'autres chansons sur des thèmes variés, sans unité particulière : la « femme infidèle », des histoires de bain public, des « choses à la mode aujourd'hui » dans les spectacles de rue, une parodie des Sept dieux du Bonheur qui festoient avec une courtisane, le thé, l'abaque, etc. Leur calibrage est à peu près identique et correspond à environ cent quarante signes, en grande majorité des caractères syllabiques hiraganas, avec quelques sinogrammes, mais dont la prononciation est systématiquement indiquée en marge, preuve d'un souhait d'accessibilité au plus grand nombre de lecteurs.

On y trouve aussi parfois, comme dans la première chanson (fig. 3, folio de gauche), des expressions notées en katakanas, dans une taille de caractères inférieure. Ces passages transcrivent de façon comique un énoncé dans une pseudo langue étrangère, appelée parfois par dérision le *chinpun kanpun kara kotoba* ちんぷんかんぷん唐言葉 ou le « sabir chinois sans queue ni tête »³¹. Le style calligraphique cursif adopté dans ces livrets, ramassé et aux

hen, op. cit., p. 23 [n° E-13, Kaei an VI, 1853 et n° E-41, s. d.], p. 60 [n° E-14 et n° E Kawara-51, s. d.], p. 82 [n° E-14, s. d.], p. 142 [n° E-34, s. d.], p. 249-250 [n° E-34, s. d.], p. 252-253 [n° E Kawara-51 et n° E-34, s. d.], p. 258 [n° E-13, année d'édition Kaei an VI, 1853].

³¹ Dans une chanson intitulée « Kara kotoba » 唐言葉, dans Gankyû I., *Ruibetsu Ôtsu-e bushi shûsei. Edo-ban hen, op. cit.*, p. 252 [n° E Kawara-70, s. d.].

formes rondes et aux traits relativement épais, peut être rapproché de celui adopté dans les livrets de théâtre *kabuki* à partir de la fin du XVIII^e siècle, appelé *kantei-ryû* 勘亭流, du nom d'un calligraphe de cette époque, Okazakiya Kanroku 岡崎屋勘六, dit Kantei (1746-1805), qui réalisa les affiches et les programmes du théâtre Nakamura d'Edo.

Le premier folio (fig. 2, folio de gauche), dont la numérotation est distincte du reste des pages du fascicule, dispose d'un statut à part. Il présente, sous le titre *Ôtsu-e odori* 大津ゑおどり ou « Danse sur des images d'Ôtsu », une intéressante représentation graphique composée de vingt-quatre vignettes, quatre par colonne, qui doivent se regarder de haut en bas et de droite à gauche, dans le sens de lecture ordinaire. Elles représentent un homme en kimono, de face, tenant en main un éventail fermé, qui exécute les figures d'une danse dont les mouvements sont le mime des dix personnages les plus célèbres du corpus de l'imagerie d'Ôtsu, auxquels on donne le nom d'*Ôtsu-e jissu* 大津絵十種. En marge de chaque vignette est inscrit, en caractères syllabiques hiraganas, le nom du personnage et/ou de son attribut ou de sa posture, une ou plusieurs vignettes servant à composer une des dix images.

Les vignettes sont donc une sorte de décomposition « cinétique » en une, deux, trois, voire cinq phases, de l'image de référence. Les gestes ou la posture du danseur miment un élément du personnage de l'imagerie, d'un de ses attributs ou d'un de ses gestes caractéristiques. L'ensemble du texte forme une brève comptine en cent trente-deux signes, qui passe en revue les dix personnages, dans un ordre fixé dès le début du XIX^e siècle, qui va de la divinité de la Longévitité (Gehô), à Gorô et sa flèche (Yanone Gorô), le héros du



Soga monogatari 曾我物語 (Le Dit des Soga)³², qui prépare la vengeance de son père.

Une estampe de 1923 (fig. 4) reprend les dix figures dans le même ordre et permet, en regard, d’apprécier la manière dont chaque personnage est évoqué par le danseur. De droite à gauche : La divinité de la Longévité se faisant raser par la divinité de la Fortune grimpée sur une échelle, le dieu du Tonnerre repêchant son tambourin, le fauconnier, la jeune fille à la glycine, le joueur de luth aveugle, le démon récitant des incantations, le singe à la gourde et le poisson-chat, le porteur de lance, le moine-guerrier Benkei³³ à la cloche, Gorô à la flèche.

Fig. 4 : Meisan Ôtsu-e (Images d’Ôtsu, spécialité locale), signé Matahei Gashô (Le marchand d’images Matahei), dessiné par Ishijima Kojô, 1923, gravure sur bois polychrome, 38 × 25 cm, s. l., [Tokyo], Isetatsu © Christophe Marquet.

³² Célèbre récit épique, composé au XIV^e siècle, de la vengeance de l’assassinat du père des frères Soga, survenue à la fin du XII^e siècle, qui fut popularisé par le théâtre (*nô*, *kyôka* et *bunraku*).

³³ Benkei (1115-1189) est un moine-guerrier de l’époque de Heian, dont les exploits légendaires et la loyauté firent de lui un héros national. C’est le seul personnage dans cette imagerie à être lié à une légende locale d’Ôtsu, autour de la cloche du monastère Mii-dera dont c’est l’attribut.



Transcription du texte des vignettes (littérale en hiraganas, puis augmentée des sinogrammes usuels), translittération, suivie d'une traduction indicative en français.

Transcription folio 1 r° (lecture de haut en bas et de droite à gauche) (les kanas anciens, dits *hentai-gana* 変体仮名, sont remplacés par leur forme standard moderne) :

大津ゑおどり

二上り

[1] へけいほう [2] はしご [3] ずり [4] かみなり

[5] たいこでつりをつる [6] おわかしゆが [7] たかをすゑ [8] ぬりがさ

[9] おやまハ [10] ふぢのはな [11] ざつとうの [12] ふんどしを

Translittération folio 1 r° :

Ōtsu-e odori

Ni agari [1] *keihō*³⁴ [2] *hashigo* [3] *zuri* / [4] *kaminari*

[5] *taiko de tsuri o tsuru* / [6] *o-wakashu ga* [7] *taka o sue* / [8] *nurigasa*

[9] *oyama wa* [10] *fuji no hana* / [11] *zattō no* [12] *fundoshi o*

Transcription folio 1 r° avec adjonction des sinogrammes usuels correspondants :

大津絵踊り

二上り

[1] 外法 [2] 梯子 [3] ずり [4] 雷

[5] 太鼓で釣をつる [6] お若衆が [7] 鷹を据え [8] 塗笠

[9] お山は [10] 藤の花 [11] 座頭の [12] 褌を

³⁴ *Keihō* (*Geihō*) est une variante non usuelle de *Gehō* 外法, qui désigne la divinité de la Longévité (Fukurokuju 福祿寿), l'un des Sept dieux du Bonheur, caractérisé par son haut crâne.



Transcription folio 1 v° (les kanas anciens sont remplacés par leur forme standard moderne) :

[13] いぬくはへて [14] ぎやうてんし
 [15] つえをハふりあげる [16] あらきのお
 にも [17] ほつきして [18] かねしゆもく
 [19] ひやうたん [20] なまづをおさへまし
 よ [21] やつこのぎやうれつ [22] つりがね
 [23] べんけい [24] やのね五郎

Transcription folio 1 v° avec
 adjonction des sinogrammes
 usuels correspondants :

[13] 犬啗へて [14] 仰天し
 [15] 杖をば振り上げる [16] 荒気
 の鬼も [17] 発氣して [18] 鉦撞木
 [19] 瓢箪 [20] 鯰を押さへましょ
 [21] 奴の行列 [22] 釣鐘
 [23] 弁慶 [24] 矢の根五郎

Translittération folio 1 v°:

[13] *inu kuwaete* [14] *gyôten shi* [15] *tsue ba furiageru* / [16] *araki no oni mo*
 [17] *hokki shite* [18] *kane shumoku* / [19] *hyôtan* [20] *namazu o osaemasho* /
 [21] *yakko no gyôretsu* / [22] *tsurigane* [23] *Benkei* / [24] *yanone Gorô*

Traduction (avec entre crochets la description des vignettes) :

Fol. 1 r°

La danse sur les images d'Ôtsu.

Deuxième corde haussée d'un ton. 1^{er} sujet : le dieu de la Longévité [vignette 1 : imitation de son haut crâne] sur une échelle [vignette 2 : imitation du gravissement d'une échelle] se fait raser [vignette 3 : imitation du rasoir à l'aide de l'éventail] ; 2^e sujet : le dieu du Tonnerre [vignette 4 : bras levés au ciel] pêche avec son tambourin [vignette 5 : imitation de l'action de pêcher] ; 3^e sujet : l'éphèbe [vignette 6 : posture frontale de l'éphèbe] porte au poing un faucon [vignette 7 : personnage tendant le bras] ; 4^e sujet : avec son chapeau laqué [vignette 8 : mains imitant le chapeau] la jeune fille [vignette 9 : posture caractéristique de la jeune fille] à la glycine [vignette 10 : imitation du geste de porter une branche de glycine sur l'épaule] ; 5^e sujet : le musicien aveugle [vignette 11 : posture caractéristique du musicien aveugle] dont le pagne [vignette 12 : geste de retenir le pagne].

Fol. 1 v°

est arraché par un chien [vignette 13 : geste de repousser le chien] stupéfait [vignette 14 : expression d'étonnement] brandit sa canne [vignette 15 : geste de frapper avec l'éventail] ; 6^e sujet : le grossier démon [vignette 16 : mains imitant les cornes] s'est converti [vignette 17 : mains croisées sur la poitrine] et frappe son gong avec un maillet [vignette 18 : geste de la main tenant le maillet] ; 7^e sujet : avec une gourde [vignette 19 : mains imitant la forme d'une gourde] il tente d'attraper le poisson-chat [vignette 20 : personnage accroupi] ; 8^e sujet : le valet du cortège du seigneur [vignette 21 : geste avec l'éventail de brandir une lance] ; 9^e sujet : avec la cloche suspendue [vignette 22 : geste de porter une cloche sur l'épaule] le guerrier Benkei [vignette 23 : posture caractéristique de Benkei] ; 10^e sujet : Gorô et la pointe de sa flèche [vignette 24 : geste de l'affûtage de la flèche].

La chanson s'ouvre par l'indication *ni agari* 二上リ, soit la « deuxième [corde] haussée [d'un ton] », qui renvoie à un type d'accord spécifique au *shamisen*, utilisé pour des morceaux à consonance joyeuse ou à caractère « rustique ». Le signe de ponctuation (ゝ) qui est placé en haut de la première colonne, appelé *ioriten* 庵点 ou « point [en forme de toit] de cabane », est l'indice d'un texte destiné à être chanté. La transcription des paroles de la chanson est réalisée presque exclusivement en hiraganas, de manière quasi phonétique, comme pour en préserver la dimension orale. Certaines particularités, comme le redoublement de la consonne « t » à l'aide du katakana ツ dans le terme *zatô* (qui devient *zattô*) sont typiques de cette volonté de fidélité au chant.

Précisons que dans la version originale du livret, qui reproduit en xylographie l'écriture manuscrite de l'époque, certains hiraganas présentent des formes graphiques différentes de celles adoptées par la réforme de l'écriture de 1900 et imposées dans l'enseignement primaire obligatoire, qui réduira leur nombre à cinquante. Plusieurs hiraganas, issus de la simplification cursive de sinogrammes différents, sont ainsi utilisés pour transcrire une même syllabe. Ainsi, les syllabes *ha* et *wa* (ou *ba*) sont notées à l'aide des hiraganas 𐰇 ou 𐰈 (simplifications différentes de 者) et 𐰉 (simplification de 八), au lieu de は et ば (simplification de 波) dans l'usage moderne.

Nous ne disposons pas de témoignage direct sur la pratique réelle de cette danse à l'époque d'Edo, mais des gravures *ukiyo-e* du milieu du XIX^e siècle, contemporaines de ce livret, comme *Ôtsu-e odori-zukushi* 大津画踊尽 (Danse sur les images d'Ôtsu) d'Utagawa Kunisada, datée de 1851-1852, attestent qu'elle prit place dans des pièces dansées (*shosa-goto*) au théâtre

*kabuki*³⁵. Localement, à Ôtsu, la pratique semble avoir perduré dans les maisons de courtisanes, sous la forme de danses masquées, jusque dans la première moitié du XX^e siècle. Un guide touristique de 1926 reproduit, sous le titre « Meibutsu Ôtsu-e odori » 名物大津繪踊 (Danse sur les images d'Ôtsu, spécialité locale), le texte de la chanson et une photographie d'une danseuse, entourée des masques des dix personnages, avec la mention du quartier de plaisirs de Shibaya-machi, qui suggère que la danse se pratiquait en ces lieux³⁶. La danseuse était tout d'abord assise dos au public, devant les masques, disposés face sur le sol. Au fur et à mesure du déroulement de la chanson, elle les plaçait tour à tour sur son visage, pour exécuter la danse imitant chaque personnage, au son du *shamisen*³⁷. La représentation durait quatre à cinq minutes au plus.

L'apparition de la chanson elle-même remonte sans doute au début du XIX^e siècle, car on en trouve des versions très proches dans un recueil de chansons de courtisanes et de banquets accompagnées au *shamisen*, *Suibentô* 粹辨當 (Collation raffinée, livre IV, 1807), sous le titre « Spécialités d'Ôtsu » (*Ôtsu no meibutsu* 大津の名物), puis dans un essai dans lequel un marchand d'Osaka, Kitagawa Morisada 喜田川守貞 (1810-?), relate des

³⁵ Œuvre reproduite dans C. Marquet (dir.), *Ôtsu-e : peintures populaires du Japon*, op. cit., p. 132-133.

³⁶ Shibata Suitei 柴田粹亭, *Yûran annai shumi no Ôtsu* 遊覧案内—趣味の大津 (Guide de voyage. Ôtsu et ses loisirs), Ôtsu, Sawa Goshadô, 1926, p. 12. Ce guide reproduit aussi des photographies de maisons de deux autres des cinq quartiers de courtisanes d'Ôtsu (Shin-chô kuruwa 真町廓 et Jinshichi kuruwa 甚七廓), où cette danse était sans doute également pratiquée.

³⁷ D'après Wanatabe Fumio 渡邊文夫, *Shibaya-machi kagai no seiei. Ôtsu-e odori* 柴屋町花街の盛栄—大津繪踊り (Grandeur du quartier des courtisanes de Shibaya-machi. Les danses sur les images d'Ôtsu), Ôtsu, Sanraizu shuppan, 2013, p. 55-56.

souvenirs d'enfance, le *Morisada mankô* 守貞謾稿 (Écrits divers de Morisada, livre XXIII, vers 1837-1853). La fiction en a également gardé la trace, dans une œuvre du romancier Ryûtei Tanehiko 柳亭種彦, *Oatsuraezome tôyamaganoko* 御詠染遠山鹿子 (livre I, 1830), qui met en scène l'inventeur légendaire de cette imagerie, un certain Ukiyo Matahei³⁸.

Des sources plus anciennes encore permettent de remonter jusqu'au début du XVIII^e siècle. En effet, la mention d'une « chanson à danser » (*odori uta* 踊歌) sur les thèmes des images d'Ôtsu apparaît déjà dans un recueil de chants de *jôruri* et de *kabuki* d'Edo et d'Osaka, *Zôho eiri. Matsu no ochiba* 増補入松の落葉 (Les Aiguilles mortes des pins, édition augmentée et illustrée), compilé par un certain Ôki Sentoku 大木扇徳 et édité à Kyoto en 1710. Intitulée « Danse sur les images d'Oiwake à Ôtsu » (*Ôtsu Oiwake-e odori* 大津おいわけ踊), cette chanson probablement issue du théâtre *kabuki* avant de se diffuser plus largement comme chant populaire³⁹, décrit douze thèmes picturaux, dont cinq font partie des « dix sujets » canoniques de cette imagerie (*Ôtsu-e jissu*). Considérée comme le « prototype » (*moto.uta* 本唄) du genre, elle fonctionne elle aussi sur le mode « énumératif » (*mono-zukushi* 物尽くし), à savoir la citation d'une suite de mots sur un même sujet – en l'occurrence des thèmes d'images et des spécialités locales vendues à Oiwake sur la route du Tôkaidô :

Deuxième [corde] haussée [d'un ton].

³⁸ Reproduction dans C. Marquet (dir.), *Ôtsu-e : peintures populaires du Japon*, op. cit., p. 132.

³⁹ D'après Asano Kenji 浅野健二 (dir.), *Zôho eiri Matsu no ochiba hoka* 増補入松の落葉ほか (Les Aiguilles mortes des pins, édition augmentée et illustrée, et autres textes), coll. « Nihon kayô kenkyû shiryô shûsei » 日本歌謡研究資料集成, Tokyo, Bensei-sha, 1978, p. 549-550.

La silhouette des gens que l'on voit aller et venir [sur la route du Tôkaidô] ; [le voyou] qui a fait serment de donner sa vie éphémère comme la rosée⁴⁰, le Daruma⁴¹ d'Oiwake peint avec goût, le démon grotesque avec sa robe de moine déchirée, le musicien aveugle qui tombe à la renverse en se faisant aboyer dessus par un chien, le chat jouant du luth, le soudard buveur, celle qui se fait tirer la manche au pèlerinage d'Atago⁴², l'élégant éphèbe qui tient un faucon sur son poing, [le valet] qui brandit haut et fort sa lance à plumes et, indifférents au tumulte du monde flottant, Shinran, Donran⁴³ et les Treize bouddhas ; les aiguilles de couture, les aiguilles pour sous-piqûre et les aiguilles à

⁴⁰ Hyakurôkan Nae Saida 百老館苗宰陀, poète de *haikai* d'Ôtsu, mentionne dans *Ôtsu-e no san* 大津繪之贊 (Éloges sur des images d'Ôtsu) en 1710 (manuscrit, bibliothèque Tenri, cote わ-100-23-2) un thème pictural de l'imagerie d'Ôtsu intitulé « Peinture d'un voyou qui porte [la devise] "Je te donnerai ma vie [éphémère comme] la rosée" » (露の命を君にくれへいと打詠たる奴の繪 *Tsuyu no inochi o kimi ni kurebei to uchiyomi taru yakko no e*). Un roman de Miyako no Hanakaze de 1702, *Goka no tsu yosei otoko* 五箇の津餘情男 (Hommes galants des Cinq Ports, livre IV, fol. 15 v°) décrit également un paravent sur lequel figure une image d'Oiwake sur ce thème du voyou des faubourgs. Voir Katagiri Shûzô 片桐修三, *Ôtsu-e hôwa* 大津絵こう話 (Causeries sur les images d'Ôtsu), Ôtsu, Ôtsu-e bunka kyôkai, 1990, p. 97-98.

⁴¹ Daruma est l'appellation japonaise de Bodhidharma, moine bouddhiste indien du VI^e siècle, considéré comme le patriarche du Chan en Chine et du Zen au Japon, dont la représentation peinte ou sous forme de figurine votive fait partie de la culture populaire.

⁴² Le mont Atago, à l'ouest de Kyoto, est le lieu du célèbre pèlerinage dit des « mille jours », qui se déroule la nuit du dernier jour du 7^e mois et qui a pour vertu de protéger des incendies.

⁴³ Shinran 親鸞 (1173-1262) est le fondateur de la véritable école de la Terre pure (Jôdo shinshû). Donran (prononciation chinoise Tanluan) 曇鸞 (476-542) est l'un des moines chinois fondateurs de l'école de la Terre pure et que les adeptes de la véritable école de la Terre pure considèrent comme leur troisième patriarche. Aucune représentation de ces moines n'est cependant connue à ce jour parmi les images d'Ôtsu. L'unique figuration d'un patriarche du bouddhisme amidiste dans cette imagerie est celle de son fondateur japonais, Hônen 法然 (1133-1212), le maître de Shinran, aux côtés du moine chinois Zendô (prononciation chinoise Shandao) 善導 (613-681). Voir Katagiri S., *Ôtsu-e hôwa*, op. cit., p. 53 et Shinoda Jun.ichi 信多純一, *Inori no bunka. Ôtsu-e moyô, ema moyô* 祈りの文化—大津絵模様・絵馬模様 (La culture de l'imploration. Motifs des images d'Ôtsu, motifs des peintures votives), Kyoto, Shibunkaku shuppan, 2009, p. 78.

tatamis d'Ikenokawa, les chapeaux de laïche tressés, les bâtons de défense et les boules d'abaque, puis le site célèbre de la source à l'eau cristalline de la barrière⁴⁴.

Dès le début du XVIII^e siècle, les images d'Ôtsu à caractère satirique furent ainsi l'objet de mises en mots pour être chantées et dansées, puis donnèrent

⁴⁴ Texte original d'après l'édition xylographique de 1710 conservée à la bibliothèque nationale de la Diète à Tokyo (cote わ-102), livre IV, fol. 5 v^o-fol. 6 r^o. Document en ligne consulté le 22 août 2024 <<https://dl.ndl.go.jp/pid/2551569/1/8>>. Nous indiquons entre crochets la prononciation des caractères chinois telle que mentionnée en hiragana dans cette édition : 二上り のほりくたりに目につくすかた露の命をきみにくれべいおいわけのたるまゑこゝろおにゝ衣はそげたもおかしぎたうはしりみにいぬかほへつくねこかしやみひく酒【さけ】のむやつこあたごまいりにそてをひかれただてな若【わか】しゆがたか手にすへてふれやれ／＼大とりげ／＼うきよのんせいふんらんらんしんらんどんらん十三仏【ふつ】かけはりくけぱりたゝみばりいゝいけのかわすげかさよりほにそろばんつふせきの清水【しみつ】はうき名所【などころ】. Texte avec adjonction des caractères chinois et de la ponctuation, d'après Fujita Tokutarô 藤田徳太郎 (dir.), *Matsu no ochiba. Kôchû* 松の落葉 校註 (Les Aiguilles mortes des pins : édition critique), Tokyo, Iwanami shoten, coll. « Iwanami bunko », 1931, p. 78 : 二上り 上り下りに目につく姿、露の命を君に呉れべい、追分の達磨 繪心、鬼に衣はそげたもをかし、座頭は尻居に犬が吠えつく、猫が三味弾く酒のむや奴、愛宕参りに袖を引かれた、伊達な若衆が鷹手に据ゑて、振りやれ／＼大鳥毛／＼、浮世のんせいふんらんらん、しんらんどんらん十三佛、懸針絢針疊針、いゝ池の側、菅笠よりばに算盤粒、關の清水は浮名所. Translittération : *Ni agari. Nobori kudari ni me ni tsuku sugata, tsuyu no inochi o kimi ni kurebei, Oiwake no Daruma egokoro, oni ni koromo wa sogeta mo okashi, zatô wa shirii ni inu ga hoetsuku, neko ga shami hiku, sake nomu yakko, Atago mairi ni sode o hikareta, date na wakashu ga taka te ni suete, fure yare fure yare ôtorige ôtorige, ukiyo nonsei fun ran ran, Shinran Donran jûsan-butsumi, kakehari kukebari tatamibari, ii Ikenokawa, sugegasa, yoribo ni soroban tsubu, seki no shimizu wa uki nadokoro*. Pour l'interprétation de la chanson, voir Yamanaka Kyôko 山中共古, « Ôtsu-e bushi tsûkai » 大津繪節通解 (Commentaires au sujet des chansons sur les images d'Ôtsu), *Shûko* 集古, avril 1925, fol. 2 v^o-4 v^o, et Asahi Masahide 旭正秀, « Ôtsu-e bushi kigen kô » 大津繪ぶし起源考 (Réflexions sur l'origine des chansons sur les images d'Ôtsu), dans *Ôtsu-e* 大津繪, Tokyo, Naigaisha, 1932, p. 185-210.

progressivement naissance à un genre éditorial qui dépassa largement ce sujet, pour finalement se détacher de la référence à cette imagerie.

Ces textes, négligés par l'histoire littéraire, sont des témoignages précieux pour l'étude de la culture populaire orale de l'époque d'Edo et pour la compréhension de formes de création dont la trace n'est que partiellement conservée.

Le *Ryûminjô* de Nakamura Fusetsu, un étonnant manuel de calligraphie

Laïli Dor

À Francette Delaleu

C'est en 1908 que paraît le *Ryûminjô* 龍眠帖, un étrange livret au tracé maladroit, constellé dès la première page de taches et de ratures⁴⁵. Peut-on seulement parler de calligraphie ? L'impression générale est brouillonne, la mise en page comme le tracé contreviennent à toutes les règles habituelles de cet art. Les caractères sont positionnés sans souci d'alignement ou de continuité. Les traits verticaux de gauche sont systématiquement plus épais que ceux de droite, ce qui est contraire à l'usage de la calligraphie régulière. Certains tracés sont brisés par des interruptions intempestives. Des traits qui devraient se couper sont dissociés, là où d'autres qui devraient être séparés se touchent. La construction des caractères n'est pas davantage rigoureuse. Les proportions entre la clé et le reste du caractère sont souvent fantaisistes. Les horizontales s'élèvent parfois vers la droite plus que de raison. Quant aux verticales, elles penchent tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, quand un même caractère n'est pas construit selon deux axes différents.

Que cette œuvre, qui ne semble guère plus qu'un essai de débutant, fasse l'objet d'une publication en bonne et due forme est déjà une ironie. Mais la bravade va plus loin, car elle paraît sous un titre (*Ryûminjô*) qui l'apparente à

⁴⁵ Nakamura Fusetsu 中村不折, *Ryûminjô* 龍眠帖 (Livret du Sommeil du Dragon), Tokyo, Kawahigashi Heigorô, 1908.

un livret-modèle. Le terme *hōjō* 法帖 désigne en effet le chef-d'œuvre d'un grand calligraphe, que les apprentis recopient scrupuleusement pour s'approprier tant les qualités techniques que la valeur morale du maître.

Qui était au juste son auteur, Nakamura Fusetsu (1866-1943), pour se permettre un pareil pied de nez à la communauté calligraphique ? Né à Edo dans une famille de fonctionnaires ruinée peu après par la Révolution de Meiji, il avait été contraint très tôt de gagner sa vie, comme apprenti pâtissier d'abord, puis comme maître d'école. S'il était ensuite parvenu à se faire un nom dans le monde de l'art, ce n'était pas comme calligraphe, mais comme peintre à l'occidentale. Il cultivait néanmoins, en parallèle de sa carrière, un intérêt pour les stèles chinoises de la période dite « des Six Dynasties » (220-589), matérialisé par une intense activité de collectionneur qui lui valait une certaine reconnaissance dans le monde de la calligraphie.

Comme l'on pouvait s'y attendre, la publication du *Ryūminjō* souleva un tollé. La première salve de critiques vint du sinologue et calligraphe Naitō Konan 内藤湖南 (1866-1934), qui, en mars 1911, brocarda les admirateurs du livret dans un article pour le *Journal Asahi* d'Osaka, leur reprochant de « faire comme si ce genre de calligraphie vulgaire, bonne pour les enseignes et les vignettes, était de la calligraphie de l'École du Nord, alors qu'elle est parfaitement insignifiante⁴⁶ ».

⁴⁶ Cité par Ishikawa Kyūyō 石川九楊 dans *Shodō no shūen, Kindai shoshi-ron* 書道の終焉—近代書史論 (Le crépuscule de la calligraphie – théorie historique de la calligraphie moderne) Kyoto, Dōhō-sha shuppan, 1990, p. 116 ; traduit du japonais : « 看板やコマを書く一種の俗筆を北派だとして居るに至つては、殆ど採るに足らないものである。 ».

Outre les attaques de Naitô Konan, Fusetsu dut également subir celles de Kusakabe Meikaku 日下部鳴鶴 (1838-1922). Pourtant, les deux hommes s'intéressaient au même corpus artistique – les stèles chinoises de la période des Wei du Nord (386-534) – et défendaient la même conception fondamentale de la calligraphie, à savoir un tracé vigoureux inspiré par le contact direct avec l'œuvre, plutôt que par la copie d'un maître. Bien plus, ils avaient même été, avant la parution du *Ryûminjô*, d'assez proches collaborateurs, puisque Nakamura Fusetsu comptait parmi les membres fondateurs de la Dansho-kai 談書会 (Société Débats et Calligraphie), la société de calligraphie de Meikaku. La controverse est d'autant plus ironique que l'accusation d'hétérodoxie, infligée par Meikaku à Fusetsu, est précisément celle qu'avait eue à subir Meikaku lui-même lorsqu'il avait commencé à pratiquer la calligraphie dans le style des Six Dynasties, au début des années 1880.

Le succès du *Ryûminjô* ne fut pas moindre que le scandale qu'il souleva. Au cours des cinq années suivant sa parution, il fut réimprimé quatre fois. À l'issue de cette période, une déclaration de son éditeur⁴⁷ nous apprend que le livret était épuisé, et que son prix de transaction avait été multiplié par dix. Il connut une réédition en 1918, qui fit à son tour l'objet de plusieurs impressions.

Malheureusement, l'avis des admirateurs du *Ryûminjô* est beaucoup moins bien documenté que celui de ses détracteurs. La légende veut que l'écrivain Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922) ait décidé, à la lecture du livret, de confier la

⁴⁷ Cité par Ishikawa K., « Ryûminjô, Meiji 41 nen – Nakamura Fusetsu » 龍眼帖、明治四十一年—中村不折 (Le *Ryûminjô*, an 41 de l'ère Meiji – Nakamura Fusetsu), *ibid.*, p. 114.

réalisation de sa pierre tombale à Fusetsu. Mais, en dehors de cette anecdote, les témoignages sont rares.

La publication du *Ryûminjô* comme manuel était-elle donc une simple boutade de la part de Fusetsu ? Que nenni. Derrière la maladresse apparente se cache une vraie recherche esthétique. Le texte du livret est ainsi tiré d'un classique chinois identifié dans l'inscription initiale : il s'agit de vingt quatrains du poète et calligraphe Su Che 蘇轍 (1039-1112), composés sur un rouleau peint par Li Gonglin 李公麟 (1049 ?-1106) et intitulé *Chaumière de montagne* (*Shan zhuang tu* 山莊圖).

Alors même que les vers de Su Che étaient au départ conçus comme un accompagnement des images peintes par Li Gonglin, celles-ci ont disparu du *Ryûminjô* qui ne reproduit que le texte des poèmes. Dès lors, le regard se trouve exclusivement concentré sur le texte, qui ne constituait pas, à l'origine, le point d'attraction principal. En rassemblant les poèmes seuls, Fusetsu modifie à la fois la nature de l'œuvre (du rouleau au livret), et le parcours visuel du spectateur (du déroulement horizontal à la lecture verticale). Même le terme de « lecture » paraît ici exagéré. Fusetsu définit une nouvelle trajectoire où le regard n'est plus guidé par le contenu du texte. Il défait l'alignement des caractères et les imbrique, jusqu'à ce que le résultat évoque davantage un tableau abstrait qu'une calligraphie.

Dans sa mise en page, Fusetsu joue avec l'espace, mais dans son choix de style calligraphique, c'est avec le temps qu'il jongle. Alors que les poèmes composés et calligraphiés par Su Che datent du XI^e siècle, le style choisi pour le *Ryûminjô* est beaucoup plus ancien. L'influence la plus clairement perceptible est celle des *Vingt stèles de Longmen* (*Longmen ershi pin* 龍門二

十品), un ensemble d'inscriptions votives datant de la période des Wei du Nord. Leur style très particulier marque la transition entre l'écriture de chancellerie et l'écriture régulière avec encore, ici ou là, quelques traces d'écriture sigillaire. Ce choix s'ajoute au nombre des obstacles à la lecture. Certes, les caractères sont bien détachés et l'évolution vers l'écriture régulière les rend relativement reconnaissables. Toutefois, il s'agit d'une forme archaïque, qui, en 1908, n'est plus couramment utilisée depuis longtemps.

Fusetsu, bien qu'il reprenne ces œuvres au pinceau, conserve les caractéristiques de la gravure, avec un tracé rigide, où les traits se coupent à angle droit, et des caractères de forme carrée, parfois un peu maladroite. On remarque les points triangulaires, mais aussi, par endroits, des attaques et des terminaisons très marquées. Ce choix comporte une part de défi artistique, car le tracé gravé est uniforme, là où la souplesse du pinceau permet au contraire des variations dans l'épaisseur du trait. Le calligraphe a donc à sa disposition un répertoire d'expression moins varié.

Fusetsu compense cette uniformité du trait par un important travail sur la variation des formes. Ishikawa Kyûyô⁴⁸ prend l'exemple des deux caractères « homme » (*hito* 人) et « montagne » (*yama* 山), présents dès la première page, et qui apparaissent en tout neuf et six fois dans les poèmes. Aucun de ces deux caractères n'est jamais tracé de la même façon, ce qui est d'autant plus surprenant qu'ils ne comptent respectivement que deux et trois traits. Pour le caractère 人, Fusetsu varie l'angle et l'épaisseur des deux traits. Il les

⁴⁸ Ishikawa K., « Ryûminjô no kakumei » 龍眠帖の革命 (La révolution du Ryûminjô) *Sumi*, n° 155, mars-avril 2002, p. 134-135.

trace tantôt de manière rectiligne, tantôt incurvée, mais rajoute parfois un crochet final à droite ou, de manière plus surprenante, à gauche (fig. 1). Ce n'est pas seulement l'apparence générale du caractère qui change, mais bien la manière dont il est exécuté : pour cette occurrence initiale, Fusetsu a tracé le premier trait à l'envers, de bas en haut.

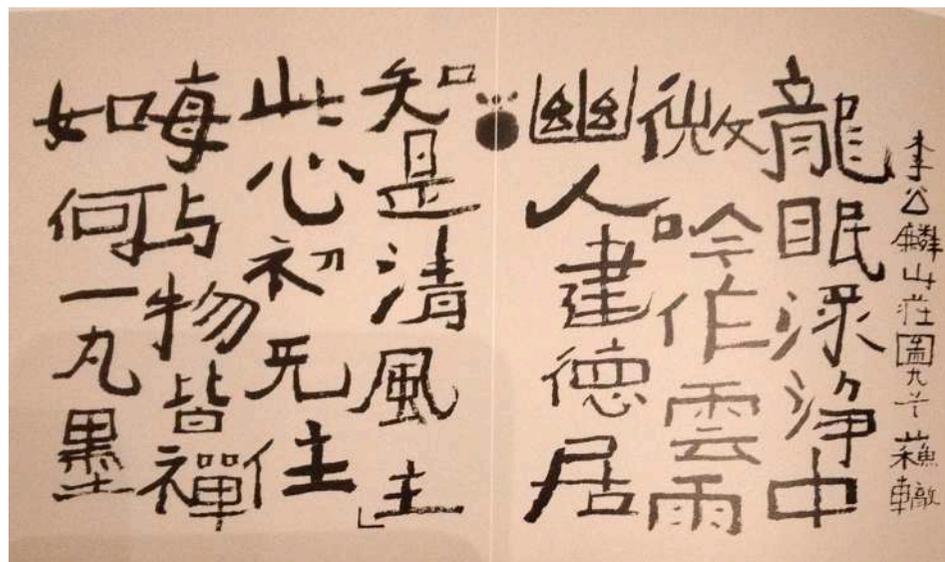


Fig. 1: Nakamura Fusetsu 中村不折, [Ryûminjô 龍眠帖], Livret du sommeil du dragon, 1908, livret plié 折本, 29,0 × 23,6 cm, Musée de la calligraphie, Tokyo © Taitô shodô hakubutsukan.

Il existe donc bien des raisons de présenter le *Ryûminjô* comme un manuel. Le travail de variation apparente le livret à un dictionnaire de caractères, et Fusetsu propose par ailleurs à la copie une interprétation très personnelle du

style des Six Dynasties, pour servir d'inspiration aux calligraphes intéressés par ce courant.

En conclusion, le *Ryûminjô* s'avère une œuvre à la fois didactique et ludique. Pas davantage que dans son apparence, le manuel ne se prend au sérieux dans son contenu : le maître fait des ratures et des fautes de débutant, et pire encore, il les affiche et les assume. Derrière la maladresse apparente se dessine une proposition esthétique réfléchie où les stèles gravées des Wei du Nord sont relues au prisme d'une abstraction naissante.

Autour de cette dimension ludique se construit une relation de complicité avec le lecteur/spectateur. Pour enfreindre aussi savamment toutes les règles de la calligraphie, Fusetsu devait en avoir une connaissance hors du commun. Et pour identifier les infractions en question, le lecteur doit à son tour être familier des conventions propres à cet art. Publier le *Ryûminjô* comme manuel n'est finalement pas tant le proposer tel quel à la copie que tenter de faire réfléchir les apprentis calligraphes au statut du modèle, et l'œuvre elle-même ne peut être pleinement comprise que dans la perspective du message qu'elle essaie de transmettre.

Le *Ryûminjô* peut être considéré, dans la carrière de calligraphe de Fusetsu, à la fois comme un début et comme une fin. Comme une fin, car plus jamais l'artiste ne retrouvera un tel succès dans son activité de calligraphe. Plus jamais il ne sera, comme il l'a été entre 1908 et 1912, au centre de tous les débats. Parmi ses œuvres, le *Ryûminjô* reste encore aujourd'hui la plus fréquemment citée, reproduite ou analysée.

Et pourtant, cette œuvre est aussi un début. Le succès du *Ryûminjô* conforta Fusetsu dans l'intérêt qu'il portait au style des Six Dynasties, et l'encouragea à poursuivre son exploration, dans son activité créatrice comme dans les travaux de recherche liés à son activité de collectionneur. En 1912, il fonda même une association de calligraphie, la *Ryûmin kai* 龍眠会 (Société du sommeil du dragon), qui fédérait une vingtaine d'admirateurs du *Ryûminjô* autour de Nakamura Fusetsu et de son plus fidèle admirateur à l'époque, le poète de *haiku* Kawahigashi Hekigotô 河東碧梧桐 (1873-1937). L'association ne perdura qu'une dizaine d'années, pendant lesquelles elle fut le lieu d'une intense effervescence intellectuelle et artistique autour de la calligraphie des Six Dynasties. Mais elle comptait davantage de poètes que de calligraphes, et finit par se défaire lorsque Kawahigashi Hekigotô décida de poursuivre ses propres recherches artistiques. Si le *Ryûminjô* a durablement inspiré les poètes de *haiku* dans la mouvance de Kawahigashi Hekigotô, il n'a pas exercé une influence durable dans le monde de la calligraphie. Les débats autour du livret ont assuré sa notoriété à court terme, mais ils ont aussi contribué à maintenir son auteur dans une position marginale.

Plutôt que dans les courants et les expositions de calligraphie, l'héritage du *Ryûminjô* est à chercher dans le monde qui nous entoure. C'est en effet dans les objets de la vie quotidienne (affiches, enseignes, étiquettes) que l'œuvre semble avoir trouvé sa vraie postérité. Le style naïf et d'apparence sans prétention popularisé par Fusetsu trouve naturellement sa place dans la vie de tous les jours. La maladresse des caractères attire l'œil, et provoque un choc, aujourd'hui encore, par opposition non plus à la calligraphie virtuose – comme c'était le cas au moment de sa création – mais à la régularité des caractères imprimés.

Le rapprochement s'était amorcé du vivant de Fusetsu, puisque l'artiste avait lui-même calligraphié, dans le style du *Ryûminjô*, une enseigne pour la boutique de matériel calligraphique où travaillait son ami Okada Heiandô 岡田平安堂 (1866-1960). Ce geste était particulièrement inusité, à une époque où les calligraphes avaient à cœur de défendre le statut artistique de leur pratique en lui refusant tout aspect utilitaire.

Le mouvement se poursuit aujourd'hui encore sur les murs et les façades du Japon, et nulle part de façon plus appropriée que sur l'enseigne de la pâtisserie Nakamura-ya 中村屋 à Shinjuku, dont la calligraphie rappelle celle du *Ryûminjô*. La boutique fait ainsi un clin d'œil à son artiste éponyme, alors qu'il n'existe, semble-t-il, pas de lien entre les deux.

Paradoxalement, le style (à défaut de l'œuvre elle-même) a ainsi connu une diffusion beaucoup plus grande que celle qu'il aurait pu avoir dans les seules sphères artistiques. Un siècle plus tard, la critique de Naitô Konan s'est retournée en prophétie...

Écrire à l'eau – une (r)évolution dans l'apprentissage de la calligraphie au Japon

Terada Torahiko

Tremper son pinceau dans de l'encre de Chine pour écrire : ce geste si naturel dans la pratique de la calligraphie est-il menacé de disparition ? L'usage de l'encre de Chine, indispensable à l'art de la belle écriture, est en effet en perte de vitesse au pays du soleil levant, à cause d'un liquide transparent. Il ne s'agit pas de l'encre invisible, destinée à écrire des messages secrets, mais simplement de l'eau, pure et limpide, qui ne laisse aucune tache sur les vitres. Celle-ci permet de réaliser une calligraphie authentique, non seulement en noir mais aussi en couleurs !

Au Japon, la scolarité obligatoire commence à six ans, avec l'entrée à l'école primaire. Elle comporte notamment l'enseignement de la langue japonaise (*kokugo* 国語, litt. « langue nationale ») qui, selon les directives de l'enseignement au primaire (小学校指導要領), vise l'acquisition de quatre compétences : compréhension orale et écrite, production orale et écrite. Pour écrire correctement les kanjis (caractères chinois), les hiraganas et les katakanas (les deux syllabaires dérivés des kanjis), les élèves doivent maîtriser le mouvement des traits. La pratique calligraphique leur permet de comprendre les spécificités morphologiques de chaque type de caractères. L'apprentissage manuscrit de l'écriture est appelé communément *shûji* 習字 (« apprentissage des caractères »), mais les directives de l'enseignement primaire actuellement en vigueur (publiées en 2019) utilisent le terme *shosha*

書写 (« écriture manuscrite »). Si en 1^{re} et 2^e années (équivalentes aux classes de CP et CE1 en France), les élèves se contentent d'écrire avec un crayon à mine, c'est en 3^e année (CE2) que le pinceau est introduit dans l'apprentissage, car cet outil – à la pointe fine et souple – nécessite une manipulation délicate ; les jeunes apprenants doivent contrôler la pression du pinceau sur le support (en général du papier) pour tracer correctement les caractères.

Tous les caractères sont réalisés à l'aide d'un certain nombre de traits, dont l'ordre doit être scrupuleusement respecté pour obtenir une belle écriture. Dans un souci pédagogique, les directives de 2019 soulignent, contrairement aux précédentes, l'importance de l'apprentissage de ces différents traits. Dans le cours de *shosha*, les élèves doivent ainsi étudier les traits horizontaux, verticaux et obliques, points, crochets (extrémités des traits remontants), courbes, etc., dont la forme est directement liée à la pression de la main et au mouvement du pinceau.

La nouveauté principale de ces directives de 2019 réside dans le fait que les commentaires (小学校学習指導要領解説) qui les accompagnent recommandent l'usage d'un « pinceau pour écriture à l'eau », *suisho-yôhitsu* (水書用筆), en complément du crayon à mine, et ce dès le début de l'apprentissage des caractères, en 1^{re} année d'école primaire. Le recours à cet outil est présenté comme un moyen d'améliorer la maîtrise du pinceau et la connaissance de l'ordre des traits.

Qu'est-ce que ce pinceau ? Pour les commentateurs, « le pinceau pour écriture à l'eau, pratique et souple, possède une particularité : les caractères, une fois écrits, disparaissent en peu de temps ». En effet, ce pinceau, dont le

corps est une sorte de récipient souple en plastique, est rechargeable en eau. Il n'a rien d'extraordinaire en soi, mais le papier qui lui est associé, une fois mouillé par le pinceau, présente la propriété de changer de couleur : il noircit en l'occurrence. Ce papier est en fait constitué de deux parties distinctes. Grâce à une finition particulière de la surface, la couche superficielle présente de fines irrégularités qui, une fois sèches, reflètent la lumière et apparaissent blanches. Quand des caractères sont écrits avec de l'eau, les parties mouillées laissent pénétrer la lumière et font surgir la couleur noire de la sous-couche. Lorsqu'un enfant écrit sur ce papier, les caractères apparaissent avec les traits du pinceau, puis disparaissent au fur et à mesure que le papier sèche, et l'enfant peut ainsi répéter son exercice sur la même feuille⁴⁹.

L'écriture à l'eau offre plusieurs avantages. D'abord, elle ne tache pas. Les auteurs des commentaires complétant les directives de l'enseignement au primaire insistent d'ailleurs sur ce point. Combien de parents ont-ils été désespérés à cause des éclaboussures sur les chemises blanches des enfants ! Ensuite, elle permet une économie de coût et de temps. Un des matériaux essentiels de la calligraphie est le *sumi*. Mélange de suie de bois de pin et de colle d'origine animale, le *sumi* se présente souvent sous la forme d'un bâtonnet. Il est frotté avec un peu d'eau dans un récipient appelé *suzuri*, autre outil incontournable de la calligraphie japonaise, qui est une pierre sculptée servant de réservoir pour l'encre liquide ainsi obtenue. Le degré de noir varie en fonction du frottement du bâtonnet, mais la préparation du liquide

⁴⁹ Kuretake 呉竹, *Suisho fudepen no tsukaikata* 水書筆ぺんの使い方 (L'utilisation du pinceau à écriture à l'eau), Youtube. Document en ligne consulté le 5 août 2024 <<https://youtu.be/qNXXKJXh7OK4>>.

précieux est longue. D'un coup de baguette magique, le *suisho* rend inutiles ces fournitures qui représentent un coût non négligeable – plusieurs centaines de yens pour les objets premier prix mais bien davantage pour les plus nobles. Enfin, avec l'écriture à l'eau, les élèves peuvent répéter les caractères de manière quasi infinie. C'est un avantage crucial pour l'apprentissage de l'écriture. L'eau est aisément accessible, et le pinceau à réservoir se prépare rapidement : facile et pratique, l'écriture à l'eau bouleverse les méthodes d'enseignement de l'écriture chez les petits Japonais.

Cette innovation n'échappe pas toutefois aux critiques. La principale est que la calligraphie, même la plus réussie, finit par disparaître. L'écriture à l'eau est donc réservée à l'apprentissage répétitif. Quand un élève fait un exercice, le maître doit le corriger. Mais si les caractères disparaissent, comment les évaluer ? Le maître ne peut juger ni les progrès ni les erreurs de son élève. L'élève lui-même a du mal à reconnaître ses propres accomplissements. Par ailleurs, l'écriture à l'encre de Chine possède sa propre expression esthétique : la manipulation délicate du pinceau permet une grande variété de tonalités et de nuances. Or, peu à peu effacée, l'écriture à l'eau rend impossible le travail de ces effets. Rappelons que les directives de l'enseignement au primaire demandent seulement aux élèves de 1^e et 2^e années de maîtriser la position du corps, la tenue du pinceau, ainsi que le respect de la longueur, de l'orientation et de l'ordre des traits. En 3^e et 4^e années, ils doivent être capables de faire varier les différentes pressions du pinceau au moment du tracé. En 5^e et 6^e années, enfin, les élèves apprennent à produire des effets esthétiques en jouant de la pointe du pinceau. Au cours des deux premières années, l'apprentissage n'a pas pour but les progrès

proprement artistiques. Toutefois, si certains élèves arrivent à manipuler leur pinceau au-delà de ce qui est attendu d'eux, le maître les encourage à travailler leur sensibilité esthétique. Mais l'écriture à l'eau ne permet pas de leur prodiguer de tels conseils.

Nulle méthode n'est sans défaut : la meilleure est simplement celle qui en a le moins. Une dernière invention permet heureusement de pallier les défauts de l'écriture à l'eau : il s'agit du papier ineffaçable. Primé en 2023 au concours de papeterie (日本文具大賞) mis en place par la société RX Japon, organisatrice de foires industrielles internationales, le *mizu-shûji-yôshi* (« papier pour la calligraphie à l'eau ») a suscité la curiosité de tous les spécialistes du domaine. D'une part, il autorise les dégradés (fig. 1). Quand on compare l'écriture à l'eau ordinaire (en noir sur papier blanc, comme le montre la vidéo de démonstration⁵⁰) avec celle réalisée à l'aide de cette nouvelle technologie (en bleu ciel sur papier spécial, dans la seconde vidéo⁵¹), on voit nettement les dégradés dans la deuxième.

⁵⁰ Voir note 1.

⁵¹ Mizu shûji 水習字 ch, *Mizu-shûji-yôshi o tsukatta « shosha » no jugyô* 水習字用紙を使った「書写」の授業 (Cours d'« écriture manuscrite » avec du papier pour la calligraphie à l'eau), Youtube. Document en ligne consulté le 25 juillet 2024
<<https://youtu.be/CgcdGvyxEbc?si=ftjnLJAtaoVVgs4T>>.



Fig. 1 : Hamai Masami, 水 (Eau), 2023, papier pour la calligraphie à l'eau, 242 × 333 mm, s. a., Easymode, Tokyo © Masami Hamai.

De plus, une fois le papier sec, les traits ne s'effacent pas, exactement comme s'ils étaient écrits avec de l'encre ordinaire. Sur ce nouveau papier, en effet, de minuscules points d'encre ont été préalablement incrustés, qui se dissolvent puis se stabilisent quand ils sont mouillés. Les caractères tracés à l'eau deviennent permanents. Après s'être exercé sur du papier effaçable pour écriture à l'eau, facile d'utilisation et non salissant, un calligraphe peut ainsi écrire sur ce papier non effaçable, et conserver son œuvre.

Les possibilités expressives de cette nouvelle technologie ouvrent des perspectives artistiques infinies. Les genres classiques de la peinture à l'encre et du lavis peuvent désormais être travaillés à l'eau pure (fig. 2). Cette innovation reste néanmoins à améliorer, d'autant que, pour l'instant, un seul

coloris est disponible, le bleu ciel. Son succès commercial permettra sans doute au fabricant – unique fournisseur de ce papier au Japon – d’en lancer d’autres. Pourquoi, d’ailleurs, le choix de cette couleur ? Parce qu’en japonais, bleu ciel (*sora iro* 空色) se dit aussi « bleu aqua » (*mizu iro* 水色). Le papier *mizu-shûji-yôshi* transforme ainsi une simple goutte d’eau en un pigment durable, ce qui ouvre de nouveaux horizons à la pratique de la calligraphie.

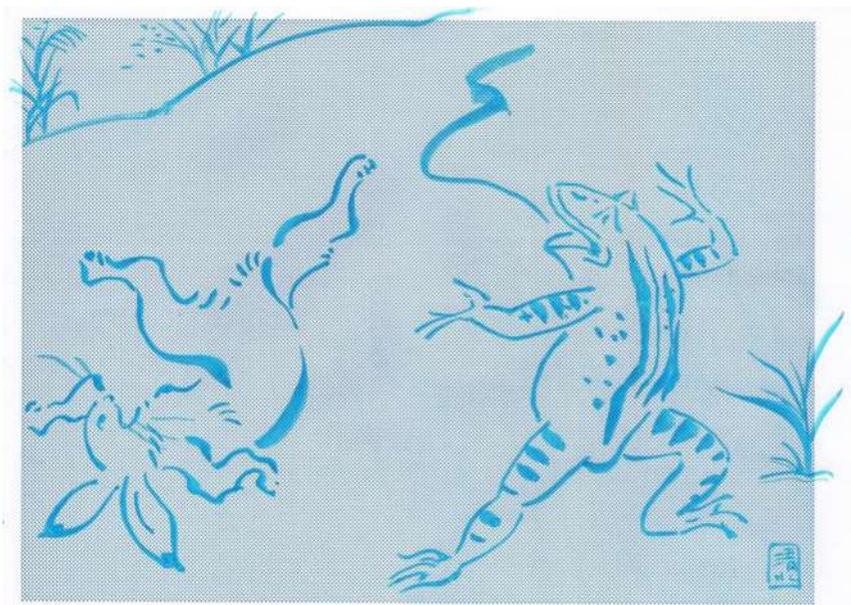


Fig. 2 : Shimizu Megumi, 鳥獣人物戯画模写 (Caricatures de personnages de la faune), 2023, papier pour la calligraphie à l’eau, copie du rouleau Chôjû-jinbutsu-giga, 242 × 333 mm, s. a., Easymode, Tokyo © Masami Hamai. Document en ligne consulté le 1^{er} septembre 2024 <<https://www.value-press.com/pressrelease/322687>>.

The potential of a new *écriture* with emoticons, emojis and *kaomoji*

Elena Giannoulis

Emoji 絵文字 (picture characters), emoticons and *kaomoji* 顔文字 (facial characters) have become an important part of our everyday life and are gradually changing the way we communicate in chats (WhatsApp, Line, Telegram or Snapchat) and social media (such as Instagram and X). The "face with tears of joy" emoji 🤩 was chosen as the Oxford Dictionaries Word of the Year 2015. Paradoxically enough, it is precisely not a word. Emoji are digital pictograms or ideograms encoded in *The Unicode Standard* (Unicode).

Stick figures made up of punctuation marks and letters have existed since the *pre-digital* age. They can be traced back to at least the second half of the 19th century⁵². At the time, they were a rare phenomenon and only used to lend the text a humorous undertone, expressing non-verbal communication. In 1963, the American commercial artist Harvey Ball (1921-2001) created the famous smiley. The invention of the *digital* emoticon is attributed to Scott E. Fahlman (born in 1948) who used :-) and :- (in a discussion forum at Carnegie Mellon University in 1982⁵³.

⁵² Vyvyan Evans, *The Emoji Code: How Smiley Faces, Love Hearts and Thumps Up Are Changing the Way We Communicate*, London, Michael O'Mara Books, 2017, p. 150.

⁵³ Scott E. Fahlman, "Original Board Thread in which :-) Was Proposed", Carnegie Mellon University, School of Computer Science, 1982. Accessed 5 July 2024 <www.cs.cmu.edu/~sef/Orig-Smiley.htm>.

The term *emoticon* is composed of *emotion* and *icon* and can be understood as a representation of a facial expression consisting entirely of regular ASCII (American Standard Code for Information Interchange) characters. They have spread rapidly in digital communication to express emotions and mood. A specifically Japanese form of emoticons are *kaomoji*.

Regular emoticons are horizontally oriented and usually do not rely on more than four ASCII characters, while *kaomoji* are oriented vertically and sometimes created from 20 characters or more. In contrast to 'Western' emoticons where most attention is paid to representing the mouth, the most important part of *kaomoji* are the eyes. A typical example would be (^▽^) as an expression for 'joy', or (>_<) for 'embarrassment'. Often, *kaomoji* also include body parts, various 'props', or more than one represented personage. For example, (*^o^)/\(^.^*) depicts two characters giving a 'high five' to each other⁵⁴.

The system of *kaomoji* is becoming increasingly differentiated; the *kaomoji* app Simeji (*S* = social, *ime* = image, *ji* = character), for example, contains 20,000 *kaomoji*⁵⁵.

Emojis were only invented in 1998 by Kurita Shigetaka for the Japanese telephone provider NTT DoCoMo. The word is composed of *e* 絵 for "picture" and *moji* 文字 for "character". The first set included 176 emoji, but back then, they could only be used in Japan. According to a survey conducted by the Japanese magazine *PRESIDENT Online*, college girls in 2008 described emails without emoji as "black mails"; such an e-mail would mean the sender

⁵⁴ Elena Giannoulis & Lukas R. A. Wilde, *Emoticons, Kaomoji and Emoji: The Transformation of Communication in the Digital Age*, New York, London, Routledge, 2020, p. 3.

⁵⁵ Simeji. Accessed 15 June 2024 <<https://simeji.me/blog/顔文字-一覧/kaomoji/id=10021>>.

is "angry" and would make the recipient feel "scared"⁵⁶. It was not until around 2010 that the California-based Unicode Consortium ensured their global distribution, for example by enabling Apple to implement it to the iPhone⁵⁷. Nowadays, they have become a permanent topic in media. On the internet, we can find emoji trackers (for example realtime emoji use on X), emoji encyclopedias that provide information on single emoji, or emoji-libraries. To date, the Unicode Standard 15.1 contains a repertoire of more than 3,600 emoji characters. However, according to the radio broadcast *Bunka Hōsō*, students in Japan hardly use emoji because the speed of communication has increased even further⁵⁸. While emoticons in digital written communication primarily express mood or emotional states (such as joy, sadness, anger, satisfaction, or anxiety), emoji can also depict animals 🐶, food 🍕, plants 🌿, sports 🏊, clothes 👕, transport 🚗 or weather conditions 🌧️. To Stark and Crawford, emoji can be thought of as "signifiers of affective meaning" doing "emojional labor" within our economies of attention and affect⁵⁹. Since emoji were invented in Japan, many early emoji are culturally coded. Some of them are now used and understood in a similar way in "Western" contexts or even transculturally, while others are still difficult to understand without previous cultural knowledge. Take the pile of poo 🍌 (*unko* うんこ / *unchi maku* うんちマーク), which stands for happiness in Japan but could be taken as an insult in the West. The three monkeys 🙈🙊🙋 symbolize the proverbial

⁵⁶ Accessed 15 June 2024 <<https://president.jp>>.

⁵⁷ E. Giannoulis & L. R. A. Wilde, *Emoticons, Kaomoji and Emoji, op. cit.*, p. 4.

⁵⁸ Accessed 10 June 2024 <<https://www.joqr.co.jp>>.

⁵⁹ Luke Stark & Kate Crawford, "The Conservatism of Emoji: Work, Affect, and Communication", *Social Media + Society* 1, n° 2, 2015, p. 5. See also, Michael Hardt, "Affective Labour", *Boundary 2*, vol. 26, n° 2, 1999, p. 89-100.

principle "see no evil, hear no evil, speak no evil" (*mizaru* 見ざる, *kikazaru* 聞かざる, *iwazaru* 言わざる). And ideograms from everyday life such as *onsen* 🌋, love hotel 🏨 or traditional Japanese food 🍡🍣🍱 can hardly be decoded without knowledge of Japanese everyday reality.

The sociocultural and political dimensions of emoji have become a particularly striking topic of discussion in recent years. The Unicode Consortium is constantly updating and expanding the range of emoji (also in response to suggestions from the public) so that they can represent as much of lived reality as possible; for example, they have been expanded to include different skin colors, sexual orientations and religious symbols. On the one hand, this is an opportunity for individual groups to feel more represented, but on the other hand, it can also mark out difference and reintroduce gender stereotypes, for example when women are depicted as "feminine". Emojis do not claim to depict the world as realistically as possible in its diversity, but they do play a major role in the representation of reality, as can be seen from the debates in the public sphere regarding topics such as gender or LGBT in connection with emoji⁶⁰. Generally speaking, emoji, emoticons and *kaemoji* are often used to give the written word a certain nuance or tone and thus make the written message understandable. They can depict playful nuance or irony. Sometimes they ensure that what is said is emphasized, neutralized or toned down. In other cases, they just visualize a state or an emotion and stand alone without text. Without realizing it, we seem to have developed a certain expectation of well-rounded communication, which in some cases

⁶⁰ See further examples in E. Giannoulis & L. R. A. Wilde, *Emoticons, Kaemoji and Emoji*, *op. cit.*

includes a happy emoji at the end of the message. Otherwise, we might wonder if the writer of a message is being rude, or potentially offended. And if we don't use emoji, we might be perceived as cold and distant. But there are also situations, contexts and cultural norms where the use of ideograms and pictograms is perceived as inappropriate, for example in an emergency or serious dispute. In the feuillets and in the little research that exists on this topic, it has also been discussed whether they are an opportunity for a lingua franca. Jonathan E. Abel is of the opinion that:

we should consider emoji not simply as a fleeting fad in international youth culture but as the most effective, if unintended, fruition of a long series of attempts to refine the complexities of spoken languages into a universal pictographic script⁶¹.

And the organizers of the Emoji Art and Design Show, arranged by New York City's Eyebeam Art + Technology Center, famously coined the term of a "new visual vernacular" as early as 2013. Other voices saw the potential for misunderstandings in the use of emoji, since for example emotional expressions are coded differently around the world. Culturally pessimistic voices also proclaimed the decline of language resulting from these ideograms and pictograms.

Depending on the context, emoji, emoticons and *kaemoji* can enrich communication, but certainly not replace written language, which was not the intention anyway. There is no doubt, though, that they have revolutionized digital communication. They have also slowly found their way into other fields, namely art, politics, business, games and literature.

⁶¹ Jonathan E. Abel, "Not Everyone 🙄s: Or, the Question of Emoji as a 'Universal' Expression", in E. Giannoulis & L. R. A. Wilde, *Emoticons, Kaemoji and Emoji*, *op. cit.*, p. 25.

Whether they make communication easier must be examined depending on the context and further empirical investigation, for example by sociolinguistics⁶². In the following section, the potential and limits of their success story will be explained using a few literary examples.

One famous attempt to write a story in emoji and emoticons is *Book from the Ground: From Point to Point* by Xu Bing from 2014⁶³. *From Point to Point* is a 112 page novel depicting 24 hours in the life of an ordinary office worker called Mr. Black. The book has punctuation marks, but no text; in place of words there are pictograms, logos, illustrative signs and emoticons, all taken from real symbols in use around the world. The artist has collected these over a period of seven years and used them to devise a universal ideographic language, in theory understandable by anyone engaged with contemporary society. One of Xu's previous works, though, *Book from the Sky* (1987-91), contains 4,000 "fake" Chinese characters – instead of attempting a language understandable to everyone, here, he created a language that was understandable by no one. Another example of literature is the emoji-version of *Moby Dick*, *Emoji-Dick; Or* 🗿⁶⁴. *Emoji Dick* began in 2009 as a Kickstarter project edited and compiled by Fred Benenson who used Amazon's Mechanical Turk to translate Herman Melville's novel. The most famous Japanese example of a novel, in which *kaomaji* and ASCII-Art are depicted, is *Densha otoko* 電車男 by Nakano Hitori, published in an editorial version by Shinchōsha in 2004. And Del Rey Books released the novel in English

⁶² See also E. Giannoulis & L. R. A. Wilde, *Emoticons, Kaomaji and Emoji*, *op. cit.*

⁶³ Xu Bing, *Book from the Ground: From Point to Point*, Cambridge, MA, MIT Press, 2014.

⁶⁴ Fred Benenson, *Moby Dick, Emoji-Dick*. Accessed 9 June 2024
<<https://www.emojidick.com>>.

translation as *Train Man* in 2007. It is a sentimental love story of a nerd and a rich and stylish business woman based on supposedly real events. Originally, the text was written collectively on the well-known message board 2channel on the internet from March to May 2004. It is about a protagonist who receives advice and encouragement from the online community when it comes to approaching the woman he protected from a sexual assault on the train. The online conversation included a total of 29,862 posts on 2channel and was edited into a six-chapter story.

The author of the book is Nakano Hitori 中野独人, which in Japanese can also mean *naka no hitori* 中の一人 (lit. one amongst others), a term that in this case refers to one of all the people who are part of the message board. Simply put, there is no author, if not a collective of people under the same pseudonym. However, the real trainman, who started the story on 2channel and who wanted to remain anonymous, exists, and has compiled the book version of "his" story with three publishers from Shinchōsha, based on a modified version of the chat. Trainman describes himself as an Akihabara otaku, who had not had a relationship with a woman in years. When he is invited to a date by the rescued woman as a thank you, he needs the advice of his online community, on questions like what to wear and where to take her out for dinner. When he is not in the chat, the online community is constantly hoping for him that everything turns out right on the date and is worried when he does not return home on time.

The plot of the text, similar to that of cellphone novels (*keitai shōsetsu* 携帯小説) that emerged also around 2005, is not innovative since it is a conventional love story, but the way the plot is presented can be considered

creative. Since those kinds of texts were initially written on mobile phones or in chats, new forms of presentation were tried out, such as a horizontal writing style and the addition of ideograms and pictograms.

In *Densha otoko*, *kaomoji* are primarily used to demonstrate emotions and create a fast-paced dynamic, which will be illustrated below with a few examples. On almost every page in the novel, we find *kaomoji* that intensify positive and negative emotions. Mostly, they are used to display happiness/excitement, sadness, anger and shame. If they are combined with a narrative that indicates a feeling like "failure", they intensify these emotions. If the protagonist is sad, but has hope that his condition will improve, sadness is weakened through a *kaomoji* that reveals a positive emotion. The most used *kaomoji* in *Densha otoko* is |_|o⁶⁵. This *kaomoji* intensifies the protagonist's mood; it stands for weakness, hopelessness and gives his posts a lamenting tone. It points at his low self-esteem and lack of courage. Sometimes, he even uses variations like: |_| / |_||.....o) / |_||....o) (48) / |_|o」 (53) / |_|o スマン (41). The expression "疲れた... |_|o" (exhausted... |_|o) (9) clearly characterizes the trainman and his attitude. Sometimes, he exhibits distress also like this: (`A `) or (x_x). For anger, he uses the *kaomoji* \(`Д´)/ (113) or \(`Д´)/ウワァァン (22)⁶⁶. If he is desperate, he illustrates this with *kaomoji* as well and is working himself up into it like this:

⁶⁵ Nakano Hitori 中野独人, *Densha otoko* 電車男, Tokyo, Shinchōsha, 2004. English edition: Nakano Hitori, *Train Man: The Novel*, translated by Bonnie Elliott, London, Del Rey Books, 2007. In this paper, all page numbers refer to the Japanese edition of *Densha otoko*.

⁶⁶ The katakanas that accompany the *kaomoji* are loosely adapted from existing onomatopoeia and reinforce the emotions and feelings represented.

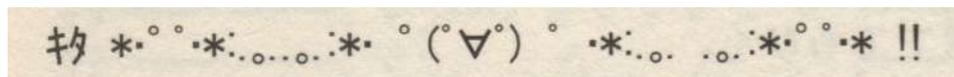
In some places, *kaomoji* also stand on their own when the protagonist is at a loss for words. The reader can therefore understand the protagonist's inner world through them alone.

Positive emotions are always intensified through *kaomoji*. They are often used in combination with onomatopoeic words, repetition, the extensive use of exclamation marks, type size, bold face and keyboard smash. Words seem insufficient to explain what the protagonist and the other members feel, since they do seem to get out of control:

y h f t 7 f g 9 7 0 1 8 いご「p@l。s j かん g ちゆいきお l ;@え
るめす l p ;@;

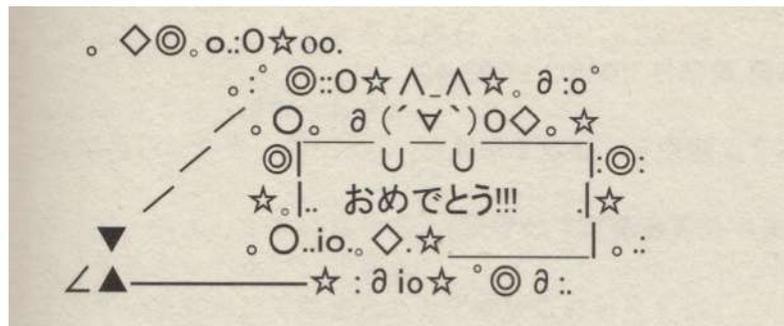
(257)

Joy is most simply showed like this:

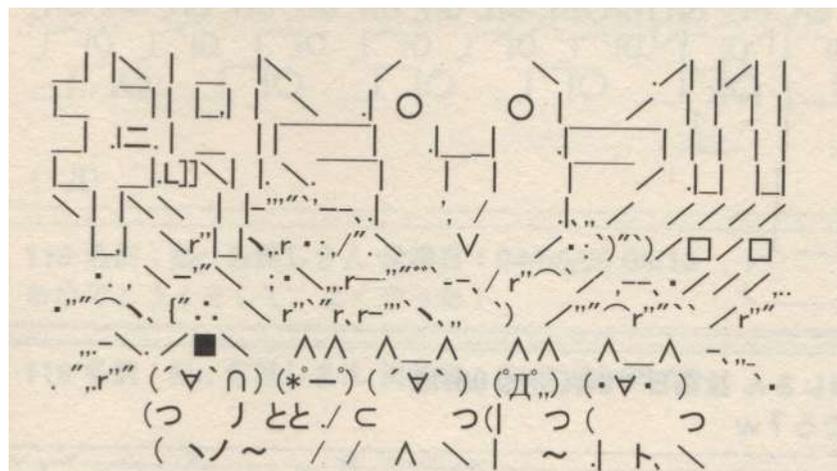


(38)

Other creative pictures of joy are:



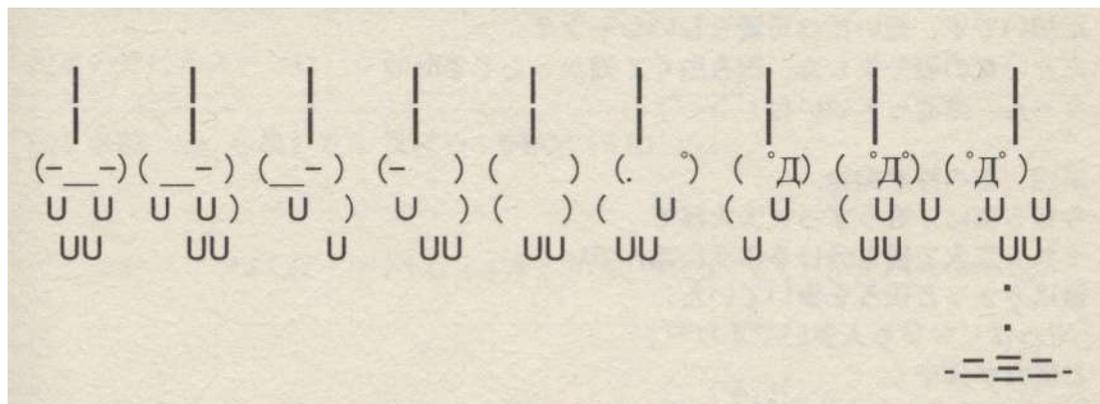
(39)⁶⁸



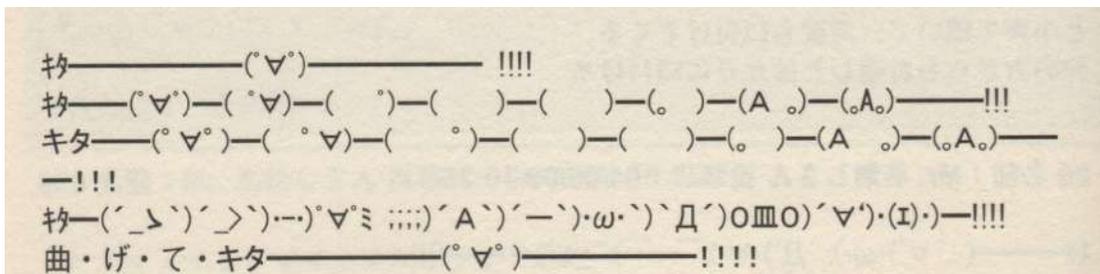
(281)

⁶⁸ The text in the middle means "congratulations!".

Interestingly, *kaomoji* often also indicate inner movement through depicting turns, jiggering, rotations or dancing:

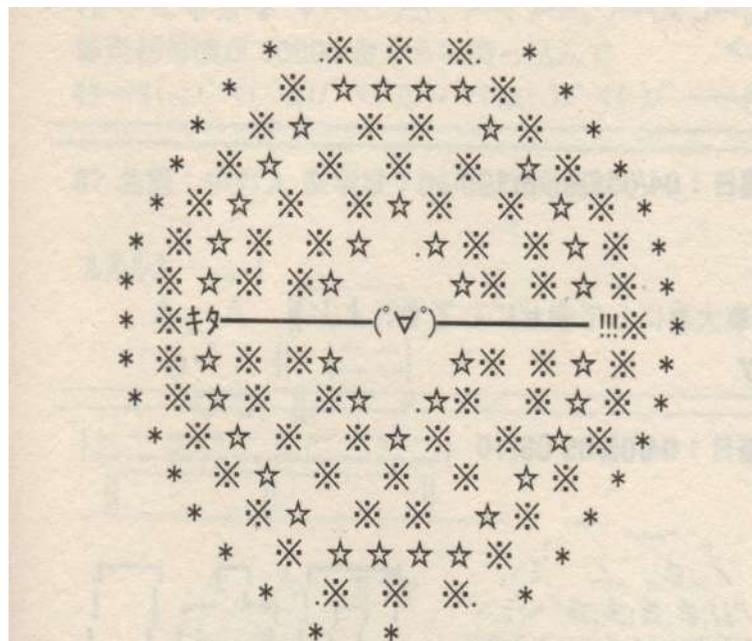


(139)



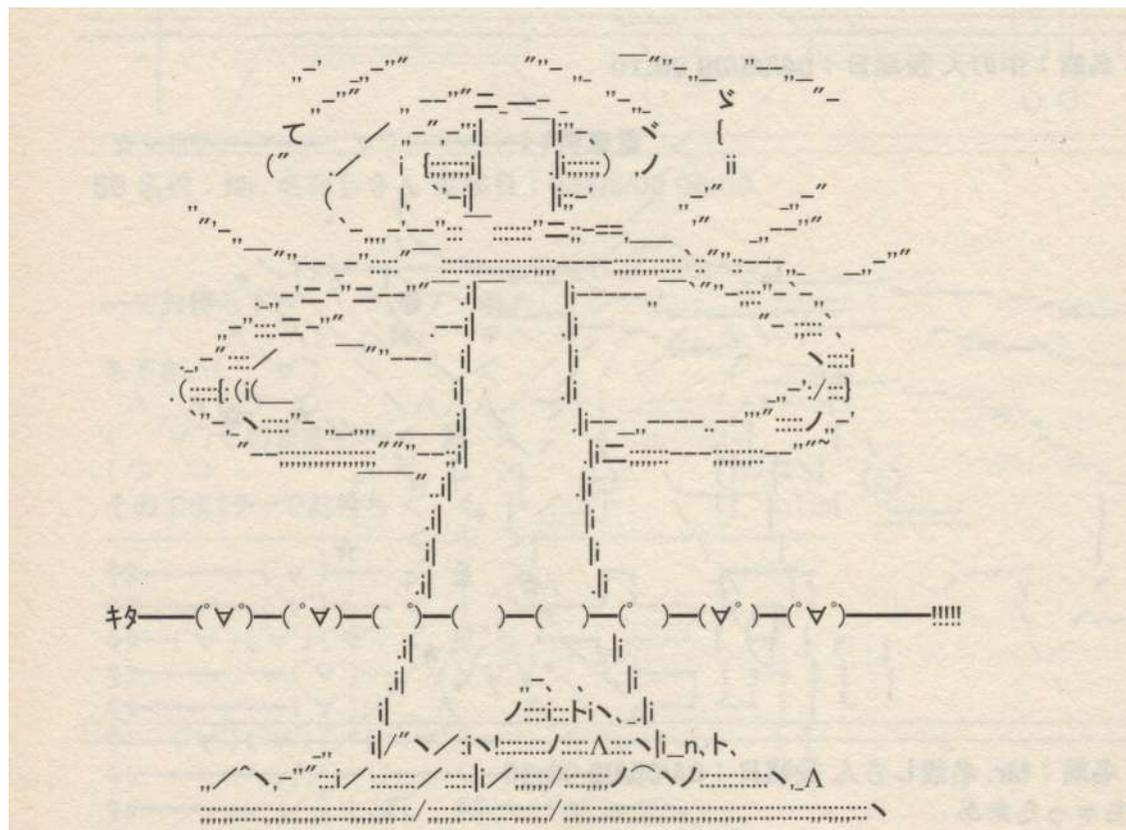
(302)

The most obvious example for this is when the community uses a firework built out of symbols to express their shouts of joy. Further fireworks create an emotional dynamic and a community-building feeling at the end. And trainman is celebrated in a worthy manner:



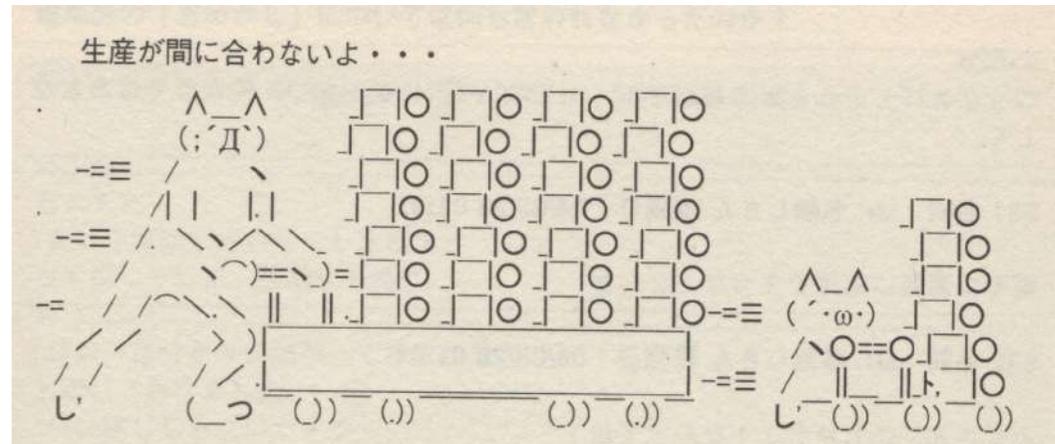
(277)

Or there are bombs exploding out of joy:



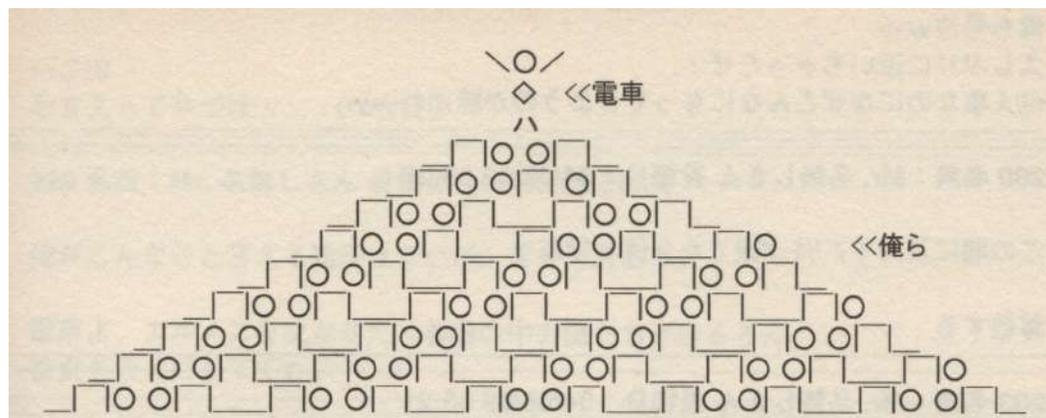
(276)

Kaomoji also add a playful note and humor to the text. In some cases, they are lovingly placed by users to encourage the protagonist and ease the severity of the situation. To encourage and support him, the 2channel community humorously builds art like this:



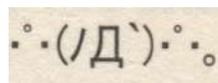
(73)⁶⁹

⁶⁹ The text above means: "We can't produce enough...".



(287)⁷⁰

And if Densha otoko's plans do not work out, members of the online community often use *kaomoji* with tears to show their empathy:



(252)

Kaomoji are a visualization of the inner life of the protagonist and create a sentimental mood. The users share the same conventions of expressing feeling, which enables them to show empathy and provide comfort on a non-verbal level. The *kaomoji* used in *Densha otoko* are not universally understandable and encoded; they are a shared knowledge of 2channel and strengthen the community.

⁷⁰ The kanjis on the top refer to Densha otoko, the protagonist, and the other term on the side *orera* means "us"; i.e. the community of his supporters.

Kaomoji are a refined system to demonstrate certain nuances of an emotion or a statement and help to intensify and soften communication. Moreover, they prevent misunderstandings in specific communicative contexts. And they provide the text with a certain melody and movement in a creative and playful way. Overall, emoticons, emoji and *kaomoji* only play a minor role in literature; *Densha otoko* is an exception, where the use of *kaomoji* comes from its origins in digital chats. The poet Saihate Tahi (born 1986)⁷¹ has experimented with emoji in her poems, published on X. She uses emoji alienated from their actual meaning and gives them a surprising polysemy by combining them with language. Additionally, the faces of manga characters are frequently inspired by *kaomoji*, or vice versa, particularly in the case of *moe*⁷² characters, but this connection requires further investigation in the future.

⁷¹ Saihate Tahi is a Japanese poet and novelist, born in Kōbe. Since 2005 she writes poems, publishes her works and is active on social media. Little is known about her profile and she has never shown her face in public.

⁷² *Moe* is a slang term for burning passion. It is written with the kanji *moeru* 萌る that means "to burst into buds". According to Patrick Galbraith, *moe* could be defined as follows: "[...] an affectionate response to fictional characters. There are three things to note about this definition. First, *moé* is a response, a verb, something that is done. Second, as a response, *moé* is situated in those responding to a character, not the character itself. Third, the response is triggered by fictional characters". Patrick W. Galbraith, *The Moé Manifesto: An Insider's Look at the Worlds of Manga, Anime, and Gaming*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2014, 5f.