

édito

p. 1

Introduction

Écritures japonaises : la pluralité à l'oeuvre

Cécile Sakai et Marianne Simon-Oikawa

p. 1

Entre-vues

Passe-muraille n°2

Yoko Watase

p. 5

Articles

Reading Fashion: Depicting Classical Japanese Literature in 17th Century Kimono

Michelle Kuhn

p. 7

Écriture et poésie dans les *moji-e* de l'époque d'Edo : l'exemple de Hitomaro

Marianne Simon-Oikawa

p. 29

L'écriture horizontale, une exception dans l'édition littéraire au Japon

Morita Naoko

p. 46

Les écritures étrangères dans la littérature japonaise contemporaine : l'expérience visuelle de l'hétérographisme

Noya Dalem

p. 60

Penser trop profond. Mondes du texte et de l'image dans *La Proie et l'Ombre d'Edogawa Ranpo* de Katô Tai

Mathieu Capel

p. 78

Rôles et usages de la typographie dans les mangas contemporains

Blanche Delaborde

p. 95

De la modernité dans les BD, comics et mangas numériques

Nakata Kentarô

p. 116

Cabinet de curiosités

Pratiques singulières de l'écriture japonaise

Benedetta Pacini, Christophe Marquet, Laïli Dor, Terada Torahiko, Elena Giannoulis

p. 130

Archives

Vues de Kyôto d'Anne-Marie Christin

Cécile Sakai et Marianne Simon-Oikawa

p. 196

Entretien

L'enseignement de l'écriture et de la lecture au Japon : un bilan en 2024

Christian Galan avec Cécile Sakai et Marianne Simon-Oikawa

p. 210

Comptes rendus

Jing Tsu, *Kingdom of Characters – A Tale of Language, Obsession, and Genius in Modern China*

Marie Laureillard

p. 233

Jean-Noël Robert, *Des Langues et des dieux au Japon*

Arthur Defrance

p. 239

David B. Lurie, *Realms of Literacy: Early Japan and the History of Writing*

Michel Vieillard-Baron

p. 246

Tamura Miyuki, *Kôjutsu*

hikki suru bungaku –

kaku koto no daikô to

jendâ (La littérature sous

dictée – relais de l'écriture et questions de genre)

Cécile Sakai

p. 254

Steffen Haug, *Une collecte d'images. Walter Benjamin*

à la Bibliothèque nationale

Hélène Trespeuch

p. 258

Michel Melot et Anne Zali, *L'Art du livre*

Marine Le Bail

p. 263

Réinventer les alphabets.

Claude Simon / Gastone

Novelli, œuvres

présentées par Mireille

Calle-Gruber

Cristina Paiva

p. 268

Perspectives

Ce que le livre fait au manga : pourquoi le volume relié a changé la bande dessinée japonaise

Julien Bouvard

p. 271

La face cachée de l'illustration

Jan Baetens

p. 280

contributeurs

p. II

ours

p. XI

écritures japonaises : nouvelles perspectives

écriture et image

<https://ecriture-et-image.fr>

ISSN 2780-4208

édito

Ce cinquième numéro de la revue *écriture et image* s'inscrit pour la première fois dans une dimension aréale. Il s'intéresse en effet au Japon et aux problématiques liées à son écriture. La singularité bien connue de ce système graphique, mixte dans son principe, a été maintes fois abordée, tant par les linguistes que par les historiens, les théoriciens de l'esthétique ou les sémioticiens. Anne-Marie Christin a fait de cette question l'un des points nodaux de sa réflexion, notamment dans son livre *L'Image écrite ou la déraison graphique*, publié chez Flammarion en 1995 (rééd. 2001, 2009). Plusieurs ouvrages collectifs du Centre d'étude de l'écriture et de l'image, parallèlement à des travaux publiés par certains de ses membres, ont été eux aussi consacrés en tout ou en partie à l'écriture japonaise.

À la fois notation de la langue et image à voir, l'écriture japonaise se construit aujourd'hui entre un héritage chinois plus que millénaire et une ouverture alphabétique récente, entre des pratiques quotidiennes profondément modifiées par le numérique et une activité

calligraphique qui repose sur des outils anciens mais ne cesse de se transformer. Ce numéro rend compte de cette diversité et de la multiplicité des signes aujourd'hui en usage pour écrire au Japon, d'où l'acceptation plurielle d'« écritures japonaises ». Il propose des corpus nouveaux ou peu connus, choisis depuis les temps anciens jusqu'à l'époque contemporaine, et analysés à travers des approches variées mais toujours attentives au détail.

À côté des formes d'écriture les plus courantes, quels usages, notamment créatifs, non conventionnels voire disruptifs, peut-on repérer au cours de l'histoire ? Comment les codes et les contraintes ont-ils pu être, parfois, déjoués ? Quels sont les défis que pose aujourd'hui à l'écriture cette période de transition rapide et d'instabilité graphique ? Ce numéro d'*écriture et image* propose quelques éléments de réponse à des questions qui, *in fine*, échappent au cadre aréal pour traverser le monde.

Cécile Sakai et Marianne Simon-Oikawa

Écritures japonaises : la pluralité à l'œuvre

Cécile Sakai et Marianne Simon-Oikawa

L'écriture japonaise se caractérise par une complexité rarement égalée. Issue de l'écriture chinoise, elle s'est dotée de deux séries de syllabaires autochtones qui permettent de noter fidèlement les sons de la langue. Aujourd'hui, tout scripteur japonais combine quotidiennement tous ces signes, d'une manière relativement codifiée mais qui laisse aussi largement la place à des pratiques personnelles. Ce système, mis en place dans ses grandes lignes au cours de l'époque de Heian (794-1185), n'a cessé d'évoluer. La rencontre avec les lettres alphabétiques occidentales et les chiffres arabes qui font désormais pleinement partie de l'écosystème, ou plus près de nous le tournant numérique et la diffusion de nouveaux supports, ont considérablement modifié les formes de l'écrit tout comme les habitudes de lecture. Pour cette livraison de la revue *écriture et image*, il nous a paru intéressant de revenir sur l'écriture japonaise, en insistant en particulier sur sa diversité.

Le présent numéro prend la suite de nombreuses publications. Il se situe d'une part dans le prolongement de travaux collectifs menés au sein du Centre d'étude de l'écriture et de l'image. Citons notamment *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia* (A.-M. Christin, dir.), Paris, Flammarion, 2001 (rééd. 2012) ; *Textuel*, n° 40, « *Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient* » (Philippe Buschinger, dir.), Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2001 ; ou encore *Textuel*, n° 54, « *La lettre et l'image : nouvelles approches* » (A.-M. Christin et Atsushi Miura, dir.), Paris, Université Paris Diderot – Paris 7, 2007. Il s'appuie aussi sur les apports d'autres ouvrages, comme *Du pinceau à la typographie – Regards japonais sur le livre et l'écrit* (Claire-Akiko Brisset, Pascal Griolet, Christophe Marquet et Marianne Simon-Oikawa, dir.), École Française d'Extrême-Orient, Maison franco-japonaise et Centre d'études japonaises (Inalco), coll. « Études thématiques », n° 20, 2006, qui ont porté à la connaissance du public français des réflexions menées par des spécialistes japonais.

Ce numéro n'entend pas toutefois se limiter aux options théoriques définies par Anne-Marie Christin, notamment les origines visuelles de l'écriture ou le

recours à la notion d'idéogramme comme signe « flottant », pas plus qu'il ne nourrit d'ambition encyclopédique. D'une manière plus ciblée, il se propose avant tout de présenter au lecteur de la revue, intéressé par l'étude des relations entre écriture et image mais peut-être moins familier des problématiques formelles et pragmatiques de l'écriture japonaise, des corpus et des supports nouveaux, ainsi que des approches novatrices sur des objets déjà connus par ailleurs. Quinze ans après *La lettre et l'image*, dernière publication collective importante du CEEI sur l'écriture japonaise, et à la lumière des développements de la recherche en France, au Japon, mais aussi dans les pays anglo-saxons et ailleurs, il se fixe pour but de revenir à nouveaux frais sur les formes, les renouvellements et les enjeux de l'écriture telle qu'elle s'est construite et a été pratiquée au fil de l'histoire au Japon, mais aussi telle qu'elle est pensée aujourd'hui.

Les relations entre écriture et peinture ainsi qu'entre calligraphie et typographie, les usages créatifs de l'écriture en littérature, dans les mangas, au cinéma, le rapport entre corps et écriture, ou encore les changements radicaux induits par le numérique, constituent quelques-unes des pistes intéressantes que nous avons identifiées. Ce sont elles qui ont guidé le choix des objets et des pratiques analysés dans le présent numéro. Un autre critère a lui aussi orienté la configuration un peu particulière de ce numéro : le souhait de donner la parole à des spécialistes qui ne soient pas tous francophones. La recherche sur le Japon étant aujourd'hui largement internationale, il était essentiel pour nous d'inviter dans ce numéro des contributeurs étrangers, pour faire découvrir non seulement le résultat de leurs travaux mais aussi la pluralité des habitudes académiques auxquelles ils se réfèrent. Nous avons choisi de traduire en français un article écrit en japonais, et de présenter sans traduction deux textes en anglais. Précisons que, pour rendre le propos aussi accessible que possible au lecteur non spécialiste, nous avons pris le parti de ne pas systématiquement indiquer en langue originale les mots japonais mentionnés, comme il est d'usage ailleurs dans les revues aréales. La transcription a été conservée seulement dans les cas où elle nous a paru indispensable. Dans la mention des noms de personnes, nous avons toutefois conservé l'ordre patronyme-nom personnel en usage au Japon, sauf pour les publications par des auteurs japonais en langue occidentale dans lesquelles l'ordre occidental a été choisi, et pour la calligraphe Yoko Watase, qui est connue sous ce nom en dehors du Japon.

Il fallait pour ouvrir ce numéro une œuvre calligraphique qui témoigne précisément à la fois des spécificités de l'écriture japonaise et de la vitalité de l'art de l'écriture aujourd'hui. Le *Passe-muraille* n° 2 de Yoko Watase montre à merveille comment caractères chinois et signes syllabiques se combinent dans une

composition à la fois minutieuse et monumentale qui brouille les pistes et habite l'espace entre écriture et image.

La rubrique « Articles » regroupe sept contributions. Les deux premières abordent des corpus allant de l'époque d'Edo (1603-1868) à l'ère Meiji (1868-1912), dans lesquels l'écriture se fait véritablement image et se donne à voir autant qu'à lire : Michelle Kuhn analyse ainsi des modèles de kimono féminins du XVII^e siècle où s'imbriquent motifs naturels et signes d'écriture, et Marianne Simon-Oikawa se penche sur des « images en écriture » prenant pour sujet le poète Kakinomoto no Hitomaro (deuxième moitié du XVII^e siècle). Les deux contributions suivantes sont consacrées à la littérature moderne et contemporaine. Morita Naoko montre comment l'écriture japonaise d'abord écrite verticalement s'est peu à peu convertie au sens horizontal, à l'exception du domaine littéraire où la verticalité prévaut encore largement. Noya Dalem s'intéresse pour sa part à l'hétérographisme, c'est-à-dire à l'intégration plus ou moins visible de formes d'écriture non japonaises dans les textes littéraires contemporains. Les trois derniers articles portent sur des productions appartenant plus spécifiquement à la culture populaire contemporaine. Mathieu Capel s'intéresse ainsi à la manière dont le réalisateur Katô Tai joue avec l'image et l'écriture dans son film *La Proie et l'Ombre d'Edogawa Ranpo* (1977) ; Blanche Delaborde présente l'importance des rôles et des usages de la typographie dans les mangas aujourd'hui, et Nakata Kentarô explore les effets produits depuis la fin des années 2010 par le passage au numérique sur les BD, comics et mangas.

Le « Cabinet de curiosités » réunit pour sa part cinq textes et leurs illustrations, qui présentent autant de pratiques étonnantes et encore largement méconnues en France mais aussi au Japon. Benedetta Pacini explique pourquoi dans le Japon médiéval des textes écrits à l'aide de sang étaient parfois placés à l'intérieur de statues bouddhiques, en signe de sacrifice et de vénération. Christophe Marquet se penche sur un livret de chansons populaires du milieu du XIX^e siècle dans lequel les danseurs représentés semblent se mouvoir au rythme du texte qui accompagne les figures. Laïli Dor et Terada Torahiko nous emmènent sur le terrain de la calligraphie. La première nous montre pourquoi une œuvre apparemment maladroite de Nakamura Fusetsu (1866-1943) doit être considérée comme un véritable chef-d'œuvre ; le second explique comment l'invention récente d'un pinceau doté d'un réservoir rempli d'eau modifie en profondeur l'apprentissage par les enfants de l'écriture calligraphique, et, partant, de l'écriture au Japon. Quant à Elena Giannoulis, elle nous montre que les émoticônes utilisées quotidiennement dans nos échanges familiers possèdent le potentiel d'une nouvelle écriture numérique.

L'archive présentée à la suite de cette rubrique est consacrée à un ouvrage d'Anne-Marie Christin, *Vues de Kyôto*, publié en 1999. Ce livre, qui se rattache à son œuvre de création plus qu'à son travail théorique, ne manque pas de réflexions sur l'écriture. Il est aussi profondément ancré dans une expérience personnelle de l'image, comme le montre le dossier génétique, analysé ici pour la première fois : c'est en effet à partir de photographies prises sur place, à partir de ce terrain-là, qu'Anne-Marie Christin développe sa création.

L'entretien porte sur l'enseignement de l'écriture au Japon pour un état des lieux. Christian Galan, dont le propos fait écho au texte de Terada Torahiko dans le « Cabinet de curiosités », montre que, malgré l'image largement popularisée d'un Japon high-tech, le numérique n'a que très peu modifié les méthodes d'enseignement de l'écriture et de la lecture, de l'école primaire au lycée. Cette résistance de l'institution scolaire interroge sur les perspectives d'avenir.

Les sept comptes rendus font état de publications consacrées au Japon et à la Chine, mais s'ouvrent aussi, comme c'est l'usage dans la revue, à des ouvrages récents portant plus largement sur les relations entre écriture et image.

Le numéro se clôt sur deux textes proposés dans la rubrique « Perspectives ». Julien Bouvard offre les prémices d'un travail en cours sur les formes matérielles et les enjeux éditoriaux du manga, et s'interroge sur les effets produits par le passage du magazine au volume relié de ce type de production populaire. Jan Baetens pose quant à lui le cadre d'une étude collective à venir sur l'illustration. Les objets envisagés tout comme les outils conceptuels sont explicitement ancrés dans le paysage créatif et intellectuel occidental, mais il nous a paru important d'accueillir ce texte programmatique, qui lance de nouvelles directions documentaires et théoriques.

Au fil des rubriques de ce numéro se construit ainsi, c'est en tout cas notre souhait, un kaléidoscope japonais dont les vues, pour reprendre un mot cher à Anne-Marie Christin, se complètent, se superposent parfois, et se répondent. Nous espérons que les réflexions proposées ici en nourriront d'autres, qui pourraient par exemple s'attacher de manière plus circonstanciée aux problématiques des nouveaux médias, jusqu'à l'intelligence artificielle, qu'il s'agisse de la manière de travailler sur l'écriture en milieu numérique, ou encore de la nécessité de patrimonialisation dans un contexte dématérialisé. La situation actuelle se caractérise par une grande instabilité et appelle une réelle vigilance critique. Une revue comme *écriture et image* constitue un support idéal pour s'en faire l'écho, apporter des éléments de compréhension et servir d'espace de débat sur ces enjeux fondamentaux.



Yoko Watase, Passe-muraille n°2, 2021, encre sur papier japonais, diptyque de 120 x 85 cm, collection de l'artiste, Rezé © Yoko Watase.

独りの世界の壁 – 現実と似 ているけど確実に違う世界

外を眺める
いつもの風景
でもいつもとは確実に違う

なんて静か
誰の声も聞こえない
小鳥も私に気がつかない

ずっと下のほう
ずっと奥のほう

私はしばらくここに居る
それは意思

壁が見える
私の望むように形を変え
見たいものを映す壁

探し続けること
見逃さないこと

私はしばらくここに居る

Mur du monde solitaire – le monde similaire à la réalité, mais définitivement différent

Je regarde dehors
Le paysage habituel
Mais il est définitivement différent

Quel silence
Je n'entends personne
Le petit oiseau ne me remarque pas

Bien en dessous
Beaucoup plus profond

Je reste ici pour un moment
Telle est ma volonté

Je vois le mur
Il change de forme comme je le souhaite
il reflète ce que je veux voir

Continuer à chercher
Ne pas manquer

Je reste ici pour un moment

Reading Fashion: Depicting Classical Japanese Literature in 17th Century Kimono

Michelle Kuhn

Literacy, Art and Fashion in the Edo Period

This article will explore the meaning of written characters and words in kimono patterns of the 17th century and women's cultural literacy that these patterns demonstrate. The *Genji hinagata* 源氏ひながた, a kimono pattern book printed in Jōkyō 4 (1687) depicts 139 patterns, 27 of which are inspired by historical or fictional women¹. The first 11 women are characters from the *Tale of Genji* 源氏物語 (1008), which gives the pattern book its name. The other 16 women are from other fictional tales including the *Tales of Ise* 伊勢物語, and the *Tale of the Heike* 平家物語, as well as historical women like Murasaki Shikibu, the author of the *Tale of Genji*. Many of the patterns in this book contain words written inside the pictorial patterns of flowers, boats, bridges, and more. Using their knowledge of classical literature and Noh theater, the reader must guess how each of these 27 patterns is related to the woman it represents. The words included in these patterns are often the key to the puzzle.

Discussions of popular culture in the Edo period of Japan (1603-1868) often focus on Kabuki and Bunraku puppet performing arts. Though these two performing arts gained popularity during the mid to late-Edo period, the beginning of the Edo period was dominated by Noh classical drama. Moreover, while Kabuki was viewed as licentious and regulated by the shogunal government, Noh was patronized by the elite. Noh plays often drew inspiration from classical Japanese literature and presented classic themes for contemporary audiences. Many fashionable women of the early Edo period thus commissioned textiles depicting Noh dramas and classical literary themes².

¹ Katō Yoshisada 加藤吉定 and others, *Genji hinagata* 源氏ひながた, Kyoto, Tsurugayasan'emon, National Diet Library Digital Collection, 3 volumes, 1687.

² Michelle Kuhn, "The Influence of Noh Plays on *Kosode* Patterns in the *Genji Hinagata*", *Art Research*, vol. 18, 2018, p. 87-100.

Pictorial depictions of classical poetry in Japanese textiles have existed for well over one thousand years. During the festivities celebrating the birth of Fujiwara no Shōshi's and Emperor Ichijō's first child, Murasaki Shikibu describes a fellow lady-in-waiting's garments: "Lady Ōshikibu wore a beautiful train and jacket, both embroidered with the Komatsubara scene at Mt. Oshio"³. The depiction of Mt. Oshio alludes to a poem composed by Ki no Tsurayuki⁴ at the coming-of-age ceremonies for the son and daughter of the Minister of the Left, Fujiwara no Saneyori (900-970). Murasaki highlights Ōshikibu's ensemble, not only because the imagery depicted in her garment is beautiful, but also because it is a skillful allusion to a famous poem composed to pray for the future health and success of two children born to the Fujiwara family. Lady Ōshikibu correctly matched the color scheme and imagery appropriate for the occasion and imbued her garment with literary and cultural significance. Moreover, the acknowledgement between the wearer of the garment and the viewer is an indispensable part of the design's success. If Murasaki and her colleagues did not grasp the literary allusion, Ōshikibu's design would not have been successful, and would not have been immortalized in a diary that has been passed down for the last thousand years.

Though Murasaki Shikibu does not mention any hidden words in Ōshikibu's garments, from at least the Kamakura period (1192-1333) we see words hidden within pictorial images of decorated lacquer objects. For example, in a 13th century accessory box with plum in lacquer (*maki-e* 蒔絵, see image 1) the words hidden in the design come from the collected poems of Po Chu-I (*Baishi Wenji* 白氏文集, 845). The silver Chinese characters form the branches and the trunk of the plum tree, the bank by the stream and a rock surrounded by ducks. The characters are artfully distorted to meld into the objects. Words could be both meaningful and aesthetic⁵.

³ Murasaki Shikibu 紫式部, *Murasaki Shikibu nikki* 紫式部日記 (The Diary of Lady Murasaki), in *Nihon koten bungaku zenshū* 日本古典文学全集, Tokyo, Shōgakukan, vol. 26, 2008, p. 144; translated from Japanese: "大式部のおもとの裳、唐衣、小塩山の小松原をぬひたるさま、いとをかし". English translation by Richard John Bowring, *The Diary of Lady Murasaki*, London, New York, Penguin Classics, Penguin, 1996, p. 18.

⁴ *Gosen wakashū* 後撰和歌集, 1371; translated from Japanese: "大原やしほの小松原はや木高かれ千代の影みむ", "Oh, on the Ohara plain of Mt. Oshio, the grove of small pines, you must grow fast and thick to show the colors of a thousand years!". English translation by the author.

⁵ This kind of characters hidden within a pictorial design were called *ashide* 葦手. Julia Meech-Pekarik, "Disguised Scripts and Hidden Poems in an Illustrated Heian Sutra: *Ashide* and *Uta-E* in the Heike Nōgyō", *Archives of Asian Art*, vol. 31, 1977, p. 52-78. Accessed 10 October 2024 <<http://www.jstor.org/stable/20111084>>.



Image 1: Accessory box (tebako) with plum in lacquer (makie-e), in Magnificent Makie-e: Tales of Urushi and Gold Over a Thousand Years, exhibition catalogue, Museum of Art, Mitsui Memorial Museum, the Tokugawa Museum, The Asahi Shinbun, Tokyo, 2022, p. 62 © Mishima Taisha Collection.

Men and women of the Edo period used a garment called a *kosode* 小袖 (small sleeve garment). The *kosode* was a shape that we associate with the modern kimono, a wrapped front garment with square hanging sleeves and a rectangular body. *Kosode* were made using silk and often lined for winter wear. Summer garments called *katabira* 帷子 were the same shape as *kosode*, but produced using plant fibers, including linen, hemp, and ramie. *Furisode* 振袖 had the same body shape as *kosode*, but the length of the sleeves was much longer. However, it should be noted that the "small" of "small-sleeve garment" was not a reference to the length of the hanging sleeves, but to the size of the sleeve opening, just larger than the woman's wrist, differentiating this garment from the large sleeve openings of Heian and Kamakura court garments. Women would wear at least one inner *kosode* of undyed or white cloth and an outer *kosode* dyed or embroidered in various colors. All strata of society wore the *kosode*, but aristocratic women and women of the samurai class would display their status through the quality and number of *kosode* used.

Though pictorial designs in textiles and other decorative arts were appreciated during the Heian period (785-1085), the popularity of brocade in the Kamakura (1192-1333) and Muromachi (1336-1573) periods encouraged the repetition of such designs. However, at the end of the 16th century, culture and technology conspired to bring pictorial designs into fashion again. Textiles in the early Edo period also often included words and letters in the pictorial designs. A pattern

with only visual imagery can be easily interpreted, but adding words and letters can imbue the design with further meaning. Not all words in textiles allude to literature, for instance *kosode* worn for weddings often simply have felicitous words like "blessings" (福) on them. Adding words to pictorial designs enables incredibly complex literary allusions.

The Japanese written language features three types of characters, Chinese characters imported during the early 5th century utilized as ideograms, called kanji 漢字, and two syllabaries utilized in conjunction with kanji to express grammatic conjugations and particles not needed in Chinese. The hiragana 平仮名 and katakana 片仮名 syllabaries were developed during the early Heian period as a cursive script and can be used independently from kanji as well. Though today there are only 48 hiragana syllables used to write Japanese, between the development of hiragana in the Heian period and the government script reform of Meiji year 33 (1900), each syllable could be represented by several symbols⁶. A single syllable, "a" for example, could take five or more forms. The choice of which variant to use for any given syllable was sometimes influenced by grammar, but often selected for aesthetic reasons to harmonize with the surrounding text or the calligrapher's personal style.

Although it is commonly said that literacy in Edo Japan was much higher than in contemporary Europe, recent studies have problematized this assumption⁷. Though it is impossible to state with any statistical accuracy the literacy rate of women during the Edo period, many women in big cities like Edo, Kyoto, and Osaka were likely able to read⁸. *Kosode* patterns popular during the 1650's-80's are often decorated with hiragana and kanji, supporting the theory that women who wore these designs were surely able to read them. Moreover, Ayaka Baba

⁶ Takashiro Kōichi 高城弘一, *Meiji shonen no kyōkasho ni miru kana no hyōki* 明治初年の教科書に見る仮名の表記 (Notation of the Japanese Syllabary seen in the Textbook of the First Year of the Meiji Era), *Jissen joshi tanki daigaku kiyō*, vol. 34, 2013, p. 109-119.

⁷ In 2012, Saitō Yasuo 齊藤泰雄 claimed that 50-60 % of men and approximately 30 % of women could read during the Edo period. However, Shimizu Kazuhiko 清水一彦 pointed out that Saitō's study does not take into account differences in regions, gender, social class, occupation or era and therefore his statistics are less than useful. Saitō Y., "Shikiji nōryoku/shikiji ritsu no rekishiteki sui'i – Nihon no keiken" 識字能力・識字率の歴史的推移—日本の経験 (Historical Progression of Literacy and Literacy Rates: Japan's Experience), *Kokusai kyōiku kyōryoku ronshū*, vol. 15, 2012, p. 51-62; Shimizu K., "Shuppan ni okeru gensetsu kōsei katei no ichiji rei bunseki: Edo jidai no shikijiritu wa takakatta to iu jōshiki o rei toshite" 出版における言説構成過程の一事例分析—「江戸時代の識字率は高かった」という「常識」を例として (Analysis of an Example of the Process of Discourse Construction in Publishing: The Common Understanding that "Literacy in the Edo Period was High"), *Shuppan kenkyū*, vol. 48, 2017, p. 1-21.

⁸ Susanne Formanek & Sepp Linhart, *Written Texts-Visual Texts: Woodblock-Printed media in Early Modern Japan*, Amsterdam, Hotei Academic European Studies on Japan, Hotei Publishing, vol. 3, 2005, p. 13.

has suggested that the artists who designed the *kosode* and artisans who executed the designs also had enough literacy to create these literary patterns⁹.

One impetus for the rising literacy of the Edo period was the proliferation of printing. The first texts available in print were classic tales from the Heian period. The *Tale of Genji*, the *Tales of Ise* and Noh libretti were initially printed in moveable type in the Keichō period (1596-1615). These texts were printed as a series called the Saga-bon 嵯峨本 and produced on beautifully colored paper with mica underpaintings. The Saga-bon were sold or given to an exclusive group of patrons. However, movable type prints were swiftly replaced in just 40 years by woodblock prints. The first woodblock print editions of the *Tale of Genji* illustrated by Yamamoto Shunshō were printed in 1650 (Keian 3) and 1654 (Jōō 3). One significant feature of woodblock print editions is its illustrations which in turn inspired *kosode* patterns. The Saga-bon and Shunshō's illustrations led to a boom of *Genji* publications between the 1650's-70's¹⁰. The publication of the *Genji hinagata*, a *kosode* pattern book depicting women of those classic tales, demonstrates the level to which classical literature had permeated different strata of society and the interrelation of literacy and fashion.

Prior to the commercial availability of classical Japanese literature, those wishing to read the *Tale of Genji* must have borrowed a copy from a friend or teacher and created their own copy if they wished to keep the text. Classical literature was passed from teacher to student amongst the aristocracy in this way for nearly six hundred years. When Kyoto aristocrats lost their political power to the shogunates of the Kamakura and Muromachi periods, they sold copies of classical literature and tutored the samurai class for money¹¹.

One way for aristocratic families to maintain their intellectual property was to create "secret teachings" for literary texts. There were secret teachings for many classical texts including the *Tale of Genji* and the *Tales of Ise*. However, though the content of these secret teachings was restricted to students of the families who guarded each line of interpretation, the existence of these secret teachings was well known. Several Noh plays reference secret teachings, underscoring the close relationship between the actors and playwrights, their shogun patrons and the Kyoto aristocracy. Klein notes that in the Noh Play *Unrin'in* 雲林院, the *waki* (supporting actor) Kinmitsu, states that "long ago in my youth I fondly read the

⁹ Baba Ayaka 馬場彩果, "Kosode Hinagatabon 'Shinsen ohiinakata' ni okeru moji monyō" 小袖雛形本『新撰御ひいなかた』における文字文様 (Moji Monyō in the Design Book of *Kosode Shinsen On-hiinakata*), *Uekusa gakuen daigaku kenkyū kiyō*, vol. 4, 2012, p. 59-69.

¹⁰ Peter F. Kornicki, "Unsuitable Books for Women? *Genji Monogatari* and *Ise Monogatari* in Late Seventeenth-Century Japan", *Monumenta Nipponica*, vol. 60, n° 2, 2005, p. 147-93.

¹¹ Jamie L. Newhard, *Knowing the Amorous Man: A History of Scholarship on Tales of Ise*, Cambridge Massachusetts, Harvard East Asian Monographs, vol. 355, 2013.

Tales of Ise and received secret instruction on this work from a certain personage"¹². Secret teachings show the student a "hidden" or allegorical meaning to the text and create doubled or layered imagery not in the original text. Zeami, the great Noh actor and writer, stresses the importance of words with double meanings, or puns, in Noh plays. Puns on place names open the audience's ears and minds at just the right moment to have maximum emotive effect. However, overuse of puns can have the opposite effect, rather than catching the audience's attention, it can diffuse it¹³. The *Genji hinagata* utilizes puns and layered imagery to effectively merge the sartorial content with classical literary content.

Woodblock printing functioned as a catalyst for the spread of classical Japanese literature through the populace. Woodblock prints were available in bookstores and at lending libraries for reasonable prices and literacy around the nation rose quickly¹⁴. The commercial availability of woodblock prints meant that anyone with sufficient funds could freely purchase and read classical literature. Literature was no longer controlled by the aristocracy and the newly rich merchant class was keen to display their interest in classical literature on their clothes.

Though women had always enjoyed the *Tale of Genji* and the *Tales of Ise*, reading and copying it for generations, in the early Edo period a new group of male scholars attempted to limit women's access to these tales. For instance, Ise Sadatake 伊勢貞丈 described the *Tale of Genji* as "lewd"¹⁵. Proponents of *Genji* argued that the tale was a smooth way to bring readers to Buddhist enlightenment. Yamamoto Shunshō, illustrator of the first illustrated *Genji* woodblock print, declared that the reason he had illustrated the book was to make it easier for women and girls to read. Many young girls learned about the *Tale of Genji* from texts like the *Onna Genji kyōkun kagami* 女源氏教訓鑑 (Women's Mirror of Genji Lessons, Shōtoku 3, 1713) which includes a synopsis for each of the 54 chapters. Children were likely expected to memorize the titles and dates of anthologies rather than grasp the content or ideas of the literature,

¹² Ōwada Tateki 大和田建樹, *Yōkyoku Hyōshaku* 謡曲評釈第4輯 (Annotated Noh Plays) 4, Tokyo, Hakubunkan, 1907, p. 178; translated from Japanese: "公光と申す者にて候。我幼なかりし頃よりも。伊勢物語を手馴れ候ふ處に。". Accessed 7 October 2024 <<https://dl.ndl.go.jp/pid/876567/1/94>>; Susan Blakeley Klein, *Dancing the Dharma: Religious and Political Allegory in Japanese Noh Theater*, Cambridge Massachusetts, Harvard East Asian Monographs, vol. 435, 2021, p. 133.

¹³ S. Blakeley Klein, *Dancing the Dharma*, p. 128.

¹⁴ P. F. Kornicki, "Marketing the *Tale of Genji* in Seventeenth-Century Japan", in *Literary Cultures and the Material Book*, Simon Eliot, Andrew Nash, and Ian Wilson (eds), London, British Library, 2007, p. 65-75.

¹⁵ P. F. Kornicki, "Unsuitable Books for Women?", p. 161.

but this is true for elementary education in general. Analysis and experimentation come after memorization of basic information. If the *Onna Genji kyōkun kagami* was an elementary textbook, then the *Genji hinagata* was meant for advanced students. After mastering the basic names and dates of classical literature and history, the *hinagata* was a space to play with themes and ideas.

Perhaps because so many digests and summaries of *Genji* in elementary textbooks were printed during the Edo period, some scholars doubt that women of the Edo period read beyond these elementary digests and primers of the *Tale of Genji*. It has been suggested that "the appearance of learning was perhaps as important as actually to be learned"¹⁶. Others claim that though women might have known the broad outline of the plot, they might not know much about the original dialogue or narration of the tale¹⁷. This expectation of women's illiteracy has been applied to the *Genji hinagata*, leading to interpretations of patterns that fail to consider the passages printed opposite the *kosode* patterns. Yet a careful reading of the text of the *hinagata* itself shows that cultural literacy of a high level is required to understand such patterns.

***Genji Hinagata*: Reading Fashion**

The *Genji hinagata* does not put forward any argument either for women's reading or against. Its existence shows that the author and publisher believed that women were capable of both reading and understanding classical literary texts. Many of the 139 patterns in the *Genji hinagata* are based on or related to patterns published in other contemporary pattern books like the *On-hinagata* 御ひいなかた (Respected Patterns, 1666) and *Shokoku On-hinagata* 諸国御ひいなかた (Respected Patterns of Various Countries, 1686); it is not the patterns that make this book unique. Prior to the *Genji hinagata*, pattern books contained only sparse text, oftentimes just the base color and title of the pattern. The *Genji hinagata* contains long passages not directly related to the color or construction of the designs, putting this book in a hybrid category of literary and visual media. Moreover, each of these patterns has an accompanying text that describes the woman. The patterns are presented as a two-page spread. The *kosode* design is printed on the right-hand page with the title of the pattern on the bottom right and a label stating which woman it represents on the bottom left of the pattern. Suggestions for construction and colors of the *kosode* pattern are printed in the

¹⁶ Marcia Yonemoto, *The Problem of Women in Early Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 2016, p. 66.

¹⁷ Linda H. Chance, "Genji Guides or Minding Murasaki", in *Manners and Mischief: Gender, Power, and Etiquette in Japan*, Jan Bardsley and Laura Miller (eds), Berkeley, University of California Press, 2011, p. 37.

upper register above the pattern. The left-facing page features a portrait of the woman wearing her own *kosode* pattern and a passage describing the woman and her pattern.

This paper will discuss two patterns with writing included in the pictorial design: Fujitsubo and the Nijō Consort. Fujitsubo is a central character of the *Tale of Genji*, the titular character's stepmother, and the paragon to which he compares all other women. The Nijō Consort is a historical woman and is supposedly one of Ariwara no Narihira's lovers depicted in the *Tales of Ise*. My research interprets the patterns not simply based on their visual elements, but by relying on the textual passage to the left of each pattern as well as the table of contents introducing each pattern.

The Fujitsubo pattern

Fujitsubo becomes consort to Genji's father in the first chapter of the *Tale of Genji*. Adolescent Genji is smitten with her, but their love is taboo. Fujitsubo 藤壺, the Wisteria Pavilion, is the name of the Fujitsubo's wing in the palace so her pattern in the *hinagata* rightly contains wisteria blossoms. However, the words used in her pattern (see image 2) are a difficult puzzle to decipher. At the beginning of each volume a table of contents introduces the nine patterns based on women. The table of contents entries mention a distinct dyeing method for each woman. However, these dyeing methods are not related to the visual appearance of the pattern suggested later in the book. The table of contents entries utilize allusions, puns, word play, and word association and require a substantial knowledge of the Heian and Kamakura literary canons as well as dyeing methods to decipher. Allusions to one tale or poem in the first line of the table of contents are followed by an allusion to a different tale in the next line, all linked through word play. It is exactly this blend of classical and contemporary, fiction and fabric that makes the *hinagata* so charming.

In the table of contents, the Fujitsubo pattern is labeled: "This sophisticated [kimono] you will want to wear is dazzlingly dyed, leaning coquettishly, a precious garment, the Fujitsubo pattern"¹⁸.

The first phrase describing Fujitsubo's pattern, sophisticated, *ki no tōtta* (気のおつた), is the archaic version of the modern Japanese phrase *ki ga tōtta* 気が通った (to be tasteful, easily marketable), and *iki* 粋 (stylish and refined)¹⁹.

¹⁸ Translated from Japanese: "気のおつたに着せたいは伊達染 しなだれかゝるは大事な物 藤つぼもやう。".

¹⁹ The concept of *iki* was conceptualized in the 1930's by Kūki Shūzō to include browns, blues, stripes and other understated design elements. In the *Genji Hinagata*, "refined" is bright and eye-catching.

Being "fashionable" is also a reference to Fujitsubo's popularity both with her fellow characters within the tale and her enduring popularity amongst readers. The term "brilliantly dyed" (*date-zome* 伊達染) refers to garments dyed in bright colors or patterns. The *Bankin sugiwaibukuro* 萬金産業袋 (Guide to Various Crafts and Trades, 1732) gives the following explanation of *hira-date-zome* 平伊達染:

On a white or light blue background, faint designs are done in a style somewhere between *chayazome*²⁰ and *yūzen*²¹. From antiquity, this was used by aristocrats and samurai and is created using very fine lines in orange and indigo. Patterns of reed blinds and yellow water lilies, *shinobu* ferns and woven reed hats, as well as plums and calligraphy [are popular]²².

Though the Fujitsubo pattern suggested later is brightly colored, it does not fit the *date-zome* color scheme of orange and indigo, or feature the common designs mentioned. The next phrase, "leaning coquettishly", appears in the Fujitsubo passage. The final element of the table of contents, that this is a "precious garment", alludes to the care with which Fujitsubo is treated by the Kiritsubo Emperor as well as Genji's obsessive fascination with her.

The Fujitsubo pattern (see image 2), is composed of several elements. First, from the right sleeve down the right side of the body and ending on the right hem, there is a large snow roundel that encompasses a wisteria plant hanging on a trellis. Above the roundel on the right shoulder and mid-back are the characters for *uguisu* 鶯, Japanese bush warbler, and *yado* 宿, cottage. Around the kanji and at the middle of the hem, there are scattered cherry blossoms (*sakura*). To the right of the design, this *kosode* is titled the "Trellis and Wisteria Pattern" (*mase ni fuji no moyau* ませに藤のもやう). Next to the title of the pattern, the *hinagata* instructs that half the base color should be crimson (*han chi beni* 半地紅). The crimson base color would apply to the fabric outside the snow roundel. On the left, the pattern is labeled the "Fujitsubo Pattern" (*Fujitsubo no moyau* 藤つぼの模様).

²⁰ *Chayazome* (teahouse dyeing) is a pre-modern paste-resist dyeing technique that produces designs with long, flowing indigo lines.

²¹ *Yūzen* is a multicolor paste-resist dyeing method similar to *chayazome*, but with a brighter color palette, including reds, purples, and black.

²² *Bankin sugiwaibukuro* 萬金産業袋 (Guide to Various Crafts and Trades), vol. 4, 1732, p. 11; translated from Japanese: "地白。地浅黄。薄柄にして。友禪と茶屋染との間のもやう也。これ古代より。公家武家に用ひらるゝ所。かき。あいらうの細がき入り。翠簾にかうほね。しのぶにあみ笠。梅にもじ入...". Accessed 7 October 2024 <<https://dl.ndl.go.jp/pid/2605590>>.



Image 2: Katō Yoshisada and others, *Fujitsubo Consort pattern*, *Genji hinagata*, 3 volumes, 1687, Tsurugayasan'emon, Kyoto © National Diet Library Digital Collection.

The use of flowers in the *Genji hinagata* patterns contains hidden meanings. The wisteria stands in for Fujitsubo, but the cherry blossoms may represent her niece Murasaki, who was best beloved out of Genji's numerous lovers. Murasaki is called "The Lady of Spring" later in the novel, so the appearance of cherry blossoms may hint at the blood relation between the two women. Cherry blossoms do not appear in the design for Murasaki herself, but they appear in another woman's kimono, the Akashi Lady²³.

According to the notes in the register above Fujitsubo's pattern:

The characters should be done in *kanoko shibori*. The *sakura* blossoms should be in *kanoko* with some areas in "*shiraboshi*". The wisteria inside of the snow roundel should be a combination of mauve²⁴, white, sky blue²⁵,

²³ In the Akashi Lady pattern, *shinobu* (hidden) ferns stand in for Akashi, Genji's fickle emotions are represented by water bursting forth from rocks, and cherry blossoms float above the ferns, just as Murasaki is always floating in the forefront of Genji's mind, even when he is alone with Akashi. M. Kuhn, "Aspirational Elegance: Character Interpretation in the 'Genji Hinagata'", *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, 2017, p. 69-94.

²⁴ Wisteria color (藤色) is a mauve with a slight hint of blue. We would also call this color lilac or violet.

²⁵ Literally the "middle color" (*naka iro* 中色). Research on the term *naka iro* suggests that the color is "sky blue", the middle range of cloth dyed with indigo. Hamada Nobuyoshi 濱田信義, Ruth S. McCreery, *The Traditional Colors of Japan*, Tokyo, PIE International, 2018. p. 133.

and purple. The snow roundel itself should be turquoise. The trellis should be a variety of the previously mentioned colors²⁶.

Shibori 絞り is tie-dye and *kanoko* 鹿子 refers to a specific style of *shibori* that resembles the dappled spots of a baby deer's coat. A full day of work tying these tiny circles can only cover a few centimeters of cloth, making production of *kanoko shibori* extremely expensive. Production of *kosode* employing *kanoko* tie-dye over the entire garment was outlawed just four years prior to the publication of the *Genji hinagata* in 1683²⁷. Therefore, the designs in this pattern book walk a fine line between the sumptuary restrictions and the populace's love for the technique by utilizing *kanoko* tie-dye only in small portions of the design. In the Fujitsubo pattern, *kanoko shibori* would be employed only in the words and cherry blossoms. The technique called *shiraboshi* 白星, a ground of white spots surrounded by color may be a subtype of *kanoko*. The colors suggested here do relate to the real-life color of wisteria, as both purple and white varieties were common in the Edo period and purple wisteria would be depicted in shades of mauve, purple, and blue. Overall, the mix of dyeing techniques depicted in turquoise, purple, mauve, sky blue, and white would be a striking combination against a crimson background.

Several extant *kosode* share design elements with the Fujitsubo pattern. The blue *chirimen* silk²⁸ *furisode* (see image 3) has wisteria hanging from a trellis above running water and iris (*kakitsubata*). The color of this *furisode* is similar to the sky blue suggested for the wisteria on the Fujitsubo pattern. An early Edo period *kosode* dyed entirely in *kanoko shibori* with only small embellishments in embroidery has wisteria hanging from a trellis over the right shoulder and right sleeve (see image 4), similar to the placement of the Fujitsubo pattern.

²⁶ Translated from Japanese: "文字かこのこ、さくらかこのこ、所々白ほし入、雪の内ふじ、白、中いろ、むらさきなど、こいろ入、雪の内あさぎ、ませ右のこいろ入。".

²⁷ The following dyeing methods were outlawed in the third year of Tenna (1863): thin silk crepe, embroidery, dapple tie-dye. Furthermore, "unusual weaving and dyeing methods" were banned. In Japanese, the term for the tie-dye is *sōkanoko* (total *kanoko*), which has come to be interpreted as the design being entirely done in *kanoko*, rather than small portions or sections of the design. Donald H. Shively, "Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25, 1964-1965, p. 126.

²⁸ *Chirimen* is a silk crepe that has a crimped or rippling three-dimensional texture.



Image 3: Blue chirimen silk furisode with a design of wisteria, flowing water, and iris (kakitsubata) done in yuzen dyeing mid Edo period, National Museum of Japanese History © The Nomura Collection: Costumes and Accessories in Japan.



Image 4: Red crepe silk kosode with a design of wisteria trellises and wave done in kanoko shibori dyeing, early Edo period, in Kosode: Haute Couture Kimonos of the Edo Period, exhibition catalogue, Nagoya City Museum, Suntory Museum, Osaka City Museum of Fine Arts, Matsuzakaya Kyoto Textile Sankōkan Museum, Nihon Keizai Shinbun, 2008, p. 49 © J. Front Retailing Archives Foundation Inc. Matsuzakaya Collection.

On the lefthand facing page, Fujitsubo is depicted standing next to Genji wearing the pattern illustrated on the right-hand page. Though Fujitsubo is one of the most famous and integral characters from the *Tale of Genji*, she is rarely shown in woodblock prints, making the *Genji hinagata* portrait unique. Genji is depicted seated next to Fujitsubo with his hair styled in a childhood fashion called *mizura* 角髪, or twin loops of hair framing both sides of the face. In the *hinagata* image, Fujitsubo and Genji are depicted together as they have never been presented in other illustrations. They are depicted simply as a woman and a young boy, without context or background.

Though the design does feature wisteria, Fujitsubo's namesake, the words in the design do not appear to be related to Fujitsubo at all. The keywords "bush warbler" and "cottage" do not appear in the *Tale of Genji*. The *Genji hinagata* passage gives clues to the meaning of the Chinese characters for bush warbler and cottage:

Querying "where is the bush warbler's cottage?" The plum scented sleeves reflected in the crimson dyed sleeves. Becoming lost on love's path, uncertainty in the way that the Fujitsubo leans coquettishly in this painted color. After the rains have soaked these sleeves, the shining Sun Princess she is called, how lovely she must have been²⁹.

The goal of each passage in the *Genji hinagata* is to first explain why the pattern is linked to the woman, give some background information on who the woman is, and give a sales point for why the reader should order this kimono. The clue for how the pattern is linked to Fujitsubo is in the first line. The phrase "where is the bush warbler's cottage" quotes a poem composed by Ki no Tsurayuki's daughter. The story behind this poem is told in both the *Ōkagami* 大鏡 (The Great Mirror, approx. 1119) and the *Jikkishō* 十訓抄 (Stories Selected to Illustrate the Ten Maxims, 1252). The *Ōkagami* version provides more background detail:

I remember one interesting and affecting incident from [Emperor Murakami's] reign. A plum tree in front of the Seiryōden had died, and His Majesty was looking for a replacement. He entrusted the matter to a certain gentleman who was serving as a Chamberlain at the time. "Young people can't recognize a good tree", the Chamberlain said to me. "You find one for us". After walking all over the capital without success, I located a beautiful specimen, covered with deep red blossoms, at a house in the western sector. As I was digging it up, the owner sent someone out with a message. "Attach this to it before you carry it away", I supposed there was

²⁹ Translated from Japanese: "うぐひすのやどいととはゞ、梅かゝの袖にうつろふへにかのこ色には、まよふ恋のみち、おぼつかなくも、藤つぼのしなだれかゝるぬれ色は、袖のなみだの雨にこそはれてのゝちは、かゝやく日のみやとも申けるは、いかばかりうつくしかりなんゆかし。".

some reason behind it, so I took the paper along. The Emperor saw it and said, "What's that?" It was a poem in a woman's hand:

<i>Choku nareba</i>	I tremble and obey
<i>Ito mo kashikoshi</i>	The Imperial command—
<i>Uguisu no</i>	Yet how shall I answer
<i>Yado was towaba</i>	If the warbler, asks,
<i>Ikaga kotaen</i>	"Where is my home?"

Somewhat taken aback, the Emperor had inquiries made about the owner, and she turned out to be Tsurayuki's daughter³⁰.

The *Ōkagami* story answers how the keywords bush warbler and cottage are related to Fujitsubo. According to the *Ōkagami*, this event took place during Emperor Murakami's reign in the Tenryaku period (947-957). At this time, the Fujitsubo (Wisteria Pavilion) section of the palace was occupied by Fujiwara no Anshi (927-964), the daughter of Fujiwara no Morosuke. Anshi, the Lady of the Wisteria Pavilion, presided over the court for more than 20 years. She is also most well-known for giving birth to Emperor Reizei, the 63rd emperor of Japan. It is commonly believed that the fictional Kiritsubo Emperor was inspired by Emperor Murakami, and the name given to Genji and Fujitsubo's secret son in the *Tale of Genji* is Reizei.

The keywords "bush warbler" and "cottage" written in the pattern are intended to cause the reader to remember an event that took place during the historical period that *Genji* is supposedly based on. Thinking of Tsurayuki's daughter's poem brings to mind the historical Murakami, Anshi, and Reizei, inspiration for the fictional Kiritsubo, Fujitsubo, and Reizei. The encyclopedic knowledge that is required to understand the meaning of this single pattern proves without a doubt the erudition of both the author, and the education and cultural understanding required for readers to appreciate the meaning of the patterns in the *Genji hinagata*.

³⁰ Translated from Japanese: "いとをかしようあはれにはべりしことは、この天暦の御時に、清涼殿の御前の梅の木の枯れたりしかば、求めさせたまひしに、なにがしぬしの蔵人にていますがりし時、うけたまはりて、「若き子どもはえ見知らじ。きむち求めよ」とのたまひしかば、一京まかり歩きしかども、はべらざりしに、西京のそこそなる家に、色濃く咲きたる木の、様体うつくしきがはべりしを、堀り取りしかば、家あるじの、「木にこれ結ひつけて持てまゐれ」と言はせたまひしかば、あるやうこそはとて、持てまゐりてさぶらひしを、「なにぞ」とて御覧じければ、女の手にて書きてはべりける。勅なればいともかしこしうぐひすの宿はと問はばいかが答へむとありけるに、あやしく思し召して、「何者の家ぞ」とたづねさせたまひければ、貫之のぬしの御女の住む所なりけり。". English translation by Helen Craig McCullough, *Ōkagami, The Great Mirror – Fujiwara Michinaga (966-1027) and His Times – A Study and Translation*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 1991, p. 222-223.

The middle of the *Genji hinagata* passage describes Fujitsubo "leaning", an echo of the table of contents and an allusion to the wisteria hanging in the pattern. The "dripping sleeves" of the passage are an allusion to a poem that Fujitsubo sends to Genji after she gives birth to Reizei, the offspring of their affair. "Oh, I know full well he only calls forth further dews that moisten my sleeves, yet I have no heart to scorn so lovely a little pink"³¹.

Fujitsubo rarely reads the letters that Genji persists in sending her. So, Genji is touched to receive a letter from her declaring that she will not abandon her child, regardless of the shame and possible scandal. The *hinagata* passage ends with a reference to Fujitsubo's nickname in the Kiritsubo chapter, *Kagayaki-hime*, the Shining Princess. The *Genji hinagata* passage first presents the most difficult to parse allusion and ends with direct quotes of the *Tale of Genji*. The text is structured deliberately to guide the reader from a reference to the *Ōkagami* towards the finale, which states her nickname in the *Tale of Genji*.

The Nijō Consort pattern

The Nijō Consort, Fujiwara Takaiko (842-910), was consort to Emperor Seiwa and bore the future Emperor Yōzei. Near the end of her life, during Emperor Uda's reign, Takaiko was accused of having an affair with a priest and was stripped of her rank. However, she regained it after her death³². It has been suggested that her demotion and other rumors about Emperor Yōzei's mental illness were due to political competition between the descendants of Fujiwara Nagara, Takaiko's father, and Fujiwara Yoshifusa, the father of the Somedono consort and grandfather of Emperor Seiwa³³.

The *Tales of Ise* are a collection of poems with minimal background stories. However, whether these episodes are historically accurate or not is a matter for discussion. The hero of most episodes is accepted to be Ariwara no Narihira (825-880). According to notes appended to the end of several episodes including Episode Six, "Pearls of Dew", the heroine is the Nijō Consort. Imanishi Yūichirō notes that as early as the writing of the *Ōkagami*, Narihira and Takaiko's

³¹ Translated from Japanese: 袖ぬるる露のゆかりと思ふにもなほうとまれぬやまとなでしこ。Original text in *Nihon koten bungaku zenshū* 日本古典文学全集 (Collection of Japanese Classical Literature), *Genji monogatari* 源氏物語, Tokyo, Shōgakukan, vol. 20, 1994, p. 330. English translation by Royall Tyler, *The Tale of Genji*, New York, Penguin Publishing Group, 2001, p. 143.

³² Michelle Osterfeld Li connects Somedono to her niece Takaiko, who likewise ascended to the rank of empress but was stripped of her rank late in life following an affair with the priest Zenyu. M. Osterfeld Li, *Ambiguous Bodies: Reading the Grotesque in Japanese Setsuwa Tales*, Stanford, California, Stanford University Press, 2009, p. 94.

³³ Yūichirō Imanishi, "The Formation of the *Ise Monogatari* and Its Background", in *An "Ise Monogatari" Reader*, Joshua S. Mostow (ed), Leiden, Netherlands, Boston, Massachusetts, Brill, 2021, p. 15-27.

relationship was taken as fact³⁴. The *Tales of Ise* were first printed in the same Saga-bon movable type edition as the *Tale of Genji* and were soon followed with many illustrated woodblock print versions published for children. As with the *Tale of Genji*, the *Tales of Ise* were also reimagined in Noh plays. Takaiko is referred to as the Nijō Consort in the *Genji hinagata* and her description is based on Episode Six, "Pearls of Dew". Nijō is introduced as follows in the table of contents:

Betel nut dyed like black ink or Sanemori [’s hair].

The Nijō Consort’s pattern is as pretty as that white jewel, "what could it be?"³⁵

Betel nut dye (*binrōji* 檳榔子染), produces a dark black color. Betel nut is native to Malaysia and southeast Asia, and was imported into Japan from China in the early 8th century as a medicine and dye. According to the *Tale of the Heike*, Saitō no Bettō Sanemori was so heroic and determined to participate in the war between the Taira and the Minamoto clans, that he dyed his hair black to disguise his advanced age and spearheaded the rush toward the enemy. His hair dye was only discovered when his severed head was washed before being presented to Kiso Yoshinaka. Sanemori’s hair is an oblique allusion to the black color created using *binrōji* betel nut dye.

As in the Fujitsubo table of contents entry, the colors and designs mentioned here are not directly related to Nijō’s *kosode* design suggested later. The black color of ink and Sanemori’s dyed hair are an allusion to "Pearls of Dew", episode six of the *Tales of Ise*. The darkest black *binrōji* dye is also metaphor for the dark night depicted in Episode Six when Narihira stole away the Nijō Consort. The query at the end of the table of contents line, "what is that white jewel?" (*shiratama ka nani* 白玉かなに) is also a quote from the same episode.

The Nijō Consort pattern is depicted on the right facing page (see image 5). To the right of the pattern, it is titled "Chrysanthemum Dew Pattern", and the base color is suggested to be turmeric colored. On the bottom left, the pattern is labeled "Nijō Consort Pattern". Chrysanthemum blossoms with leaves framing the petals are arranged in a semi-circle from the left shoulder across the upper back, down the right side of the body, and terminate at the left hem. On the right shoulder among the flowers, an enormous Chinese character sprawls down the body. This is the character for "dew" 露. Instructions for constructing the *kosode* and suggestions for colors are listed in the upper register:

³⁴ Yūichirō Imanishi, "The Formation of the *Ise Monogatari* and Its Background".

³⁵ Translated from Japanese: "実盛かすみいろに黒ひびんろうじ染白玉かなにきれいな二条の後もやう。".

The characters should be crimson, done in *kanoko*. Chrysanthemum petals should be done here and there in turquoise *kanoko*. The leaves of the flowers should be pattern-less turquoise. Leave white and turquoise areas free for hand drawn ink paintings³⁶.



Image 5: Katō Yoshisada and others, *Nijō Consort pattern*, *Genji hinagata*, 3 volumes, 1687, Tsurugayasan'emon, Kyoto © National Diet Library Digital Collection.

Turquoise and crimson were the two of the most popular colors for *kosode* in this period. Large semi-circular patterns that concentrate the design on the right side of the back of the *kosode* were in vogue during the mid-1600's. In image 6, a similar design of chrysanthemums in *kanoko shibori* dyeing and embroidery was created on white plain-weave silk. The dark brown colored ramie *katabira* with a chrysanthemum blossom and palm leaf pattern, gives another idea of how Nijō's design could have been constructed in real life³⁷.

³⁶ Translated from Japanese: "文字ベにかのこ、菊のはなに所々あさぎかのこ入、花葉に所々無知あさぎ入て、白浅ぎの上を、うはゑにて書べし。".

³⁷ Dark brown colored ramie *katabira*, Kyoto National Museum. Accessed 7 October 2024 <<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/574956>>.



Image 6: White plain-weave silk kosode with design of chrysanthemums done in kanoko shibori dyeing and embroidery, early Edo period, in Kosode: Haute Couture Kimonos of the Edo Period, exhibition catalogue, Nagoya City Museum, Suntory Museum, Osaka City Museum of Fine Arts, Matsuzakaya Kyoto Textile Sankōkan Museum, Nihon Keizai Shinbun, 2008, p. 62 © J. Front Retailing Archives Foundation Inc., Matsuzakaya Collection.

The passage on the left-facing page describes the pattern opposite and introduces the reader to who the Nijō Consort was via clever allusions to the *Tales of Ise*. Underneath this passage, the hero Ariwara no Narihira carries the Nijō Consort on his back as they travel along the Akutagawa River. They gaze behind them at a spindly tree and short grasses. Implied, but not visible in the image, are the drops of dew that spark Nijō's curiosity. Unlike Fujitsubo and Genji, whose portrait is not drawing on an archetype, Narihira and Nijō's portrait is nearly identical to the Saga-bon version of the *Tales of Ise* Episode Six illustration. In fact, the Saga-bon edition codified the way that she, and this episode, have been portrayed³⁸.

Nijō's passage reads:

"What is that white jewel?" Dripping in dew on the bank of the Akutagawa River that never dawns³⁹. Gobbled up in one bite by a demon. Sleeves of parting, raining tears, rumbling of thunder, the thief of love, will they be

³⁸ J. S. Mostow, "The *Ise-e* Tradition and *Ise* Manga", *Japanese Language and Literature* 55, n° 1, 2021, p. 215/42. Accessed 7 October 2024 <<https://www.jstor.org/stable/27172845>>.

³⁹ This is also a homonym for "not getting tired of someone".

cursed?⁴⁰ Is this the moon from the spring of yesteryear⁴¹ [queried] the old man of the past. This colorful pattern, in a new and chic style, this will become the pattern for love.

'Are those pearls', you asked,

'or what might they be?'

I wish I had replied, 'Drops of dew',

and vanished

as quickly as they do⁴².

Episode Six, "Pearls of Dew", of the *Tales of Ise* recounts the tale of two lovers. One night the man sneaks the woman out of her house, carrying her along the banks of the Akutagawa River. She is so sheltered that she has never seen dew on plants and questions him, "what are those jewels?" As the night deepens and a thunderstorm begins, they take refuge in an empty storehouse where a demon swallows the lady in one gulp. At dawn, the man who had been guarding the outside of the storehouse discovers the woman has disappeared and he recites the poem quoted at the end of the *Genji hinagata* passage. In Episode Four, "The Spring of Old", a man discovers his lover has disappeared from her Fifth Avenue estate and recites a poem questioning how the moon and spring can remain the same while his lover has disappeared. The *Genji hinagata* quotes a line of his poem, "is this the moon from the spring of yesteryear". Both episodes in the *Tales of Ise* claim that the unnamed woman in question is the Nijō Consort.

The puzzle presented by the Fujitsubo pattern was understanding the relationship between the words "bush warbler" and "cottage" written in the *kosode* pattern and the *Tale of Genji* character Fujitsubo. The word "dew" in Nijō's pattern is clearly related to Episode Six of the *Tales of Ise*. However, chrysanthemums are not mentioned in any of the episodes attributed to Nijō. Rather, the motif of chrysanthemums and the character for dew would cause many readers to think of a poem from the *Kokin wakashū*, by Sosei 素性⁴³. Yet,

⁴⁰ The idiom "*sawaranu kami ni tatari nashi*" (spirits that aren't bothered, won't curse 触らぬ神に祟りなし) is often translated as "let sleeping dogs lie".

⁴¹ Peter MacMillan translates this poem from Episode 4 "Could that be the same moon? Could this be the spring of old? Only I am as I have always been, but without you here". English translation by P. MacMillan, *The Tales of Ise*, Penguin Random House, 2016, p. 9.

⁴² Translated from Japanese: "しらたまか、なにぞと、露に、ぬれかくる、あくたかはらの、あかぬ中、おに一口の、わかれの袖、なみだの雨に、神なりさはぐも、こひのぬす人の、たゝりにや、月やあらぬ、はるや、むかしの、むかし男、色のもやうは、今やうの、恋のひながたとも、なりぬべし

白たまかなにそと人のとみしとき露とこたへてきへなましものを。".

⁴³ Several of Sosei's poems appear in the *Kokin wakashū* 古今和歌集 (905), also known as the *Kokinshū*. Sosei was a Buddhist priest and poet, he is included in the *One Hundred Poets One Poem Each Collection (Hyuakunin isshu 百人一首)*. ぬれてほす山ぢの菊のつゆのまにいつかちとせを我はへにけむ。 On the mountain road / dew from the chrysanthemums / drenched my

Sosei's poem is not inherently romantic in nature. I suggest a different poem may have been on the author's mind when they penned the *Genji hinagata*. "In the instant that an immortal's sleeve brushes white dew from the fragrant chrysanthemum, a thousand years pass"⁴⁴.

This poem was composed by Fujiwara no Shunzei on the occasion of Fujiwara no Ninshi's entrance into court in 1190. Facing opposition from retired Emperor Goshirakawa, Kujō Kanazane attempted to secure power through his daughter Ninshi's marriage to Emperor Gotoba. Kanazane commissioned Shunzei and the other leading poets of the day to compose poems to decorate lavish folding screens which adorned Ninshi's apartments in the palace. Shunzei's poem, accompanying chrysanthemum and dew motif reappear in the early Edo period in trousseaus for brides the Tokugawa family.

The second Shogun Tokugawa Iyemasa's daughter Masako, also known as Tōfukumon'in, was sent from Edo to Kyoto to marry Emperor Gomizuno in 1620. Her trousseau is the oldest example of furnishings made for shogunal brides, but the only piece to have survived is a small lacquer incense box (*maki-e*) bearing a dew drop and chrysanthemum pattern (see image 7). Masako's elaborate trousseau and the train of officials that escorted her from Edo to Tokyo were immortalized in a folding screen and became living legend. The dew and chrysanthemum motifs were repeated in Kamehime's trousseau, daughter of the Third Tokugawa Shogun Iemitsu, who married Maeda Mitsutaka in 1633⁴⁵. The words of Shunzei's poem are hidden inside the pictures that decorate each item of Kamehime's trousseau. It is possible that Masako's chrysanthemum and dew motif was based on Sosei's poem as there are no words hidden in the design. However, the words hidden in Kamehime's trousseau make it clear that her motif depicts Shunzei's poem. For instance, on the lid of the accessory box (*tebako* 手箱, see image 8) the characters for immortal (仙人) are hidden in the mountains on the upper left. The hiragana character "no" (の) is in the middle of the image, the character for "to brush" (折) is hidden in a rock at bottom right and a garment, standing in for the word "sleeve", appears in the bottom left.

hem in the / instant it took to dry can / a thousand years have flashed by (*Kokin wakashū* 273). English translation by Laurel Rasplica Rodd, Mary Catherine Henkenius, John Timothy Wixted, and Leonard Grzanka, *Kokinshū: A Collection of Poems Ancient and Modern*, Boston, MA, Cheng & Tsui Company, 2004, p. 126.

⁴⁴ James C. Y. Watt and Barbara Brenna Ford, *East Asian Lacquer: The Florence and Herbert Irving Collection*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 252; translated from Japanese: "仙人の折る袖にはふ菊の露打はらふにも千代はへぬべし。"

⁴⁵ *Magnificent Makie-e: Tales of Urushi and Gold Over a Thousand Years*, exhibition catalogue, MOA Museum of Art, Mitsui Memorial Museum, the Tokugawa Museum, The Asahi Shinbun, Tokyo, 2022, p. 301.



Image 7: Incense Container with a Chrysanthemum Branch in lacquer (maki-e), in Magnificent Makie-e: Tales of Urushi and Gold Over a Thousand Years, exhibition catalogue, Museum of Art, Mitsui Memorial Museum, the Tokugawa Museum, The Asahi Shinbun, Tokyo, 2022, p. 163, The Tokugawa Art Museum collection © Tokugawa Art Museum/DNPart.com.



Image 8: Accessory box (tebako) with decoration based on a poem from the Shinkokin wakashū, in James C. Y. Watt and Barbara Brennan Ford, East Asian Lacquer: The Florence and Herbert Irving Collection, 1991, p. 250, Metropolitan Museum of Art, New York © Metropolitan Museum of Art.

The motif of chrysanthemums and dew stretches back to at least Sosei's poem in the *Kokinshū*, but the use of this motif in wedding trousseaus originates with Shunzei's poem commemorating Ninshi's wedding in 1190. This motif gained new traction in the 17th century through *kosode* patterns like the *Genji hinagata*. Moreover, the way the character for "dew" sprawls among the chrysanthemum blossoms in the kimono pattern is reminiscent of the way that characters are hidden in Kamehime's lacquer accessory box.

Understanding the meaning of the words "bush warbler" and "cottage" in Fujitsubo's pattern and how it relates to Fujitsubo's appearance in the *Tale of Genji* requires knowledge of related classical literary texts. On the other hand, the word "dew" in Nijō's pattern is a keyword in Episode Six and Nijō's portrayal in the *Tales of Ise*, but the link between chrysanthemums and dew requires the reader to know a 12th century poem and perhaps even details of the Tokugawa Shogunal brides' trousseaus.

The *Genji hinagata* offers a new way to look at gender, women's education, literary reception and art in the Edo period. We can see from the *Genji hinagata* that women's education was much broader and more in-depth than previously thought. Though the *hinagata* has been ignored by literary scholars due to its proximity to women's fashion and supposed lack of relation to the original literary texts, it is a valuable artifact showing how Edo period women *used* their education. *The Tale of Genji* and the *Tales of Ise* were not simply dry-educational tools or manuals for creating poetry, these tales were also engaging. Women were drawn to the tales and wanted to show their affection for favorite characters by literally wearing their interests on their sleeves. These *kosode* patterns also show the high level of interpersonal connection inspired by the tale: viewers and owners of these *kosode* would interact based on whether the viewer could accurately interpret the pattern's allusion. Like minded souls could bond over these *kosode*.

Écriture et poésie dans les *moji-e* de l'époque d'Edo : l'exemple de Hitomaro

Marianne Simon-Oikawa

Le *moji-e* 文字絵 constitue sans conteste l'un des types les plus curieux d'imbrication entre écriture et image au Japon¹. Le mot, qui combine *moji* 文字 (écriture) et *e* 絵 (image), apparaît à l'époque d'Edo (1603-1868), pour désigner des motifs, le plus souvent des personnages, plus rarement des animaux, des plantes ou des objets, réalisés à l'aide de caractères d'écriture. Dans la configuration la plus courante, les caractères écrits sont utilisés pour le vêtement du personnage, tandis que le visage, les mains et les pieds sont simplement dessinés. La déformation des signes écrits, et leur distribution selon une logique visuelle qui rompt avec les habitudes linéaires de la lecture, rendent leur repérage malaisé et exigent un certain exercice du regard. Mais c'est bien la présence des caractères qui fait tout l'intérêt des figures : sans eux, celles-ci se réduiraient à de petits dessins sans prétention, exécutés d'un pinceau rapide.

Le *moji-e* ne se limite ni à un support ni à une thématique en particulier. Il est attesté dans des images aussi bien religieuses que laïques, et ses auteurs sont souvent anonymes. Le corpus se caractérise toutefois par le choix de personnages populaires, qu'il s'agisse de petits métiers, de divinités ou encore de guerriers. Ces figures formeront, du moins jusqu'à Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849) qui diversifiera considérablement le répertoire, l'essentiel des sujets du *moji-e*.

Les poètes ne sont pas absents du corpus. Sans grande surprise, on y trouve les grands noms que la tradition a élevés au rang de génies : Kakinomoto no

¹ Sur le *moji-e*, on pourra se reporter à *Moji-e to e-moji no keifu* 文字絵と絵文字の系譜 (Généalogie des *moji-e* et des *e-moji*), catalogue d'exposition, Tokyo, musée Shôtô, 1996 ; *Moji-e-moji* 文字絵文字 (Words as Pictures / Pictures as Words), Nagoya, The Tokugawa Art Museum, 2018. Pour une présentation en français d'objets associant écriture et figures au Japon, voir Inagaki Shin.ichi, « Les jeux d'écriture à l'époque d'Edo », dans *Du pinceau à la typographie, Regards japonais sur le livre et l'écrit*, Claire-Akiko Brisset, Pascal Griolet, Christophe Marquet et Marianne Simon-Oikawa (dir.), École française d'Extrême-Orient, Maison franco-japonaise et Centre d'études japonaises (Inalco), 2006, p. 231-259.

Hitomaro 柿本人麻呂 (deuxième moitié du VII^e siècle), Tenjin 天神 (845-903), Saigyô 西行 (1118-1190) et les six poètes-sages (*rokkasen*)². Bien que quantitativement réduit, cet ensemble présente deux caractéristiques importantes : d'une part la présence, dans un nombre de cas significatif, d'un poème dans le vêtement du personnage au lieu de son nom ; d'autre part l'extrême complexité dont témoigne le déchiffrement de certains *moji-e*. Ces deux points distinguent les *moji-e* de poètes des figures les plus courantes, qui ne sont constituées que de quelques caractères et dont le déchiffrement, bien que parfois complexe pour le lecteur d'aujourd'hui, ne nécessitait à leur époque ni une maîtrise très poussée de l'écriture ni une véritable culture lettrée. Ils posent avec une acuité remarquable la question de la lisibilité des figures en écriture : comment lisait-on un *moji-e* poétique ?

Les sources restant muettes sur ce point, seul l'examen des œuvres elles-mêmes peut permettre d'esquisser des hypothèses. Dans les limites du présent article, on tentera d'en formuler quelques-unes à partir d'un corpus prenant pour sujet le poète Hitomaro, l'un des personnages les plus couramment représentés jusqu'à l'ère Meiji (1868-1912), et dont les variations offrent un réservoir formel précieux. On commencera par rappeler rapidement les liens particuliers du *moji-e* poétique avec la calligraphie et la culture lettrée, avant de s'intéresser à quelques figures complexes, puis d'autres au contraire plus frustes, dans l'espoir *in fine* d'apporter quelques éléments pour une réflexion plus générale sur les relations entre écriture et figure à l'époque d'Edo.

***Le moji-e* poétique, entre calligraphie et culture lettrée**

La présence d'un personnage comme Hitomaro dans des corpus de *moji-e* n'a rien en soi qui doive surprendre. Les images en écriture prennent en effet pour sujet toutes sortes de figures célèbres, et de ce point de vue les poètes ne se distinguent guère de guerriers comme Benkei 弁慶, le fidèle compagnon du général Yoshitsune 義経, ou de divinités liées aux productions agricoles comme Ebisu 恵比寿 ou Daikoku 大国, dont la vocation est d'apporter la richesse. Les poètes possèdent toutefois un trait commun que ne partagent ni les divinités ni les guerriers : le souvenir de liens étroits avec la culture de cour et les pratiques lettrées.

² Le groupe dit des *rokkasen* 六歌仙 fut constitué par le poète Ki no Tsurayuki 紀貫之 (?-945) dans sa préface en japonais du *Kokin waka shû* 古今和歌集, anthologie compilée sur ordre impérial vers 905. Traduit en français par Michel Vieillard-Baron sous le titre *Recueil de poèmes japonais d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Les Belles Lettres, 2022. Les six poètes-sages sont : Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880), Ono no Komachi 小野小町 (dates inconnues), Henjô 遍照 (816-890), Fun.ya no Yasuhide 文屋康秀 (dates inconnues), Ôtomo no Kuronushi 大友黒主 (dates inconnues), et Kisen 喜撰 (?-milieu du IX^e siècle).

On le sait, au Japon comme en Chine la calligraphie faisait partie des arts fondamentaux de cette culture où écriture, peinture et poésie constituaient des pratiques complémentaires. Certaines productions les associaient même directement. C'est évidemment le cas des *uta-e* 歌絵 (de *uta*, poème, et *e*, image), qui juxtaposent une image et un poème. C'est aussi, et plus étroitement encore, celui des *ashide* 葦手 (litt. « écriture de roseau »), dont certains signes pouvaient prendre la forme de caractères déformés de manière à figurer des motifs (rochers, oiseaux, plantes) souvent associés à des poèmes³. Le *moji-e* se situe dans le prolongement de ces objets à la fois à lire et à voir.

Hitomaro fut d'abord une figure éminente de la poésie japonaise. Le lent processus qui fit de lui un personnage extrêmement populaire à l'époque d'Edo a été étudié par Anne Commons dans son livre *Hitomaro: Poet as God*⁴. Sans revenir sur toutes les étapes de cette évolution, mentionnons simplement la présence du poète dans les anthologies les plus prestigieuses de l'histoire de la poésie japonaise. Hitomaro est largement représenté dans le *Man.yôshû* 万葉集 (*Recueil de dix mille feuilles*), le plus ancien recueil de poésie en japonais, achevé autour de 760⁵. Il est considéré par Ki no Tsurayuki comme un saint de la poésie (*uta no hijiri*)⁶. Il fait partie des trente-six immortels de la poésie (*sanjû rokksasen*) sélectionnés par le poète et théoricien Fujiwara no Kintô 藤原公任 (966-1041). Il figure naturellement dans le *Hyakunin isshu* 百人一首, recueil dont Joshua Mostow a montré combien il avait popularisé la poésie au-delà des classes lettrées où elle était essentiellement pratiquée⁷. Hitomaro finit même par être divinisé. Les pouvoirs qui lui étaient attribués s'étendaient aussi à d'autres domaines, comme la guérison des maladies. Sous l'appellation de Hitomaru, il était même réputé pour être particulièrement efficace dans la prévention contre les incendies, en vertu d'une homophonie entre son nom Hitomaro d'une part, et les mots « *hi* » (feu) et « *tomaru* » (arrêter) d'autre part. Tout autant qu'un grand poète, Hitomaro représentait donc une figure familière à la fois prestigieuse et protectrice, susceptible d'être mobilisée en de nombreuses occasions, ce qui facilita son ancrage dans la vie quotidienne. Choisir un tel personnage comme

³ C.-A. Brisset, *À la croisée du texte et de l'image. Paysages cryptiques et poèmes cachés (ashide) dans le Japon classique et médiéval*, Paris, Institut des hautes études japonaises, Collège de France, 2009.

⁴ Anne Commons, *Hitomaro: Poet as God*, Leiden, Brill, 2009.

⁵ Traduit en français par René Sieffert, Cergy, POF/UNESCO, 5 vol., 1997 (Livres I à III), 1998 (Livres IV à VI), 2001 (Livres VII à IX), 2002 (Livres X à XIII), 2003 (Livres XIV-XX).

⁶ Ki no Tsurayuki, préface en japonais du *Kokin waka shû*. Le recueil contient 248 poèmes de Hitomaro.

⁷ Traduit en français par R. Sieffert sous le titre *De cent poètes un poème*, Paris, 2008. Sur le rôle joué par cette anthologie dans la diffusion des poèmes en japonais (*waka*) à l'époque d'Edo, voir Joshua S. Mostow, *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*, Hawaii, The University of Hawai'i Press, 1996.

support d'un *moji-e*, c'était s'appuyer sur une figure connue d'un large public. Mais parce que la poésie faisait partie des arts pratiqués à la cour, c'était aussi par contamination faire bénéficier ce *moji-e* d'une légitimité culturelle dont ne pouvaient se prévaloir d'autres images en écriture.

Le nom du poète

Les premiers exemples de Hitomaro en *moji-e* sont, semble-t-il, bien antérieurs à l'époque d'Edo, même s'il n'est pas possible de dater leur origine avec précision. Le *Kiyûshôran*, recueil d'essais au fil du pinceau dont la préface date de 1830, qualifie de « vieille chose » (*furuki mono*) la silhouette de Hitomaru réalisée à l'aide de deux caractères d'écriture⁸.

Il faut souligner que les *moji-e* prenant pour sujet Hitomaro sont de deux types. Une première catégorie regroupe des œuvres dans lesquelles le vêtement du personnage est obtenu à l'aide des caractères qui constituent son nom. Deux groupes d'œuvres correspondant à ce modèle de composition sont particulièrement connus. Le premier est dû à Ono no Otsû 小野於通 (1559 ou 1568-1631 ?), une des plus grandes calligraphes de son temps (fig. 1). Née dans une famille aristocratique, Ono no Otsû fut d'abord chargée par celui qui allait devenir le premier shôgun du Japon, Tokugawa Ieyasu (1543-1616), d'enseigner à ses épouses les codes de cérémonies. Elle suivit ensuite la princesse Senhime, petite-fille d'Ieyasu (1543-1616), au château d'Osaka, où elle consacra son temps à transmettre aux femmes les connaissances littéraires nécessaires à leur statut, ainsi que l'art de l'écriture. Sa calligraphie, où alternent de manière parfois spectaculaire des passages finement tracés et d'autres au contraire très épais, servit de référence pendant cent cinquante ans aux femmes de guerriers de la classe la plus élevée. On lui doit plusieurs recueils de modèles utilisés pour l'instruction des élèves, publiés entre 1671 et 1772⁹, et elle donna aussi son nom à un courant calligraphique, le *Otsû-ryû* (« courant d'Otsû »).

⁸ *Kiyûshôran* 喜遊笑覧 (Panorama de choses divertissantes), préface de Kitamura Nobuyo 喜多村信節, vol. 3, *Nihon zuihitsu taikei* 日本随筆大系 (Grande collection d'essais japonais), *bekkan* 8, Tokyo, Yoshikawa kôbunkan, 1979, p. 32.

⁹ Komatsu Shigemi 小松茂美, *Nihon shodôshi tenbô* 日本書道史展望 (Panorama de la calligraphie japonaise), dans *Komatsu Shigemi chosakushû* 小松茂美著作集 (Œuvres de Komatsu Shigemi), vol. 18, Tokyo, Ôbunsha, 1997, p. 439.



Fig. 1: Ono no Otsû,
Portrait de Hitomaro, s. d.,
encre sur papier, KeMCo,
Tokyo © Century Akao
collection.

Le deuxième groupe d'œuvres est dû à un autre calligraphe, Konoe Nobutada 近衛信尹 (1565-1614), personnage de la cour, ministre et régent (fig. 2)¹⁰. Surtout connu comme fondateur du courant dit *Konoe-ryû* 近衛流 (« courant Konoe »). Nobutada, qui avait étudié notamment les maîtres du *Shôren.in* 青蓮院, un haut lieu de la calligraphie¹¹, est considéré avec Hon.ami Kôetsu 本網光悦 (1558-1637) et Shôkadô Shôjô 松花堂昭乗 (1584-1639) comme l'un des trois meilleurs calligraphes de son temps¹². Nobutada réalisa plusieurs Hitomaro en *moji-e* en 1607.

¹⁰ La collection Century Akao (Université Keiô) conserve plusieurs *moji-e* de Nobutada. Document en ligne consulté le 30 octobre 2024

<https://objecthub.keio.ac.jp/ja/search?q=Nobutada&index=obj&target=all&ai_suggest=on&iimage_flg=off&on_going=off&sort=&order=&filter=collection-センチュリー赤尾コレクション&word1=&opera_tor1=and&target1=all&word2=&operator2=and&target2=all&word3=&operator3=and&target3=>>

¹¹ Ce temple de Kyoto est célèbre pour avoir compté parmi ses moines Son.en Hôshin.nô 尊円法新王 (1298-1356), sixième fils de l'empereur Fushimi 伏見 (1265-1317), lui-même grand calligraphe, et fondateur du style dit *Shôren.in ryû*.

¹² Konoe Nobutada est célèbre aussi dans l'histoire du *moji-e* pour avoir réalisé en l'espace de quinze ans entre 1609 et 1624 cent rouleaux représentant le poète Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903), lui aussi divinisé après sa mort sous le nom de Tenjin, en *moji-e* (*Kiyûshôran*, op.



Fig. 2 : Konoë Nobutada, Le poète Hitomaro, 1607, encre sur papier, rouleau vertical, 78,2 × 38 cm (dimensions du papier), coll. Yale University Art Gallery, New Haven, don Rosemarie et Leighton R. Longhi © CCO.

On est frappé par la très grande proximité des deux *moji-e* présentés ici, qui appartiennent chacun à l'un des deux groupes. Elle donne à penser que la figure, extrêmement codifiée, obéissait à un modèle largement connu au moins parmi les calligraphes, qui le reprenaient tel quel d'une production à l'autre. Chez Nobutada comme chez Ono no Otsû, Hitomaro est représenté assis, le corps orienté vers la gauche, et le regard légèrement tourné vers le haut. Il est accompagné du poème 409 du *Kokin waka shû* « Pointe à peine le jour / dans la

cit., p. 32). Pour une histoire de Tenjin et un panorama des représentations auxquelles il a donné lieu, on se reportera à *Tenjinsama no bijutsu* 天神さまの美術 / *Tenjin, art related to Sugawara no Michizane* (La figure de Sugawara no Michizane dans l'art), catalogue d'exposition, Tokyo, 2001, ainsi qu'à Imaizumi Yoshio 今泉淑夫 et Shimao Arata 島尾新, *Zen to Tenjin* 禅と天神 (Le zen et Tenjin), Tokyo, Yoshikawa kôbunkan, 2000.

brume de l'aube / sur la baie d'Akashi – / Au bateau qu'une île va cacher / je pense avec émotion » (*Honobono to / Akashi no ura no / asagiri ni / shimagakure yuku / fune o shizo omofu*)¹³ ».

Des œuvres comme celles-ci, calligraphiées sur des rouleaux verticaux, s'adressaient à un public qu'on peut supposer relativement fortuné et lettré. Elles s'inscrivaient en effet dans le prolongement d'un rituel appelé *Hitomaro eigu* 人麻呂影供, qui consistait à se réunir à plusieurs et à composer des poèmes devant une image du maître. La première réunion de ce genre fut organisée en 1118 par Fujiwara no Akisue 藤原顕季 (1055-1123), personnage de la cour et poète renommé, sur le modèle de celles qui avaient lieu en Chine pour honorer Confucius. Elle fixa les règles du genre¹⁴. Une petite table contenant des offrandes était placée devant un rouleau accroché au mur, représentant Hitomaro âgé de 60 ans, assis, tourné vers la gauche et les yeux levés, une feuille de papier dans sa main gauche et un pinceau dans sa main droite. Un banquet en l'honneur du poète était ensuite donné, suivi par la lecture de louanges et de poèmes. La pratique du *Hitomaro eigu*, qui associait rituel religieux et pratique littéraire, était considérée comme un acte de dévotion autant qu'un exercice poétique, et on pense qu'elle joua un rôle majeur dans la déification du poète¹⁵. Chez Ono no Otsû et Konoe Nobutada, la pose du poète, la présence d'un de ses poèmes dans la partie supérieure du papier, le choix même d'un rouleau vertical, correspondent aux caractéristiques des œuvres utilisées lors du *Hitomaro eigu*. L'ajout de caractères d'écriture pour réaliser les vêtements du personnage combine idéalement de surcroît les éléments qui faisaient l'objet de la louange, le portrait du poète, son nom, et un de ses poèmes.

Si dans ces deux exemples les poèmes eux-mêmes se lisent sans difficulté, le déchiffrement du *moji-e*, lui, n'est rien moins qu'aisé. La calligraphie cursive choisie est en effet particulièrement elliptique. Le buste est obtenu à l'aide du caractère *kaki* 柿, la main droite et le pinceau à l'aide de *moto* 本, la jambe droite (dans la partie gauche de la feuille pour le spectateur) à l'aide de *hito* 人, et la jambe gauche à l'aide de *maru* 丸. Il fallait sans doute une très bonne habitude du regard et une longue expérience de la calligraphie pour identifier les

¹³ M. Vieillard-Baron, *Kokin waka shû, Recueil de poèmes japonais d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 222. Ce poème est plus exactement attribué à Hitomaro, mais on le trouve très souvent associé au poète dans les *moji-e*. Si la figure elle-même reste inchangée d'une œuvre à l'autre, le poème situé au-dessus d'elle peut, lui, différer. Ainsi, un autre poème de Hitomaro est souvent convoqué lui aussi, le poème 3 du *Hyakunin isshu* : « Autant que la queue / queue traînante de l'oiseau / des âpres montagnes / longue longue cette nuit / dormirai-je solitaire ? (*Ashibiki no / yamadori no o no / shidari o no / naganagashi yo o / hitori kamonemu*). La traduction est tirée de *De cent poètes un poème*, trad. R. Sieffert, op. cit., p. 15.

¹⁴ A. Commons, *Hitomaro: Poet as God*, op. cit., p. 97-98.

¹⁵ *Ibid.*, chapitre 3, « Worshipping Hitomaro: From Text to Image », p. 91-125.

caractères de ce *moji-e*. Mais sans être soi-même capable de les repérer tous, il suffisait peut-être de savoir lesquels s’y trouvaient et à quel endroit, pour pouvoir lire la figure. Plus qu’un véritable déchiffrement, le *moji-e* appelle le plus souvent une simple reconnaissance, et son extrême codification ne pouvait que faciliter la tâche.

Poèmes à voir

Le deuxième type de *moji-e* prenant pour sujet Hitomaro est plus complexe encore : cette fois, les contours du vêtement du personnage sont obtenus à l’aide du texte même d’un de ses poèmes (fig. 3). On trouve plusieurs beaux exemples de cette formule chez le moine zen Hakuin Ekaku 白隠慧鶴 (1685-1768)¹⁶. Les moines zen ont souvent pratiqué le *moji-e*¹⁷. Férés de peinture et de poésie, excellents calligraphes mais se considérant comme des amateurs, sans obligation de travailler sur commande, ils semblent avoir vu dans le *moji-e* un objet leur permettant de dépasser d’un trait de pinceau les frontières entre écriture et image. Également figure marquante de l’histoire du zen au Japon, connu pour ses *kōan*, ces formules insolubles destinées à éveiller l’esprit des élèves, Hakuin lui-même vint tardivement à la peinture, à l’âge de soixante ans. Il est l’auteur de plusieurs Hitomaro en *moji-e*, tous réalisés sur des rouleaux, verticaux ou horizontaux. Celui présenté ici est constitué du même poème que celui choisi par Ono no Otsû et Nobutada, le fameux poème 409 du *Kokin waka shû*.

La longueur du texte, et la déformation des caractères due ici aussi à l’utilisation d’une calligraphie cursive, rendent les caractères placés à l’intérieur de la figure particulièrement difficiles à repérer, d’autant plus que le texte est long, et que la disposition des caractères diffère de leur ordre dans le texte. On repère sans trop de mal *ho* (本) pour la coiffe, *no* (乃) pour l’oreille, la séquence *ura-no* (浦の) pour le ventre, mais d’autres caractères demandent un peu d’habitude, comme *akashi* (あかし) pour la manche gauche par exemple.

¹⁶ On pourra se reporter à *Hakuin ten. Zenga ni kometa imêji* 白隠展・禅画にこめたイメージ (Hakuin. The Hidden Messages of Zen Art), catalogue d’exposition, Musée Bunkamura, 2012.

¹⁷ Voir par exemple *Kaette kita Zenga. Amerika Gittâ Iren fusai korekushon* 帰ってきた禅画・アメリカギター・イエレン夫妻コレクション (Zenga – The Return from America. Zenga from the Gitter-Yelen Collection), catalogue d’exposition, Musée Shôtô, Musée d’histoire de la préfecture de Kanagawa, Musée d’art de la préfecture de Yamaguchi, 2000-2001.



Fig. 3 : Hakuin Ekaku, Hitomaro, encre sur papier, rouleau vertical, 32,3 × 53.9 cm, coll. Gitter-Yelen © CCO.

Les *moji-e* de Hitomaro réalisés à partir du texte de poèmes ne sont pas l'apanage de Hakuin. Ils sont aussi attestés sur des supports plus frustes, notamment dans plusieurs recueils imprimés, mais avec quelques aménagements. Citons par exemple *Moji-ehon* (Recueil de *moji-e*), un volume attribué par le British Museum à Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618-1694), un artiste qui joua un rôle décisif dans l'histoire de l'école *ukiyo-e* (fig. 4)¹⁸. La pose du personnage est la même que dans les exemples déjà rencontrés, et nous n'y reviendrons pas. Deux points distinguent toutefois *Moji-ehon* du *moji-e* de Hakuin. La première tient aux caractères d'écriture utilisés dans la figure. Sans entrer ici dans une analyse détaillée du *moji-e* imprimé, un lecteur même peu familier de l'écriture japonaise remarquera sans doute aisément, en observant par exemple le bas du vêtement du personnage, que le choix des caractères, leur rendu calligraphique et leur répartition dans la figure diffèrent. La deuxième grande distinction entre les deux *moji-e* tient au texte qui surmonte la figure. Alors que chez Hakuin celui placé à côté du personnage est un commentaire sur l'efficacité de Hitomaru contre les incendies, dans le livre imprimé le même poème est utilisé dans la figure et au-dessus d'elle. La répétition de caractères identiques sous une forme d'abord linéaire (le texte écrit verticalement), puis tabulaire (le texte dispersé à l'intérieur de la figure) permet au lecteur d'identifier plus facilement les caractères dans les vêtements du personnage. La séparation

¹⁸ On connaît plusieurs livres imprimés très proches de celui-ci, notamment un ouvrage attribué à Iwasa Matabei 岩佐又兵衛 et conservé dans la collection Mary Griggs Burke au Metropolitan Museum of Art. Document en ligne consulté le 31 octobre 2024 <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670969>>.

plus nette des caractères les uns des autres dans le *moji-e* imprimé, et la relative simplification de la figure (traits du visage, dessin de la main et du pinceau), suggèrent que son auteur était animé par un souci de clarté, que rien ne vient au contraire suggérer dans le *moji-e* de Hakuin.

Le degré de complexité de la figure, le processus de déchiffrement nécessaire pour en venir à bout, et le support sur lequel elle se trouve, permettent ainsi d'imaginer différents types de public. Si le *moji-e* de Hakuin s'adresse à un lecteur assez familier de l'écriture pour déchiffrer le texte par ses propres moyens, assez chanceux aussi pour posséder une œuvre unique, le *moji-e* imprimé vise pour sa part un public moins savant, qui accède à l'image à partir de produits culturels de masse, et a besoin d'une aide pour décrypter la figure.



Fig. 4 : Attribué à Hishikawa Moronobu, Moji-ehon, fin des années 1660 à fin des années 1690, livre xylographié, 21,50 × 15,50 cm, British Museum, Londres © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0).

Variations populaires

Ces formes complexes de Hitomaro ne se maintiendront guère après Hakuin. Au début de son *Kimyôzui*¹⁹, publié en 1803, Santô Kyôden (1761-1816) reproduit le *moji-e* sous lequel le personnage est le plus connu à l'époque d'Edo : le vêtement du poète est obtenu simplement à l'aide des caractères formant son nom. On repère ici facilement *hito* 人 (coiffe et épaules) et *maru* 丸 (bas du vêtement) (fig. 5)²⁰. Mais quelle simplification par rapport aux figures de Ono no Otsû et de Nobutada ! Les caractères se limitent désormais à deux, et surtout sont parfaitement lisibles.



Fig. 5 : Santô Kyôden, *Kimyôzui*, 1803, livre xylographié, 11,2 × 16 cm, © M. Simon-Oikawa.

Plaçant son personnage au tout début de son livre, Kyôden rappelle explicitement que l'histoire du *moji-e* est indissociable de la pratique

¹⁹ Santô Kyôden 山東京伝 (texte et illustrations), *Kimyôzui* 奇妙図彙 (Recueil d'images énigmatiques). Kyôden fut à la fois marchand de tabac, écrivain, et artiste, et illustra notamment des romans populaires sous le nom de Kitao Masanobu 北尾政演.

²⁰ M. Simon-Oikawa, « Écriture et figure à l'époque d'Edo : les *moji-e* de Santô Kyôden », dans *Japon pluriel 12 (Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon)*, Cléa Patin et Julien Bouvard (dir.), Arles, Philippe Picquier, 2018, p. 317-337.

calligraphique²¹. La mention sur la même page de Daishin Gitô 大心義統 (1656-1730), dont il copie le *moji-e*, est en elle-même significative²². Daishin Gitô, 273^e abbé du Daitokuji, un temple zen à Kyoto, fut en effet l'un des plus grands calligraphes de ce temple. Il aurait réalisé ce Hitomaro à l'âge de 74 ans. À regarder de près la figure, on remarque les parties laissées vierges à l'intérieur des traits définissant les contours, qui suggèrent les vides laissés par l'encre à l'intérieur du pinceau.

Repris à la tradition, ce *moji-e* devait connaître une pérennité remarquable. C'est lui que reproduit la réédition publiée en 1836 du premier recueil de *moji-e* connu et paru en 1685, *Moji-e tsukushi* (Recueil de *moji-e*) (fig. 6). C'est lui aussi que reprend Hiroshige (1797-1858) en tête de son *Kyôjizukue* 狂字図句画 (Haïkus à lire et à voir en caractères fous, 1854-1857), un recueil de poèmes de Mantei Ôga 万亭応賀 (1819-1890) dont il signe les illustrations (fig. 7). Et c'est lui encore que citeront nombre de *moji-e* jusqu'à l'ère Meiji.



Fig. 6 : Enkatei Yoshikuri, *Moji-e tsukushi*, 1836, livre xylographié, 15,4 × 22 cm, © M. Simon-Oikawa.

²¹ Voir M. Simon-Oikawa, « Moji de egaku : Edo jidai no moji-e no dentô to sono henbô » 文字で描く : 江戸時代の文字絵の伝統とその変貌 (Écrire en image : tradition et métamorphoses des images en écriture de l'époque d'Edo), *Ochanomizu joshi daigaku hikaku nihongaku kenkyûsentâ kenkyû nenpô*, n° 2, mars 2006, p. 95-105.

²² Le texte situé à droite de Hitomaro indique : « Murasakino Daishin Oshô hitsu » (pinceau du moine Murasakino Daishin), et « Daishin nanajûyon okina » (Daishin, âgé de 74 ans).

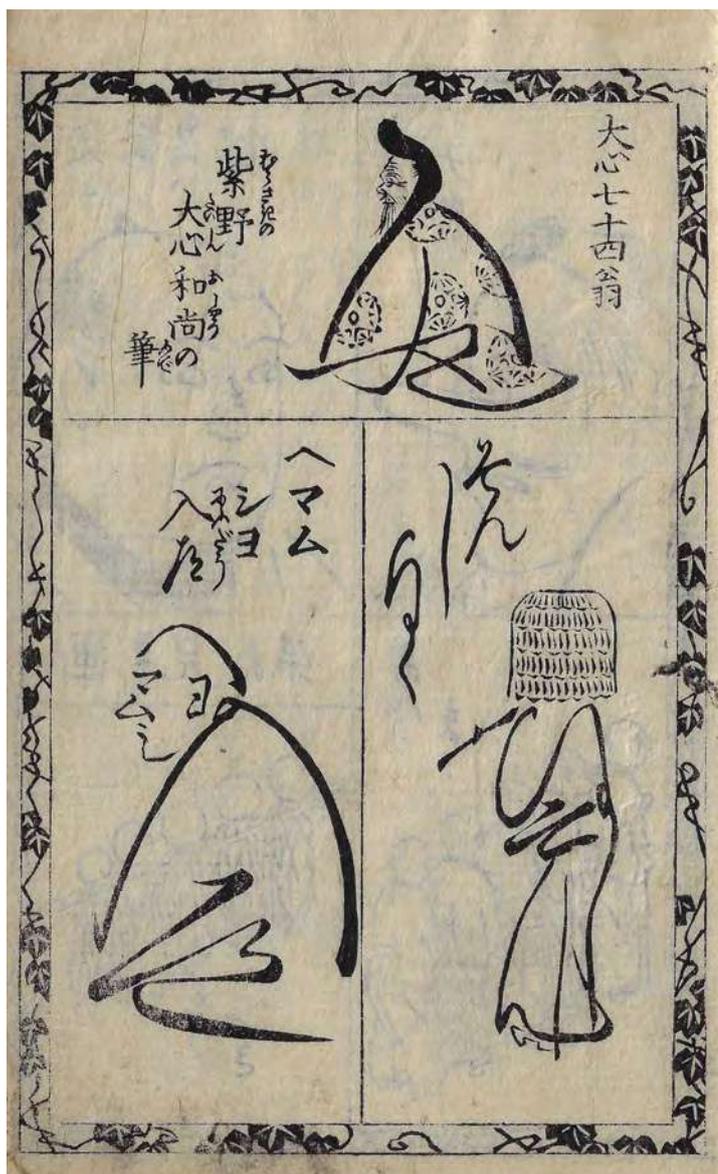


Fig. 7: Utagawa Hiroshige, *Kyōjizukue*, entre 1854 et 1857, livre xylographié, 12 × 18cm, © M. Simon-Oikawa.

La pérennité de la formule simple et puissante de Daishin Gitō, dont Kyōden contribua à renforcer la popularité, n'éclipsa toutefois jamais les autres *moji-e* prenant pour sujet Hitomaro, y compris sur des supports destinés à des publics n'ayant qu'une maîtrise très imparfaite de l'écriture. On est frappé au contraire par la diversité des formes concurrentes qui coexistèrent au cours de l'histoire. C'est ce que montrent deux recueils destinés aux enfants, publiés à un siècle et demi d'intervalle. La particularité de ces deux livres est que s'y devine un projet pédagogique, qui met la figure au service notamment de l'apprentissage de l'écrit²³. La figure de Hitomaro y est traitée de manière certes simplifiée, mais différenciée, en fonction des objectifs visés.

²³ M. Simon-Oikawa, « Du divertissement à l'enseignement : les usages pédagogiques des images en écriture (*moji-e*) au Japon », dans *La Pédagogie par l'image en France et au Japon*, Annie

Le premier ouvrage est un recueil de *moji-e* intitulé *Shinpan nazo moji ningyô e-zukushi* 新版謎文字絵人形絵尽 (Nouveau recueil de personnages en images à deviner), publié entre 1716 et 1748 (fig. 8)²⁴. Il fait défiler 14 *moji-e* prenant pour sujet des personnages très connus, notamment des guerriers. Chacun est représenté au milieu de la page, seul sur un fond sans décor. Son vêtement est constitué des caractères qui forment son nom, écrits à l'aide de traits relativement épais. Il est accompagné d'une énigme, dont le texte est situé dans l'espace laissé libre autour de lui : la question en caractères fins dans la partie supérieure droite de l'image, la réponse dans la partie supérieure gauche, parfois en caractères plus épais. On remarque le soin avec lequel le dispositif a été pensé : la répétition sous deux formes différentes des caractères d'écriture facilite l'acquisition des compétences de lecture et d'écriture. La répartition spatiale et tripartite du texte dans l'image (la devinette, la solution, le *moji-e*) permet de localiser et d'identifier visuellement chaque élément du jeu, mais aussi d'encadrer la recherche de la solution.

Hitomaro, avant-dernier *moji-e* de l'ouvrage, est constitué des caractères *hi* ひ (manche gauche et poitrine), *to* と (manche droite), *ma* 満 (jambe droite), *ro* 露 (jambe gauche). Les caractères présents dans la figure sont d'une part des hiraganas (*hi* et *to*), et d'autre part des *hentai-gana* 変体仮名, c'est-à-dire des sinogrammes utilisés pour leur valeur phonétique (*ma* et *ro*)²⁵. Quant à la devinette, elle dit : « C'est un poète dont le nom se dit montagne de l'ouest » (*Nishiyama o kajin to toku*). La montagne de l'ouest est en effet le lieu où le soleil (*hi* 日) se couche (*tomaru* 止まる). On note le glissement opéré par rapport au jeu de mot habituel entre *hi* (火) et *tomaru* (止まる). Le déchiffrement du nom de chaque personnage mobilise ainsi plusieurs types de compétences : mémorisation des noms de personnages célèbres qui permet de partager un patrimoine culturel commun, identification des caractères d'écriture, familiarité avec les différentes graphies des mots homophones. La pédagogie ne prend

Renonciat et M. Simon-Oikawa (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 39-53. Document en ligne consulté le 30 octobre 2024 <<https://books.openedition.org/pur/35208>> ; « Le déchiffrement des *moji-e* à l'époque d'Edo », *Argos*, n° 46 (« Images en lecture »), juin 2010. Document en ligne consulté le 30 octobre 2024 <<http://www.educ-revues.fr/ARGOS/AffichageDocument.aspx?iddoc=39206>>.

²⁴ La date exacte de publication du livre est inconnue, mais Nakano Mitsutoshi 中野三敏 et Hida Kôzô 肥田皓三 la situent entre les ères Kyôho (1716-1736) et Enkyô (1744-1748) dans *Kinsei kodomo e-hon shû* 近世子供絵本集 (Recueil de livres illustrés pour enfants de l'époque d'Edo), vol. 1, Tokyo, Iwanami shoten, 1987, p. 491. Il existait peut-être une édition plus ancienne de cet ouvrage, mais le terme *shinpan*, qui signifie littéralement « nouvelle édition », ayant surtout pour but à l'époque d'Edo d'attirer l'attention d'un public avide de nouveauté, il n'est pas sûr que notre recueil soit réellement la réédition d'un livre plus ancien.

²⁵ Si les *hentai-gana*, dont font partie *ma* et *ro*, sont devenus étrangers à la plupart des lecteurs d'aujourd'hui, ils constituaient au contraire à l'époque d'Edo des signes couramment employés.

jamais toutefois un tour austère : le recours à la devinette et la dissimulation des caractères dans la figure font des apprentissages une pratique ludique.



Fig. 8 : Anonyme, Shinpan nazo moji ningyô e-zukushi, 1716-1748, livre xylographié, 18,7 × 14,2 cm, coll. Bibliothèque de l'Université de Kagawa, Kagawa © Bibliothèque de l'Université de Kagawa.

Le deuxième ouvrage que nous présentons ici est *Kyôiku moji-e, e-sagashi* 教育文字絵 絵さがし (*Moji-e* éducatifs, images cachées pour la jeunesse) d'Utagawa Kunioto 歌川国乙 (dates inconnues). Publié en 1893, il est plus explicitement encore destiné à l'enseignement de l'écriture et de la lecture. La couverture met en scène un maître et un élève habillé à l'occidentale, assis de part et d'autre d'une table recouverte d'un tissu, dans une relation pédagogique évidente. Toutefois, ce livre n'était pas destiné à un usage scolaire. Il était bien plus vraisemblablement utilisé dans le cadre familial, sans doute avec la mère. Il s'adresse à des enfants qui connaissent déjà les hiraganas, et combine *moji-e* (registre supérieur) et images à deviner au sein de petites scènes où sont cachés des animaux, des personnages, ou des objets (registre inférieur). Hitomaro y est obtenu cette fois à partir de trois caractères, deux hiraganas (*hi* ひ pour le buste

et *to* と pour la jambe droite) et un kanji (*maru* 丸 pour la jambe gauche). Tous sont non seulement parfaitement lisibles, mais encore répétés à côté de la figure : il est clair que le livre s'adresse à des lecteurs encore débutants, qu'il accompagne dans leur découverte et leur maîtrise de l'écrit.



Fig. 9 : Utagawa Kunioto, *Kyôiku moji-e*, e-sagashi, 1893, livre xylographié, 11,3 × 16,3 cm © M. Simon-Oikawa.

En guise de conclusion

Les quelques exemples présentés ici montrent que l'histoire du *moji-e* est globalement celle d'une simplification. Les poèmes qui dans les premiers temps accompagnent la figure du poète disparaissent, le nombre de caractères diminue, les hiraganas deviennent fréquents. Cette évolution, dont il importe de rappeler qu'elle ne fut pas linéaire, accompagne la diversification des publications dans lesquelles le *moji-e* apparaît. Les figures s'adaptent avant tout à leur public, le laissant identifier seul les caractères utilisés, ou lui fournissant au contraire une béquille si nécessaire, accompagnant éventuellement le *moji-e* de devinettes ou d'images à déchiffrer. À chacun ses images en écriture, pourrait-on dire. L'évolution des *moji-e* n'appauvrit toutefois en rien le lien qui s'y noue entre écriture et figure. Quels que soient les caractères utilisés, leur forme et leur disposition, il est chaque fois question d'introduire du jeu dans l'image, de créer une surprise et par là une curiosité, ravivant au passage les origines visuelles de l'écriture.

Les poètes, dont tout l'art consiste à manipuler la langue, et même très précisément la langue écrite, constituent à cet égard un groupe particulièrement instructif. À travers leur maîtrise de l'écriture et de la calligraphie, n'entretiennent-ils pas eux-mêmes déjà des liens étroits avec le texte et l'image ? Il faudrait poursuivre encore plus loin l'examen de cette question, en examinant des pratiques encore différentes de celles abordées ici. L'intérêt des amateurs de *kyôka* (狂歌 poèmes comiques de 31 syllabes) pour le *moji-e*, déjà bien attesté chez Hokusai, montre par exemple que les liens entre poésie, écriture et image n'ont pas fini d'être réinventés²⁶.

²⁶ M. Simon-Oikawa, « Écrire pour peindre : les *moji-e* de Hokusai et Hiroshige », *Textuel*, n° 54 (La lettre et l'image : nouvelles approches, textes réunis par Anne-Marie Christin et Atsushi Miura), 2007, p. 75-96. Concernant les *kyôka*, on peut lire pour plus d'informations : Daniel Struve, « Les recueils comiques de *kyôka* : l'exemple de *Tokuwaka gomanzai shû* », *Extrême-Orient Extrême Occident*, n° 25, 2003, p. 139-163. Document en ligne consulté le 31 octobre 2024 <https://www.persee.fr/doc/oroc_0754-5010_2003_num_25_25_1171>.

L'écriture horizontale, une exception dans l'édition littéraire au Japon

Morita Naoko

La langue japonaise a la particularité de pouvoir s'écrire dans deux sens, verticalement et horizontalement. Toutefois, les usagers du japonais ne sont pas totalement libres de leur choix, car les pratiques en la matière sont relativement définies. Toute inscription sur une enveloppe ou un papier d'emballage à caractère rituel (à l'occasion de grands événements de la vie) est à écrire verticalement. Dans les restaurants qui servent de la cuisine japonaise, les menus se lisent généralement de haut en bas, mais ce n'est pas le cas de ceux qui proposent des plats non japonais. L'écriture horizontale est majoritairement adoptée dans les domaines pratiques ou utilitaires : c'est le cas des blocs-notes, des textes professionnels, des documents officiels, administratifs ou judiciaires. Dans l'éducation primaire et secondaire, tous les manuels sont imprimés à l'horizontale, ainsi que les cahiers à réglure qu'utilisent les élèves, sauf pour les manuels de langue et culture japonaises. Toutes les publications relevant de la « lecture » sont en effet écrites verticalement : cette coutume concerne les livres et les magazines en tous genres (sauf ceux traitant de sciences, de langues étrangères ou d'informatique), les journaux (excepté leurs éditions électroniques) et les mangas.

La question que je me propose de traiter est la suivante : pourquoi l'alignement horizontal du texte continue-t-il à être exceptionnel dans le monde littéraire au Japon, alors que de nombreuses pratiques militent déjà en faveur de l'horizontalité ? Dans la mesure où j'évoquerai ici la littérature à l'ère de la numérisation, il sera question aussi bien de manuscrits d'écrivains et de pages de livres, que de textes numérisés et d'écrans d'appareils électroniques. Dans ce qui suit, j'évoquerai quelques éléments historiques susceptibles d'expliquer la persistance de la verticalité : l'arrivée tardive de la saisie du japonais au clavier et le statut symbolique des manuscrits originaux dans l'édition japonaise moderne. Puis, remontant dans le temps, je reviendrai sur l'importance culturelle et esthétique des hiraganas (les 48 signes qui permettent de

retranscrire les phonèmes, voir *infra*). Je montrerai ensuite comment l'écriture horizontale s'est peu à peu introduite au sein d'une verticalité intimement liée à l'histoire de l'écriture japonaise elle-même. Au titre d'études de cas, j'examinerai enfin quelques exemples de romans japonais contemporains imprimés horizontalement.

L'évolution des technologies éditoriales

La numérisation a provoqué une profonde mutation dans la manière de tracer les signes d'écriture dans le monde entier. À partir des années 1980, l'utilisation de la machine de traitement de texte s'est largement répandue, suivie, au cours de la décennie suivante, par celle des logiciels de traitement de texte pour ordinateur.

Toutefois, la saisie au clavier est venue beaucoup plus tardivement au Japon que dans les cultures alphabétiques. La machine à écrire occidentale n'a pas réellement d'équivalent dans l'archipel, à cause de la particularité du système d'écriture japonais. Une machine à écrire en japonais a été inventée vers 1915 et s'est largement diffusée après la Seconde Guerre mondiale, mais la dactylographie demandait une formation professionnelle poussée à cause du grand nombre de caractères à manier (2 000 à 3 000)¹. Or, la diffusion du traitement de texte, en simplifiant la saisie des caractères, a modifié en quelques années la pratique de l'écriture². Avec la banalisation des smartphones et des ordinateurs personnels, on « tape » tous les jours des textes en japonais dans le sens horizontal, qui constitue l'orientation par défaut sur ces appareils.

De 1900 jusqu'à 1990 environ, de nombreux auteurs japonais écrivaient leur manuscrit à la main, sur du papier quadrillé appelé *genkô-yôshi* 原稿用紙 (litt. « feuille destinée à des manuscrits »)³. Le mot *genkô* (de *gen* « original » et de *kô* « manuscrit ») désignant le texte à imprimer, on voit que le *genkô-yôshi* est issu de la culture de l'édition. Même quand les auteurs n'écrivaient pas le premier jet ou le brouillon sur des feuilles de *genkô-yôshi*, celles-ci leur

¹ Pour un aperçu de l'histoire des machines à écrire en japonais, on pourra se reporter au blog Gatunka. Document en ligne consulté le 5 mai 2024

<<https://blog.gatunka.com/2009/09/30/japanese-typewriters/>>.

² Sur l'impact du traitement de texte dans la pratique de l'écriture au Japon, voir Hasegawa Hajime 長谷川一, « *Nihongo wâpuro* » no *gingakei*. « *Kaku koto* » no *denshika to* « *amu koto* » no *dezain* 「日本語ワープロ」の銀河系—「書くこと」の電子化と「編むこと」のデザイン (La galaxie du traitement de texte japonais : numérisation de l'écriture et conception de l'édition), *Journal of Mass Communication Studies*, n° 68, 2006, p. 54-78.

³ Naoko Morita, « Le *genkô-yôshi*, support de manuscrit au Japon », dans *Du Lisible au visible*, Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai (dir.), Arles, Philippe Piquier, 2006, p. 157-175.

servaient à mettre le texte au propre pour le présenter à l'éditeur. La disposition des caractères dans les colonnes verticales de carrés du *genkô-yôshi*, d'environ 8 mm de côté, était semblable à celle des caractères d'imprimerie, ce qui permettait à l'auteur de visualiser de manière approximative son texte imprimé. Le *genkô-yôshi* est le symbole de la verticalité de la littérature japonaise moderne à partir de la diffusion de l'impression typographique.

Avec la démocratisation des ordinateurs personnels dans les années 1990, les lieux d'expression citoyenne ont mondialement augmenté sur le web. Contrairement aux médias traditionnels, internet permet aux individus d'être aussi bien émetteurs que récepteurs de l'information. Aujourd'hui, un nombre croissant de personnes tiennent des blogs personnels ou écrivent des romans sur des sites spécialisés. Cependant, pour ces « écrivains », l'édition papier compte peu. Dans le monde littéraire au Japon, l'une des principales différences entre les écrivains qui se contentent de publier sur le web⁴, et ceux qui cherchent à être publiés sur papier, est leur rapport à l'écriture verticale. La pérennité de l'écriture verticale dans l'édition littéraire, au format livresque, renvoie en effet à une dimension institutionnelle de la littérature. Les écrivains reconnus sont considérés comme les héritiers d'une tradition millénaire d'écriture verticale.

Il est évident que cette écriture verticale ne conditionne pas nécessairement la littérature, mais certains, comme le critique Tomioka Kôichirô 富岡幸一郎 (1957-) dont il sera question plus bas, voient dans la verticalité une caractéristique consubstantielle de la littérature japonaise elle-même. Ils justifient leur argumentation par les liens entre l'histoire de la littérature japonaise et celle de son écriture.

Réflexions historiques sur les hiraganas et l'écriture verticale

Le japonais utilise trois types de caractères : les hiraganas et les katakanas, au nombre de 48 signes pour chaque série, permettent de retranscrire les phonèmes ; les kanjis (caractères chinois), pour leur part, constituent des unités de signification.

⁴ Il arrive que les œuvres qui rencontrent un grand succès sur internet soient publiées ultérieurement sous forme de livre, auquel cas elles sont imprimées verticalement (et très rarement horizontalement). Voir *infra*.

Historiquement, la langue japonaise ne disposait pas d'écriture jusqu'à ce que les caractères chinois soient introduits au Japon, au III^e siècle⁵. À partir du VI^e siècle, l'introduction du bouddhisme et du confucianisme a conduit à la diffusion à grande échelle des caractères chinois, et la transcription de la langue japonaise à l'aide des sinogrammes s'est poursuivie au cours d'un long processus d'assimilation. Au VIII^e siècle, l'utilisation des kanjis pour leur valeur phonétique a été introduite dans le *Kojiki*, le *Nihon shoki* et le *Man.yôshû*⁶. Au début de l'époque de Heian (IX^e siècle), les hiraganas⁷ sont nés de l'abréviation cursive de caractères chinois homophones. Les katakanas sont apparus lorsque des kanjis utilisés pour leur valeur phonétique et comportant peu de traits ont été employés pour faciliter la lecture des textes chinois, comme des sûtras. Plus tard ils ont été simplifiés, et ont formé une série distincte au milieu du X^e siècle⁸.

Les hiraganas servaient à la communication personnelle et se sont développés dans le cadre de l'expression des sentiments et des nuances de la vie intérieure. Ils étaient destinés à s'enchaîner de haut en bas, et cette fluidité est aussi associée à une valeur esthétique. Les katakanas, eux, se sont vus attribuer une fonction auxiliaire, phonétique et pratique, et n'ont pas connu de forme cursive⁹.

La verticalité de l'écriture du japonais viendrait de la notation de la langue chinoise. En effet, le chinois, qui s'est développé sur divers supports tels que des bandes de bois ou de bambou, s'écrivait verticalement, probablement en raison de la direction descendante des traits et de la disposition du grain du bambou ou du bois¹⁰. Cependant, la constitution des kanas correspond à l'époque où les émissaires japonais n'étaient plus envoyés auprès de la dynastie

⁵ Sur l'histoire de l'écriture japonaise, voir Satô Takeyoshi 佐藤武義 (dir.), *Gaisetsu nihongo no rekishi* 概説日本語の歴史 (Traité de l'histoire du japonais), Tokyo, Asakura shoten, 1995, p. 42-62.

⁶ Le *Kojiki* (古事記 *Recueil des faits anciens*, 712) et le *Nihon shoki* (日本書紀 *Annales du Japon*, 720) sont les premières annales relatant l'histoire du Japon depuis sa création. Le *Man.yôshû* (万葉集 *Recueil de dix mille feuilles*) est la première anthologie de poésie japonaise, et date de 760 environ.

⁷ Le terme *hiragana* apparaît tardivement, par exemple dans le *Nippo jisho* (日葡辞書 *Dictionnaire japonais-portugais*, 1603-1604), et au IX^e siècle on utilisait les termes *kana* ou *onna-de* (litt. « main de femme »).

⁸ Satô T., *Gaisetsu nihongo no rekishi*, *op. cit.*, p. 59. Le terme *katakana* (*katakan.na* à l'époque) signifie « kana incomplet ».

⁹ Ogura Shigeji 小倉慈司, *Kyû kara jusseiki no kana no shotai* 九～十世紀の仮名の書体 (Les styles d'écriture des kanas du IX^e au X^e siècle), *Bulletin of the National Museum of Japanese History*, n° 194, p. 171-185.

¹⁰ Tsuen-Hsuin Tsien, *Written on Bamboo and Silk: The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions*. Chicago, University of Chicago Press, 1962, p. 183-184.

Tang, et où la culture chinoise assimilée au fil des ans s'adaptait aux goûts du Japon¹¹. Le développement de la littérature en kanas, principalement des récits et des journaux intimes, est considéré comme typique de la japonisation de la langue et de la littérature.

Quelle était donc la relation entre les hiraganas et les techniques éditoriales ? Depuis les premières impressions datant du VIII^e siècle jusqu'au XV^e siècle environ, les livres bouddhistes, tous écrits en kanjis, constituaient la principale production imprimée. Après l'introduction de la typographie occidentale par les Jésuites en 1590, l'impression de caractères en cuivre ou en bois a été pratiquée par les Japonais pendant environ un demi-siècle (jusqu'au milieu du XVII^e siècle), sur la base de caractères en cuivre rapportés de Corée¹². C'est à cette époque que l'édition de textes en hiraganas a commencé à se développer. Toutefois, faute d'efficacité et de rentabilité, l'imprimerie en caractères mobiles ne s'est pas généralisée, et l'impression xylographique est restée dominante jusqu'au début de l'ère Meiji (1868-1912), pour faire place de nouveau à l'imprimerie à caractères mobiles à partir des années 1870.

La xylographie reproduit l'enchaînement des caractères du texte manuscrit, souvent en style cursif, alors que la typographie assure la lisibilité du texte en disposant régulièrement des caractères nettement découpés. C'est en 1869 qu'ont été introduits au Japon les caractères d'imprimerie dits de « style Ming » (明朝体 *minchô-tai*), qui demeurent aujourd'hui encore la police la plus courante dans le monde de l'édition et de l'informatique¹³. Jusqu'à cette époque, le style *minchô* était utilisé pour la xylographie des textes chinois,

¹¹ Le terme *kokufû bunka* (culture nationale) a souvent été utilisé pour désigner la culture japonaise de cette période, mais cette notion et sa réalité ont souvent été débattues dans les cercles académiques. Voir Satô Masatoshi 佐藤全敏, *Sarani susumu «kokufû bunka» no minaoshi* さらに進む「国風文化」の見直し (Pour revenir sur la « culture nationale »), *Yamakawa Rekishi PRESS*, n° 19, 2024-4, p. 1-6.

¹² Suzuki Hiromitsu 鈴木宏光, *Nihongo katsuji insatsushi* 日本語活字印刷史 (Histoire de la typographie japonaise), Nagoya, Nagoya daigaku shuppankai, 2015, p. 68-108.

¹³ Les caractéristiques formelles des caractères dans le style dit *minchô-tai* (litt. « style de la dynastie des Ming ») trouvent leur origine dans les éditions xylographiques de la dynastie des Song (960-1279), mais ne furent connues au Japon qu'à partir de leur reproduction à l'époque des Ming (1368-1644). Ce style se caractérise par des traits verticaux gras qui contrastent avec le délié extrême des traits horizontaux. C'est William Gamble (1830-1886), directeur des presses de la Mission presbytérienne américaine à Shanghai, qui a introduit des caractères mobiles de ce style au Japon : à l'invitation de l'imprimeur Motogi Shôzô (1824-1875), il a enseigné les nouvelles techniques d'impression occidentales et le procédé de fabrication des caractères par galvanoplastie. Voir Komiyama Hiroshi 小宮山博史, « La création et la diffusion des caractères d'imprimerie de "Style Ming" au XIX^e siècle : de l'Europe au Japon », dans *Du Pinceau à la typographie. Regards japonais sur l'écriture et le livre*, Claire-Akiko Brisset, Pascal Griolet, Christophe Marquet et Marianne Simon-Oikawa (dir.), École française d'Extrême-Orient, Maison franco-japonaise et Centre d'études japonaises (Inalco), 2006, p. 139-171.

tandis que les hiraganas et les caractères chinois imprimés en cursive étaient utilisés dans des genres vernaculaires, tels que les romans et les contes. L'harmonisation des caractères chinois et des hiraganas dans le « style Ming » a marqué un tournant dans la culture de l'imprimerie japonaise¹⁴. La continuité des hiraganas en écriture cursive a été rompue, et les signes du syllabaire sont devenus des éléments discontinus propres à l'imprimerie.

L'introduction de l'écriture horizontale

L'écriture horizontale est apparue au Japon vers la fin de l'époque d'Edo (1603-1868). Bien que la majeure partie de cette période soit caractérisée par une politique « isolationniste », l'existence d'un système d'écriture horizontal en dehors du Japon était largement connue du grand public, en partie grâce à l'influence des *rangaku* (litt. « études hollandaises »)¹⁵. L'écriture verticale était alors la norme. La nécessité d'une impression horizontale à grande échelle s'est accrue avec l'apprentissage et l'introduction des langues et des cultures occidentales, à la fin de l'époque d'Edo et au début de l'ère Meiji. Les éditeurs de dictionnaires et de manuels de conversation se sont d'abord heurtés à la question de savoir comment mettre en page les traductions japonaises de textes européens écrits sur des lignes horizontales. Quelques tentatives ont été menées pour faire pivoter le texte japonais de 90 degrés vers la gauche afin qu'il apparaisse verticalement, mais rapidement, dans les livres où les textes européens et japonais devaient coexister, on s'est mis à disposer les caractères de gauche à droite. Le dictionnaire *Senkai eiwa jirin* (titre anglais : *A Dictionary of the English and Japanese Common Language for Children, Together with a List of English Signs*, 1871), compilé par Uchida Shinsai, a été le premier à adopter systématiquement l'impression horizontale de gauche à droite¹⁶.

Il semble que la forme carrée des caractères chinois et des hiraganas normalisés par la typographie ait facilité la diffusion de l'écriture horizontale¹⁷.

¹⁴ Gamble n'a pas mis au point la fabrication des caractères hiraganas. C'est au sein du Tsukiji Kappan Seizôsho (Centre de fabrication de typographie à Tsukiji), fondé à Tokyo par un disciple de Motogi, qu'ont été élaborés différents caractères hiraganas à utiliser en combinaison avec les caractères chinois dans le « style Ming ». Il a fallu une vingtaine d'années pour les normaliser. Voir Komiyama H., *Nihongo katsuji monogatari* 日本語活字ものがたり (Histoire de la typographie japonaise), Tokyo, Seibundô-Shinkôsha, 2009, p. 69-100. Voir aussi Suzuki H., *Nihongo katsuji insatsushi*, *op. cit.*, p. 214-217.

¹⁵ Durant cette période, le commerce et les relations diplomatiques étaient autorisés avec les Néerlandais sur l'île de Dejima à Nagasaki. C'est par le biais des « études hollandaises » que de nombreuses révolutions scientifiques et technologiques occidentales ont été connues au Japon.

¹⁶ Sur les débuts de l'écriture horizontale au Japon, voir Yanaike Makoto 屋名池誠, *Yokogaki tōjō* 横書き登場 (L'émergence de l'écriture horizontale), Tokyo, Iwanami Shinsho, 2003, p. 21-67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65-66.

Celle-ci s'est imposée dans les disciplines venues d'Occident, notamment la notation de la musique, les mathématiques et la comptabilité. Les publications périodiques dont le modèle était occidental, comme les journaux et les magazines, présentaient souvent le texte verticalement, et les titres et les manchettes horizontalement. L'écriture de droite à gauche a été également adoptée pour les pièces de monnaie, les billets de banque, les billets de train, les timbres, les cartes et les enseignes. De l'ère Meiji au début de l'ère Shôwa (1926-1989), l'écriture horizontale pouvait donc se lire dans deux directions. Pour résoudre ce problème, un mouvement d'harmonisation a été amorcé vers 1940. En 1942, le gouvernement a envisagé d'abolir l'écriture horizontale de droite à gauche, sans y parvenir¹⁸.

Après la guerre, l'écriture de droite à gauche a rapidement disparu au profit de l'écriture de gauche à droite, exclusivement. Toutefois, la pratique de l'écriture verticale dans des genres et des contextes spécifiques a persisté, l'exemple le plus notable étant celui des œuvres littéraires.

L'écriture horizontale dans quelques romans japonais

L'écriture horizontale n'a été introduite que tardivement, très progressivement à partir des années 1980, pour l'édition littéraire¹⁹. Un exemple exceptionnel et très précoce en est le récit de voyage *Nihon kara Nihon e* (Du Japon au Japon) de Tokutomi Roka²⁰ en 1921. L'éditeur, Kanao Bun.endô, était connu pour publier de beaux livres magnifiquement reliés. La mise en page horizontale et l'introduction de photographies sont probablement une idée de lui. La publication de ce livre fut toutefois loin d'être un succès²¹.

C'est seulement dans les années 1980 que les choses commencent à changer. En 1984, Komine Hajime fait imprimer horizontalement son roman policier *Kureopatora no kuroi tameiki*²². Il consacre la totalité de sa postface à justifier

¹⁸ *Ibid.*, p. 151-168.

¹⁹ On trouvera des exemples de romans publiés au format horizontal dans Yanaike M., *Yokogaki tôjô*, *op. cit.*, et dans Kida Jun.ichirô 紀田順一郎, *Nihongo dai hakubutsukan* 日本語大博物館 (Le grand musée du japonais), Tokyo, Just System, 1994, p. 177-199.

²⁰ Tokutomi Roka 徳富蘆花, *Nihon kara Nihon e* 日本から日本へ (Du Japon au Japon), Tokyo, Kanao Bun.endô, 1921. Également connu sous le nom de Tokutomi Kenjirô, Tokutomi Roka (1868-1927) est un romancier japonais. Ses œuvres les plus notables sont : *Hototogisu* 不如帰 (Le coucou, 1898), *Shizen to jinsei* 自然と人生 (La nature et la vie humaine, 1900) et *Omoide no ki* 思出の記 (Mémoires, 1901). *Hototogisu* a été traduit en français par Olivier Le Paladin sous le titre *Plutôt la mort* en 1910.

²¹ Ishizuka Jun.ichi 石塚純一, *Kanao Bun.endô o meguru hitobito* 金尾文淵堂をめぐる人びと (L'entourage de Kanao Bun.endô), Tokyo, Shinjuku Shobô, 2005, p. 121-170.

²² Komine Hajime 小峰元, *Kureopatora no kuroi tameiki* クレオパトラの黒い溜息 (Le soupir noir de Cléopâtre), Tokyo, Kôdansha, 1984. Komine (1921-1994) est auteur de romans policiers. En 1973, alors qu'il était journaliste au journal *Mainichi*, il a remporté le prix Edogawa Ranpo

le choix de cette mise en page, obtenue après trois ans de négociation avec son éditeur Kôdansha. Il écrit :

Les personnes nées après la Seconde Guerre mondiale ont appris à l'école avec des manuels imprimés à l'horizontale (sauf pour les cours de langue japonaise), prennent des notes et écrivent des lettres à l'horizontale, probablement parce que c'est *plus facile* pour la lecture et l'écriture. Bientôt, pour cette génération, le traitement de texte deviendra le principal outil d'écriture, tout comme la machine à écrire a remplacé le stylo en Occident. L'écran d'un traitement de texte est horizontal. L'écriture horizontale deviendra inexorablement la norme de la langue japonaise. Aujourd'hui, alors que la plus grande partie de la population est née après la guerre, les lecteurs ne se satisfont pas des romans écrits à la verticale²³.

Komine justifie ainsi sa démarche par son public, « les jeunes lecteurs ». Par ailleurs, il explique que l'écriture horizontale est « plus facile » à écrire et à lire par le fait que le champ de vision humain est essentiellement latéral, et que l'horizontalité permet d'afficher des lettres alphabétiques et des chiffres dans la même orientation que le texte japonais²⁴. Lui-même fait un usage fréquent des chiffres arabes et des sigles alphabétiques dans son roman.

Dans quelle mesure la prédiction de Komine, formulée en 1984, s'est-elle concrétisée dans l'édition littéraire ? Prenons le cas d'un roman de Wataya Risa²⁵, *Insutôru*²⁶ qu'elle a écrit à l'âge de 17 ans. Ce roman, dans lequel un écolier et une lycéenne jouent ensemble le rôle d'une femme de 26 ans sur un site de rencontres, accorde une place importante aux discussions sur internet. Le roman est entièrement imprimé verticalement, y compris les conversations en ligne, mais le lecteur n'éprouve aucune difficulté à *imaginer* ces parties écrites horizontalement : le format vertical forme un système acquis, si robuste

pour *Arukimedesu wa te o yogosanai* アルキメデスは手を汚さない (Archimède ne se salit pas les mains).

²³ Komine H., *Kureopatora no kuroi tameiki*, *ibid.*, p. 260. C'est moi qui traduis et souligne : « 戦後生まれが横書きの教科書（国語を除く）で学び、ノートを取るのも、手紙を書くのも横なのは、やはり読みやすく書きやすいからでしょう。間もなく、その世代はワープロを主要な筆記用具にするでしょう。欧米でタイプライターがペンに取って変わったように。ワープロの表示画面は横書きです。どうしたって日本語は横書きが主流になるに違いありません。その戦後生まれが人口の過半数を占めた今日、小説が縦書きでは読者に不親切というものです。 »

²⁴ *Ibid.*, p. 259.

²⁵ La romancière Wataya Risa 綿矢りさ (née en 1984) est l'autrice notamment de *Keritai senaka* 蹴りたい背中 (*Appel du pied*), qui lui a valu le prix Akutagawa en 2003 à l'âge de 19 ans, *Katte ni furuetero* 勝手にふるえてろ (*Trembler te va si bien*, 2010), *Kawaisô da ne?* かわいそうだね？ (*Pauvre chose*, 2011). Ces trois romans ont été traduits en français par Patrick Honnoré chez Philippe Picquier en 2005, 2013 et en 2015 respectivement.

²⁶ Wataya R., *Instôru* インストール, Tokyo, Kawade shobô, 2001. Traduction française par P. Honnoré sous le titre *Install*, Arles, Picquier, 2006.

qu'il en devient transparent. Parallèlement, les romans écrits et lus sur téléphone, appelés *keitai shōsetsu* (de *keitai*, téléphone portable, et *shōsetsu*, roman), comme *Deep Love* de Yoshi²⁷ et *Koizora* de Mika²⁸, deux succès des années 2000, ainsi que les romans en ligne, qui sont mis en page horizontalement sur l'écran, séduisent un nombre toujours plus important de lecteurs. Un succès phénoménal dans ce domaine est *Densha otoko*²⁹. Ce livre, compilation d'échanges sur le forum de discussion *2channel* entre un *otaku*³⁰ et d'innombrables contributeurs anonymes sur une période d'environ deux mois, est paru en octobre 2004 et s'est vendu à 1 050 000 exemplaires³¹. L'objectif étant de faire un livre qui « reproduise les échanges sur le forum inscrits horizontalement aussi fidèlement que possible³² », il est logique que le texte ait été imprimé horizontalement.

En 2008, alors que les romans sur téléphone portable connaissent leur âge d'or, une expérience originale a pu donner à croire que la grande littérature allait enfin pouvoir être imprimée horizontalement. L'éditeur Goma Books a en effet mis en ligne des chefs-d'œuvre de Sōseki³³, d'Akutagawa³⁴ et d'autres auteurs, désormais dans le domaine public, sur un site spécialisé. Observant que ces romans figuraient parmi les plus populaires, il en a publié quelques-uns au format papier, imprimés horizontalement en police *goshikkū* (sans

²⁷ Yoshi (pseudonyme alphabétique, né *circa* 1964), pionnier des *keitai shōsetsu*, romans écrits et lus sur téléphone, publie en feuilleton la trilogie romanesque *Deep Love* (2000-2002) sur son site personnel. Abordant des thèmes tels que la prostitution de la jeunesse et le sida, la trilogie a suscité l'enthousiasme des lycéennes. Publiée sous forme de livre (imprimé horizontalement), elle a été adaptée en manga et en film.

²⁸ Mika 美嘉 (née *circa* 1984) est une romancière spécialisée dans le *keitai shōsetsu*. Son roman *Koizora* 恋空 (Le ciel d'amour), fondé sur son expérience personnelle, a connu un succès fulgurant fin 2005 sur *Magic i-Land*, le plus grand site internet de *keitai shōsetsu*. Publié sous forme de livre (imprimé horizontalement) en 2006, il a été adapté en manga, en film et en feuilleton télévisé.

²⁹ Nakano Hitori 中野独人, *Densha otoko* 電車男 (L'homme-train), Tokyo, Shinchōsha, 2004. Voir ici même, dans la rubrique « Cabinet de curiosités », l'article d'Elena Giannoulis.

³⁰ Personne se consacrant de manière obsessionnelle à des passions, notamment pour les animés, les mangas, les jeux vidéo, etc.

³¹ Ōhashi Ken-ichi 大橋健一, *Tantō henshūsha ga kataru Densha otoko no sugao. Shōeki no igai na tsukaimichi* 担当編集者が語る「電車男」の素顔収益の意外な使い道 (Le vrai visage de L'homme-train, raconté par la chargée d'édition, et la destination inattendue des profits du livre), *Mainichi Shinbun*, version numérique. Document en ligne consulté le 4 mai 2019 <<https://mainichi.jp/articles/20190430/k00/00m/040/209000c>>.

³² *Ibid.* « 横書きの掲示板をなるべくそのまま転載したい。 »

³³ Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916) est un romancier représentatif de la littérature japonaise moderne, par ailleurs spécialiste de littérature anglaise.

³⁴ Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892-1927) est romancier. Il s'est fait connaître par sa nouvelle *Hana* 鼻 (Le nez, 1916) dont Sōseki a fait l'éloge. Le prix Akutagawa a été créé en son hommage en 1935.

empatement)³⁵, avec de grandes marges et en couleurs (orange, vert, etc.). La série a fait parler d'elle pendant un certain temps, mais l'éditeur a fait faillite en 2009 et sa tentative est restée sans lendemain³⁶. Cela dit, la lecture de chefs-d'œuvre au format horizontal est appréciée par de nombreux utilisateurs, comme le montre *Aozora Bunko* (La collection Ciel bleu), une bibliothèque électronique en ligne, créée en 1997 et gratuite, d'œuvres libres de droits, dont les textes sont saisis de façon collaborative³⁷.

En revanche, dans le contexte de la grande littérature contemporaine, l'écriture horizontale est toujours traitée comme un événement ou comme un marquage d'originalité. Dix ans après Komine, un nouveau défi a été lancé par Ishiguro Tatsuaki avec un roman sans titre, dans le style de la science-fiction, se présentant comme un reportage composé de témoignages de chercheurs, de citations de carnets de notes et de listes de références bibliographiques³⁸. Il a été publié dans une mise en page horizontale avec de nombreuses photographies et des schémas. L'écriture, qui exclut toute émotion et fait se succéder descriptions objectives et discussions techniques sur la génétique ou la cytologie, contraste avec le tableau de la passion des savants, obsédés par l'élevage d'espèces éteintes. La dimension expérimentale ne fait ici aucun doute.

C'est à la même époque que Mizumura Minae³⁹ publie son roman bilingue (japonais et anglais), imprimé horizontalement, intitulé *Shishōsetsu from left to right*. Ce roman a été d'abord publié en feuilleton dans la revue *Hihyō kûkan*

³⁵ Le style *goshikku* est une police de caractères très utilisée dans l'informatique, à côté du « style Ming ». Tous ses traits ont la même épaisseur, et il est souvent utilisé pour les titres ou pour souligner un mot. C'est l'équivalent de la police de caractères « sans serif », ou « sans empatement ». Son nom ne fait pas référence à l'écriture gothique.

³⁶ On ignore si la faillite de l'éditeur est due à l'échec du projet lui-même, ou à la récession qui frappe le secteur de l'édition depuis la fin des années 1990.

³⁷ En 2024, plus de 17 000 titres sont accessibles en ligne : <<https://www.aozora.gr.jp>>.

³⁸ Ishiguro Tatsuaki 石黒達昌 (né en 1961) est écrivain et médecin. Son roman sans titre est généralement désigné par l'incipit « *Heisei sannen gogatsu futsuka, kôtensei men.eki fuzen shōhōgun nite kyūsei sareta Akedera Nobuhiko hakase, narabini* 平成三年五月二日、後天性免疫不全症候群にて急逝された明寺信彦博士、並びに » (Le Dr Nobuhiko Akedera, décédé subitement du SIDA le 2 mai 1991, et). Il a été publié chez Fukutake shoten en 1994.

³⁹ Mizumura Minae 水村美苗 (1951-) est romancière et critique. Née à Tokyo, elle part avec ses parents aux États-Unis à l'âge de 12 ans. Après un doctorat en littérature française à l'Université de Yale, elle retourne au Japon et fait ses débuts de romancière en 1990 avec *Zoku meian* 續明暗 (Clair-obscur : suite), Tokyo, Chikuma shobō. Depuis elle a publié *Shishōsetsu from left to right* 私小説 *from left to right* (Autobiographie de gauche à droite), Tokyo, Shinchō bunko, 1995, *Honkaku Shōsetsu* 本格小説 (Un véritable roman), Tokyo, Shinchōsha, 2002, dont la traduction française par Sophie Refle, *Tarō, un vrai roman*, a été publiée au Seuil en 2009, et *Haha no isan Shinbun shōsetsu* 母の遺産新聞小説 (L'héritage de ma mère. Un roman-feuilleton), Tokyo, Chūō Kōron, 2012.

de 1992 à 1994, puis sous format standard en 1995, et enfin en poche la même année dans la collection Shinchô. Le texte est principalement rédigé en japonais, mais comporte parfois des mots, des phrases et des paragraphes en anglais. Cela dit, la première page du roman est presque entièrement rédigée en anglais.

Comme le titre l'indique, l'écriture horizontale est un élément important du roman. L'expression « de gauche à droite » se rapporte aussi bien à la forme qu'au contenu. Dans une scène du roman, la narratrice se souvient de ses premiers jours en Amérique, lorsqu'un camarade de collège lui demande, alors qu'elle lit un livre japonais : « Tu lis de haut en bas, n'est-ce pas ?⁴⁰ » La différence de sens de l'écriture symbolise la distance entre les deux cultures, et l'écriture horizontale réconcilie (plus ou moins) les deux cultures et les deux langues qui habitent la narratrice.

L'horizontalité en question affecte le lecteur à un niveau immédiat et matériel. Bien que l'écriture horizontale évite au lecteur de faire pivoter le livre à 90 degrés à chaque fois qu'il passe de l'anglais au japonais⁴¹, cette disposition n'a pas été considérée comme « lisible » au sens où l'entendait Komine. Au contraire, le passage d'une langue à l'autre et le recours à l'écriture horizontale, qui le soutient, ont fait l'objet de critiques acerbes⁴². Tomioka Kôichirô, en particulier, a porté un jugement négatif sur l'écriture horizontale de Mizumura. Pour lui, une œuvre littéraire doit s'écrire dans une seule langue et mettre en page un roman japonais horizontalement est impensable⁴³. Tomioka est par ailleurs favorable à la littérature plurilingue, telle qu'il l'identifie chez Beckett et Nabokov, et n'adhère pas à l'idée qu'une langue nationale soit garante d'une

⁴⁰ Mizumura M., *Shishôsetsu from left to right*, op. cit., p. 116. « You read from top to bottom, right? ».

⁴¹ « In a break with age-old tradition for Japanese novels, the book was written and printed not vertically but horizontally, from left to right, so that readers would not have to crane their necks or turn the book around every time they encountered an English word or phrase » (Juliet Winters Carpenter, « Translator's Note », dans Minae M., *An I-Novel*, trad. Juliet Winters Carpenter, New York, Columbia UP, 2021, p. VII).

⁴² Mizumura a reçu le Prix Noma des nouveaux auteurs pour ce roman, mais dans le compte rendu du comité de sélection, Akiyama Shun, Takahashi Hideo et Miura Masashi ont exprimé leur malaise devant son écriture. Voir *Dai jûnanakai Noma bungei shinjinshô happyô* 第十七回野間文芸新人賞発表 (Annonce de la lauréate du prix Noma des nouveaux auteurs), *Gunzô*, 51 (1), 1996, p. 464-466.

⁴³ Tomioka K., *Nihongo no shôsetsu wa tategaki de kakubeshi* 日本語の小説はタテ書きで書くべし (Les romans japonais devraient être écrits verticalement), *Hatsugensha*, n° 22, février 1996.

identité ethnique et nationale. Dans le même essai, il fait l'éloge des romans japonais écrits verticalement de l'Américain Hideo Levy⁴⁴.

Avant de conclure, examinons le cas d'une autre romancière qui entretient un rapport privilégié avec l'écriture horizontale, Kuroda Natsuko⁴⁵. Kuroda rédige ses manuscrits à la main sur du papier quadrillé. Mais elle reconnaît le poids symbolique de l'écriture verticale, et déclare adopter l'écriture horizontale pour éviter cet héritage. Elle affirme également que l'alignement horizontal des caractères ouvre la langue japonaise à d'autres horizons et permet d'inclure d'autres signes, notamment des caractères romains, des chiffres et des partitions musicales⁴⁶.

Kuroda avait 75 ans en 2013, lorsqu'elle a remporté le prix Akutagawa pour son roman *ab sango* (fig. 1). Quand elle rédige, elle emploie, au lieu du *genkô-yôshi*, du papier quadrillé de 5 mm de côté, dont les carrés plus petits sont généralement utilisés pour dessiner des plans, des schémas et des diagrammes. Kuroda appartient à une classe d'âge qui n'a peut-être pas eu l'occasion de se familiariser très tôt avec l'informatique, mais elle n'a pas recours pour autant au format du *genkô-yôshi* cher à sa génération⁴⁷.

Entre *Shishôsetsu* de Mizumura et *ab sango* de Kuroda, une vingtaine d'années se sont écoulées, et il est indéniable que la situation de l'écriture verticale a évolué au cours de cette période. Comme le dit Kuroda, l'écriture verticale a longtemps été un format courant pour les livres au Japon, « incolore et transparent⁴⁸ » (*mushoku tômei*), c'est-à-dire neutre. Cependant, à mesure que l'écriture horizontale s'est diffusée, elle est peu à peu devenue conventionnelle. Kuroda choisit donc plutôt un papier et un style d'écriture qui permettent de s'écarter de la tradition.

⁴⁴ Ribi Hideo リービ英雄 (Ian Hideo Levy, né en 1950) est un auteur américain de langue japonaise. Il fut remarqué pour son roman *Seijôki no kikoenaï heya* 星条旗の聞こえない部屋 (La chambre d'où l'on n'entend pas le drapeau américain), publié en 1992. Voir ici même l'article de Noya Dalem, « Les écritures étrangères dans la littérature japonaise contemporaine : l'expérience visuelle de l'hétérographisme ».

⁴⁵ Kuroda Natsuko 黒田夏子 (née en 1937) remporte en 1963 le prix Yomiuri de la meilleure nouvelle pour *Mari* 毬 (La balle). Le roman *ab sango ab* さんご (a-b-corail) publié en 2012 lui vaut le prix Akutagawa l'année suivante, ce qui fait d'elle la lauréate la plus âgée de ce prix. Le recueil de nouvelles *Kumikyoku wasure kôji* 組曲わすれこうじ (Suite : Les ruelles de l'oubli) a été publié en 2020.

⁴⁶ Voir Kuroda N., *Hontô ni hitsuyô na mono nomi o tazusaete* 本当に必要なもののみを携えて (Je n'emporte que ce dont j'ai vraiment besoin), *Chûô Kôron*, 128 (4), avril 2013, p. 154-159.

⁴⁷ Ôe Kenzaburô 大江健三郎 (1935-2023), par exemple, a rédigé son œuvre sur du *genkô-yôshi*.

⁴⁸ Kuroda N., *Hontô ni hitsuyô na...*, *op. cit.*, p. 158.

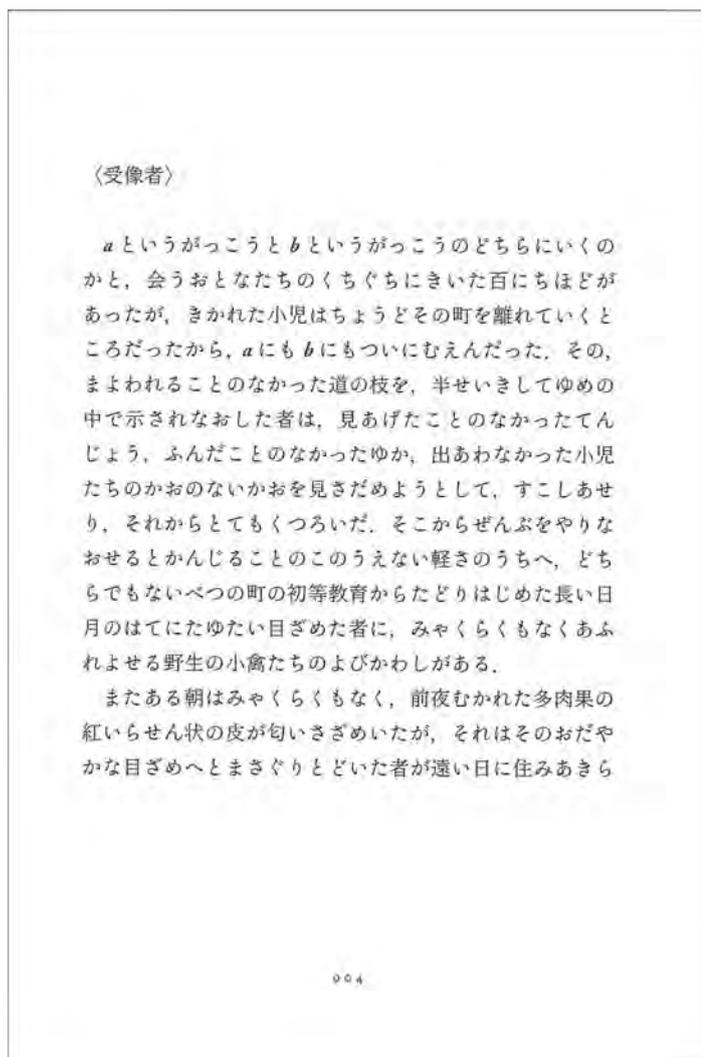


Fig. 1: Kuroda Natsuko, ab さんご (ab-corail), 2013, Tokyo, Bungei shunjū, p. 4.

Certains membres du jury du prix Akutagawa comme Miyamoto Teru et Takagi Nobuko ont trouvé ce roman « difficile à lire⁴⁹ » (*yominikui*), d'abord à cause de la mise en page horizontale, mais aussi en raison des diverses formes expérimentales qui s'y développent (absence de pronoms personnels, utilisation extensive des hiraganas et de la ponctuation à l'occidentale). Si les phrases comportant de nombreux hiraganas étaient écrites verticalement, elles seraient familières pour un regard japonais, mais dès qu'elles sont écrites horizontalement, le lien avec la tradition est rompu et la difficulté de lecture est mise en avant⁵⁰.

⁴⁹ *Dai hyakuyonjūhachi kai Heisei nijūyonendo shimohanki Akutagawashō kettei happyō* 第148回平成二十四年度下半期芥川賞決定発表 (Annonce de la lauréate du prix Akutagawa du second semestre de l'année 2012), *Bungei shunjū*, 91 (3), 2013, p. 357-359.

⁵⁰ Une des membres du jury, Takagi Nobuko, parle de « l'écriture horizontale qui par nature n'est pas adaptée à l'écriture des kanas » (横書きという、仮名文には生理的に不向きな書き方), *op. cit.*, p. 357.

Certains lecteurs peuvent toutefois se sentir attirés par cette difficulté de lecture, et prêter une plus grande attention à la forme. Mizumura déclare avoir voulu exprimer dans *Shishōsetsu* « la matérialité irréductible » (*the irreducible materiality*) de la langue japonaise⁵¹. L'expérimentation de Kuroda et de Mizumura en matière d'écriture du japonais dépasse ainsi la notion d'horizontalité.

La question à l'origine de cet article était de savoir pourquoi l'écriture horizontale continuait d'être exceptionnelle dans l'édition littéraire japonaise. Ont été évoqués l'histoire des hiraganas, les techniques d'impression, le rapport du format horizontal à l'ouverture aux influences occidentales, les spécificités de l'édition littéraire contemporaine, en relation avec les possibilités de la création. Aujourd'hui, la lecture en accès libre d'œuvres littéraires numérisées présentées horizontalement est largement courante. La création littéraire sur internet est également en plein essor. Cependant, malgré la diffusion de l'horizontalité dans bien des aspects de la vie quotidienne, l'édition littéraire sur papier continue de privilégier le format vertical. Sur le support papier, l'écriture verticale est la règle, et c'est également le cas pour les *light novels*, qui sont populaires auprès des jeunes⁵². Bien que l'avenir soit incertain, en 2024, date de rédaction de cet article, l'écriture horizontale, parce qu'elle est minoritaire, continue de produire un effet de défamilialisation. En d'autres termes, l'écriture verticale du japonais n'a pas (encore) pivoté automatiquement de 90 degrés dans la tête du lecteur.

La langue japonaise actuelle se trouve, selon Yanaïke, dans un « processus d'autoréparation d'un état instable, causé par l'introduction d'un style exogène, vers un nouvel état stable⁵³ ». Je pourrais compléter ce constat en ajoutant qu'un état stable n'est pas nécessairement synonyme d'unité ou d'harmonisation. Choisir un sens d'écriture correspond ainsi à une pratique qui ouvre des possibilités créatrices, jusqu'à bousculer les codes.

⁵¹ Mizumura M., « Authoring *Shishōsetsu* from left to right », *91st Meridian*, vol. 3, n° 2, Winter 2004. Document en ligne consulté le 2 mai 2024 <<https://iwp.uiowa.edu/91st/vol3-num2/authoring-shishōsetsu-from-left-to-right>>.

⁵² Les *light novels* sont des romans illustrés pour jeunes adultes. C'est un nouveau genre littéraire, né dans les années 2000 et proche de la fantasy, qui connaît un succès immense au Japon.

⁵³ Yanaïke M., *Yokogaki tōjō* 横書き登場, *op. cit.*, p. 196. « 外来のスタイル侵入によって生じた不安定状態から、新たな安定状態に向かう自己修復のプロセス »

Les écritures étrangères dans la littérature japonaise contemporaine : l'expérience visuelle de l'hétérographisme

Noya Dalem

L'« hétérographisme » est le nom que nous proposons de donner au procédé littéraire consistant à insérer une ou plusieurs graphies étrangères au sein d'un texte publié dans une langue et une écriture principales. Ce phénomène s'observe dans les œuvres dites « hétérolingues »¹, qui mêlent plusieurs systèmes linguistiques. Dans le cas de la littérature japonaise contemporaine, il s'agit par exemple de la présence de l'anglais en alphabet latin, du chinois en sinogrammes ou du coréen en hangeul, au sein d'un texte écrit en japonais.

Du fait de sa complexité et des jeux qu'elle permet, l'écriture se présente comme une problématique essentielle dans toute œuvre littéraire japonaise². Rappelons que le japonais s'écrit aujourd'hui sous la forme d'une association de trois séries de signes. Les kanjis, qui sont des sinogrammes, renvoient à une idée ou un concept ; les hiraganas, l'un des deux syllabaires, aux mots-liens et aux terminaisons ; les katakanas, le second syllabaire, aux termes étrangers

¹ Le terme « hétérolinguisme » est un néologisme proposé par Rainier Grutman dans son ouvrage *Des Langues qui résonnent. Hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier, [1997], 2019. Le multilinguisme en littérature a déjà fait l'objet d'un certain nombre de publications. Parmi les ouvrages pionniers, on peut retenir Wilhem Theodor Elwert, « L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique », *Revue de littérature comparée*, vol. 34, n° 3, 1960, p. 409-437 ; et Leonard Forster, *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

² Au sujet de l'aspect visuel de la littérature japonaise moderne en prose, voir Cécile Sakai, « Deux regards critiques sur l'écriture japonaise : Kawabata Yasunari et Tawada Yôko », dans *La Lettre et l'image : nouvelles approches*, Anne-Marie Christin et Miura Atsushi (dir.), Université Paris Diderot – Paris 7, *Textuel*, n° 54, 2007, p. 99 ; C. Sakai, « Usages de la culture : les stratégies graphiques chez Tanizaki Jun.ichirô », dans *Du Visible au lisible. Texte et image en Chine et au Japon*, Anne Kerlan-Stephens et C. Sakai (dir.), Arles, Philippe Picquier, 2006, p. 177-192 ; C. Sakai, « Les graphies dans la littérature moderne japonaise : des choix et des effets », dans *L'Écriture réinventée. Formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, Marianne Simon-Oikawa (dir.), Paris, Les Indes savantes, 2007.

transcrits en japonais³. La combinaison standard des trois formes de caractères crée un équilibre général qui paraît naturel aux yeux des lecteurs⁴. Toutefois, les règles ne sont pas fixes, et le choix de l'une ou l'autre série dépend largement du scripteur⁵. La configuration finale peut même échapper aux prescriptions normatives, provoquant alors un effet d'étrangeté. Les œuvres qui nous intéressent, intégrant une ou plusieurs formes d'écriture non japonaises, s'écartent toujours de la norme. Elles produisent directement une impression singulière, éprouvée à l'instant où le lecteur découvre la page.

Dans cet article, nous prenons comme corpus d'étude quatre cas contemporains⁶ pour y analyser ces phénomènes graphiques d'écart par rapport à la norme : nous considérerons leurs formes diverses, les intentions recherchées par les auteurs, les effets générés sur le lecteur. À cette fin, nous commencerons par présenter quelques outils méthodologiques nécessaires à l'analyse de l'hétérographisme dans les textes littéraires japonais. Nous étudierons ensuite trois textes insérant chacun une écriture étrangère différente : *Yuhi*⁷ de Yi Yang-ji (1955-1992) qui comprend du hangeul en plus des trois formes d'écriture japonaises, *Shishôsetsu from left to right*⁸ de Mizumura Minae (1951-) qui fait alterner signes japonais et alphabet latin, et

³ Le système d'agencement des trois types d'écritures, encore d'usage aujourd'hui, a été officialisé avec la constitution de 1946. Voir Pascal Griolet, « L'écriture au Japon », dans *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, A.-M. Christin (dir.), Paris, Flammarion, 2012, p. 130-149.

⁴ Selon une enquête du Centre d'études de la langue nationale datant de 1960, « une revue contemporaine comprend en moyenne environ 50 % de hiraganas, 30 % de kanjis, et 10 % de katakanas ». Satake Hideo 佐竹秀雄, « Nihongo no hyôki no hyôgensei » 日本語の表記の表現性 (L'expressivité de l'écriture japonaise), *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō*, n° 45, 1980, p. 63. Tous les textes japonais dans l'article sont traduits par nos soins.

⁵ Voir à ce sujet Christian Galan, « L'"orthographe" mixte du japonais : le libre choix du scripteur », dans *Nouvelles recherches en orthographe*, Catherine Brissaud, Jean-Pierre Jaffré, Jean-Christophe Pellat (dir.), Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 53-70.

⁶ L'hétérolinguisme et l'hétérographisme ne sont pas des phénomènes propres à l'époque contemporaine. Natsume Sôseki 夏目漱石 (1867-1916) insérait parfois du chinois classique dans ses textes, Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922) des langues européennes. Durant la période coloniale, certains écrivains – du Japon ou des régions colonisées – ont introduit des éléments des langues autochtones dans les textes en japonais. Les extraits choisis pour cet article, dans lesquels l'hétérographisme occupe une place importante, couvrent trois décennies et demie, depuis la fin des années quatre-vingt à aujourd'hui.

⁷ Yi Yang-ji 李良枝, « Yuhi » 由熙 (Yuhi), dans *Yuhi / Nabi tarpon*, Yi Y., Tokyo, Kôdansha, 2020. Première publication dans la revue *Gunzô*, n° 43 (11), novembre 1988. Concernant la romanisation du nom de l'autrice, nous avons choisi une transcription possible parmi les orthographes répandues.

⁸ Mizumura Minae 水村美苗, *Shishôsetsu from left to right 私小説 from left to right* (Autobiographie de gauche à droite), Tokyo, Chikuma shobô, 1995. Première publication dans la revue *Hihyôkûkan* entre octobre 1992 et octobre 1994.

Hoshitsukiyoru de Ri Kotomi (1989-)⁹ qui intègre dans son texte en japonais du mandarin écrit en caractères simplifiés ou non. Enfin, nous examinerons plus en détail la nouvelle *Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* de Rîbi Hideo (1950-)¹⁰ qui met en scène six types d'écriture différents dès la première page. La méthode comparative permettra non seulement de montrer la diversité des effets possibles dus à un même type de procédé littéraire, mais également de repérer les convergences parmi les projets d'auteurs et les expériences de lecture.

Quelques outils méthodologiques pour l'analyse de l'hétérographisme

L'écart par rapport à la norme produit par l'hétérographisme – et l'effet de surprise qui en découle – dépend de plusieurs éléments qui doivent être analysés. Tout d'abord, il varie en fonction du taux de différence – ou de similitude – visuelle entre les écritures présentées : plus l'écriture étrangère contraste avec celle de la langue principale, plus son insertion dans le texte sera visible. L'écriture japonaise se distingue nettement de l'alphabet latin, par l'aspect visuel de chaque lettre ou caractère. Elle se différencie également du hangeul, mais peut être rapprochée du coréen lorsque celui-ci est noté en sinogrammes¹¹. Enfin, l'aspect graphique de l'écriture chinoise est celui qui présente le plus de similitudes avec l'apparence visuelle de l'écriture japonaise, bien qu'elles emploient toutes les deux des sinogrammes différents : au Japon, une liste de caractères simplifiés a été dressée dans les années qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale¹², tandis qu'en Chine la simplification reposant sur d'autres critères a été mise en place pendant la Révolution culturelle¹³.

Ce premier élément doit être étudié en lien avec un deuxième point : la question de la lisibilité. Les textes hétérolingues dans lesquels le japonais est la langue principale sont écrits à destination d'un public japonophone. Ce dernier dispose

⁹ Ri Kotomi 李琴峰, *Hoshitsukiyoru* 星月夜 (Nuit étoilée), Tokyo, Shûeisha, 2020. Première publication dans la revue *Subaru*, n° 41 (12), décembre 2019. La lecture des trois caractères du titre (qui se lisent usuellement *hoshizukiyo*) est donnée sur la couverture de l'œuvre.

¹⁰ Rîbi Hideo リービ英雄, « Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô » ヘンリーたけしレウイツキーの夏の紀行 (Le voyage de Henry Takeshi Lewitsky), dans *Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô*, Rîbi H., Tokyo, Kôdansha, 2002. Première publication dans la revue *Gunzô*, n° 57 (8), juillet 2002.

¹¹ Le hangeul a été promulgué par le roi Sejong le Grand au xv^e siècle pour remplacer les sinogrammes, mais ne fut réellement employé qu'à partir du xix^e siècle. Voir Martine Prost, « Le coréen », dans *Dictionnaire des langues*, Emilio Bonvini, Joëlle Busuttil, Alain Peyraube (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 1307-1316. Les sinogrammes sont encore d'usage aujourd'hui en Corée, par exemple pour la transcription des noms propres.

¹² P. Griollet, « L'écriture au Japon », art. cit.

¹³ Marie-Claude Paris, « Le mandarin », dans *Dictionnaire des langues*, op. cit., p. 996-1008.

de bases en anglais, puisque l'apprentissage de cette langue est obligatoire dans le cursus scolaire. L'alphabet latin, bien que très différent de l'écriture japonaise, est donc lisible pour le lecteur japonophone. En revanche, le mandarin et le coréen ne sont pas des langues apprises à l'école au Japon, sauf exception. Concernant le premier, le lecteur pourra éventuellement s'aider de la proximité graphique des caractères : la signification de termes chinois peut être devinée à partir de la similitude avec les kanjis japonais. Cependant, le sens des phrases en coréen ne peut pas être déduit des caractères hangeul, illisibles pour le japonophone qui n'a jamais étudié la langue.

Si certains effets de l'hétérographisme peuvent être analysés en fonction des différences intrinsèques entre les écritures ou de leur lisibilité pour un lecteur japonophone, ces approches restent à compléter. Il faut tenir compte en effet de ce qui correspond sans doute à la dimension la plus importante en littérature : les composantes esthétiques de l'hétérographisme, à savoir les éléments qui relèvent des choix créatifs et artistiques de l'auteur. Le premier facteur à observer concerne la proportion de chaque écriture présente et l'équilibre général qui en résulte (entre l'insertion d'un caractère ou de phrases entières en signes étrangers). En outre, il est nécessaire d'examiner les paramètres de mise en page : la disposition verticale ou horizontale des caractères (les graphies étrangères peuvent conserver ou pas leur mode de présentation originale en s'insérant dans le texte japonais)¹⁴, et l'introduction fluide ou non des écritures non-japonaises dans le corps du texte principal (séparées et mises en valeur, ou complètement intégrées). Enfin, il faut considérer l'espace réservé aux *furigana* 振り仮名, petits caractères placés à droite des colonnes (au-dessus des mots lorsque le texte est écrit horizontalement). Ces annotations sont usuellement employées pour indiquer la lecture des kanjis moins communs, mais peuvent servir à d'autres fins créatives. Dans les textes hétérolingues, elles sont par exemple utilisées pour donner la transcription phonétique des mots étrangers ou encore leur traduction, et modifier, du même coup, l'aspect visuel de la page¹⁵.

¹⁴ La littérature en japonais se présente habituellement à la verticale, mais l'écriture japonaise peut être également disposée à l'horizontale, notamment dans les domaines scientifiques. Le chinois et le coréen se transcrivent aussi dans les deux directions. Néanmoins, le coréen se présente aujourd'hui à l'horizontale dans la plupart des textes écrits. Le chinois est usuellement montré à l'horizontale dans les publications de Chine continentale, et à la verticale dans les ouvrages taïwanais. Voir ici même l'article de Morita Naoko, « L'écriture horizontale, une exception dans l'édition littéraire au Japon ».

¹⁵ Konno Shinji 今野真二 considère que l'origine des *furigana* remonte à leur emploi dans les textes japonais écrits en chinois, par exemple le *Nihon shoki* 日本書紀 (Annales du Japon), compilation de textes achevée en 720, et qu'ils servaient alors à noter le sens de certains termes. Aujourd'hui, les *furigana* sont également appelés *rubi* ルビ, terme qui provient de l'anglais *ruby*, désignant une

Afin de mieux explorer la dimension esthétique du phénomène, nous proposons d'identifier dans chaque œuvre une instance littéraire supplémentaire, en plus de l'auteur, du narrateur et du personnage, que nous appellerons « instance graphique »¹⁶. Elle concerne le choix graphique de chaque mot, la disposition des caractères et des lignes, la mise en valeur ou non d'écritures étrangères, l'ajout éventuel de *furigana*. L'instance graphique, en même temps que se crée le récit, apporte à l'œuvre une valeur en tant qu'image¹⁷. Cette notion permet non seulement de mettre en avant la dimension visuelle de l'œuvre, mais également de penser ses relations avec le contenu du récit et la lecture. Nous distinguons donc la présence des écritures dans l'histoire – à savoir les caractères qui font partie de la diégèse et qui sont visibles aux yeux des personnages¹⁸ – et celle dans le texte – autrement dit les caractères qui transcrivent le récit et qui sont destinés au lecteur. L'analyse de l'ensemble de ces éléments dans l'œuvre hétérolingue, combinée avec celle de ses autres composantes, devrait nous permettre de réfléchir aux effets propres à chaque texte et aux intentions spécifiques de chaque auteur.

Les mises en page de l'instance graphique

Yi Yang-ji est une autrice *zainichi*, terme qui signifie littéralement « résident au Japon » mais qui désigne dans les faits les Coréens installés au Japon pendant la période coloniale ainsi que leurs descendants. Leurs œuvres en japonais forment la littérature *zainichi*¹⁹, dans laquelle on trouve, d'emblée, l'insertion d'éléments en coréen, sous forme de sinogrammes ou notés en katakanas, parfois en hangeul. Yi Yang-ji fait partie de la deuxième génération d'immigrés. Elle naît et grandit au Japon où elle devient écrivaine, et reçoit le 100^e prix Akutagawa pour son roman *Yuhi*. Il s'agit d'un récit raconté à la première personne par une narratrice coréenne appelée Onni オンニ (« grande sœur » en coréen),

taille spécifique de caractères (5,5 points) en imprimerie. Voir Konno S., *Furigana no rekishi* 振り仮名の歴史 (Histoire des *furigana*), Tokyo, Shûeisha, 2009.

¹⁶ Nous nous inspirons de la théorisation de « l'instance narrative » par Gérard Genette. Voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, et plus particulièrement le chapitre 5 « Voix ».

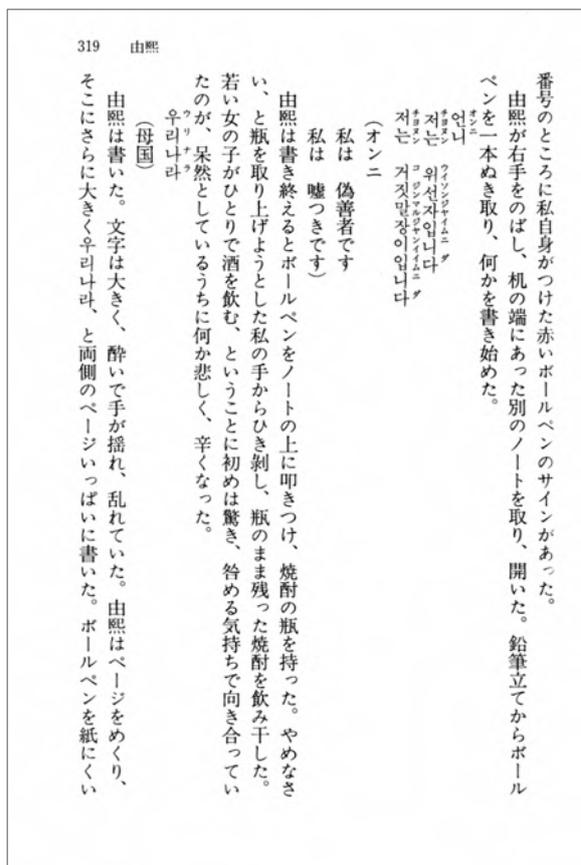
¹⁷ Au sujet de la relation entre écriture et image, voir les propositions théoriques développées par A.-M. Christin dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

¹⁸ Nous employons les termes « histoire » et « diégèse » dans le même sens, à la manière de Genette. Voir G. Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 75.

¹⁹ Concernant la littérature *zainichi*, voir Hosoi Ayame, *Le « Corps asiatique » de Yang Seog-il, fils du Japon post-colonial. Questions sur la subjectivité et le parricide dans la littérature zainichi contemporaine et intertexte avec la littérature maghrébine d'expression française*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Pierre Giraud, Université Lyon 3, 2011 ; et Yoshida Aki, *La Littérature des Coréens du Japon. La construction d'une nouvelle identité littéraire, sa réalisation et sa remise en cause*, thèse de doctorat dirigée par Anne Bayard-Sakai, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 2018.

accueillant Yuhi, une *zainichi* venue en Corée du Sud pour un séjour linguistique. Onni raconte sa rencontre avec Yuhi, qu'elle voit confrontée à son identité complexe.

En effet, Yuhi semble éprouver des difficultés à apprendre, intégrer, aimer le coréen. L'écart que le personnage ressent entre le japonais qu'elle a l'habitude d'utiliser et le coréen qu'elle ne parvient pas à maîtriser est tout d'abord mis en scène par la structure narrative de l'œuvre. Le texte est présenté en japonais, mais la langue de la narratrice est le coréen. Le roman lu par le lecteur est donc une traduction japonaise du récit raconté par Onni. En d'autres termes, une distance sépare le monde de l'histoire qui se déroule en coréen et le monde du lecteur qui reçoit le texte en japonais. La difficulté de Yuhi à relier les deux langues est également représentée de manière graphique, lorsque le hangeul et les caractères japonais apparaissent côte à côte. Ce dispositif est par exemple employé dans cet extrait au sein duquel Yuhi se confie à Onni (fig. 1).



Yuhi tendit sa main droite, prit un autre cahier qui se trouvait au bord de son bureau et l'ouvrit. Elle sortit un stylo à bille du porte-plume et commença à écrire quelque chose.

언니
Chônün wisônjaimnida
저는 위선자입니다
Chônün kôjinmalchangiimnida
저는 거짓말장이입니다
(Onni

Je suis une hypocrite

Je suis une menteuse)

En terminant sa phrase, Yuhi plaqua le stylo sur son cahier et prit une bouteille de *shôchû*²⁰. J'essayai de lui confisquer le flacon en la sommant d'arrêter, mais elle l'arracha de mes mains pour englober ce qui restait. Alors que, d'abord étonnée à la vue d'une jeune femme buvant de l'alcool seule, je l'observais pleine de réprobation, ma stupéfaction laissa peu à peu place à un sentiment triste et douloureux²¹.

Fig. 1: Yi Yang-ji, Yuhi, op. cit., p. 319²².

²⁰ Sorte d'eau-de-vie japonaise. Dans la traduction, la partie en coréen est romanisée suivant le système McCune-Reischauer.

²¹ Traduction des colonnes 2 à 12.

Remarquons que les lettres en alphabet hangeul ressortent. Cet effet, notamment dû à l'hétérogénéité entre les écritures coréenne et japonaise, est accentué par la présence des traductions (indispensables au lecteur japonophone incapable de lire le hangeul) qui entravent la fluidité du texte.

Or, le tour de force de ce roman semble résider dans sa capacité à surmonter cette distance. En effet, le passage en hangeul correspond ici aux caractères notés dans le carnet de Yuhi. Autrement dit, il s'agit d'un des rares moments du récit dans lequel le lecteur a directement accès à l'univers fictif créé par le roman, puisqu'il peut voir, concrètement, ce qui s'y passe. La présence de *furigana* donnant la transcription phonétique des caractères hangeul rend également le coréen plus accessible : les lettres coréennes ne sont pas laissées totalement opaques, et les lecteurs curieux peuvent s'essayer à un déchiffrement. Si le hangeul et l'écriture japonaise diffèrent, si le monde coréanophone de la diégèse paraît loin du monde japonophone du lecteur, l'œuvre crée un espace commun entre les deux. Ces quelques colonnes en coréen représentent non seulement un refuge pour Yuhi, et par extension pour les Coréens du Japon (dont l'autrice), mais également un lieu qui permet au lecteur d'établir un premier contact avec le coréen, son écriture, sa sonorité, ses locuteurs.

Contrairement au coréen, l'anglais peut être intégré dans le texte japonais sans qu'une traduction ne soit nécessaire : le lecteur est censé avoir des notions dans cette langue – ou du moins être capable d'employer un dictionnaire pour la comprendre. Dans *Shishôsetsu from left to right* de Mizumura Minae, autrice japonaise ayant grandi aux États-Unis, le japonais est présenté à l'horizontale, et les passages en anglais sont insérés à l'intérieur même des paragraphes en japonais. Le roman, une sorte de récit autofictionnel dans lequel la protagoniste porte le même nom que l'autrice, raconte le temps que celle-ci a passé sur le continent, le jour du vingtième anniversaire de son arrivée en Amérique (fig. 2).

²² Nous présentons certains des extraits cités sous forme d'image de la page, afin de montrer leur mise en scène graphique et visuelle. Nous remercions les éditeurs pour leur aimable autorisation de les reproduire ici.

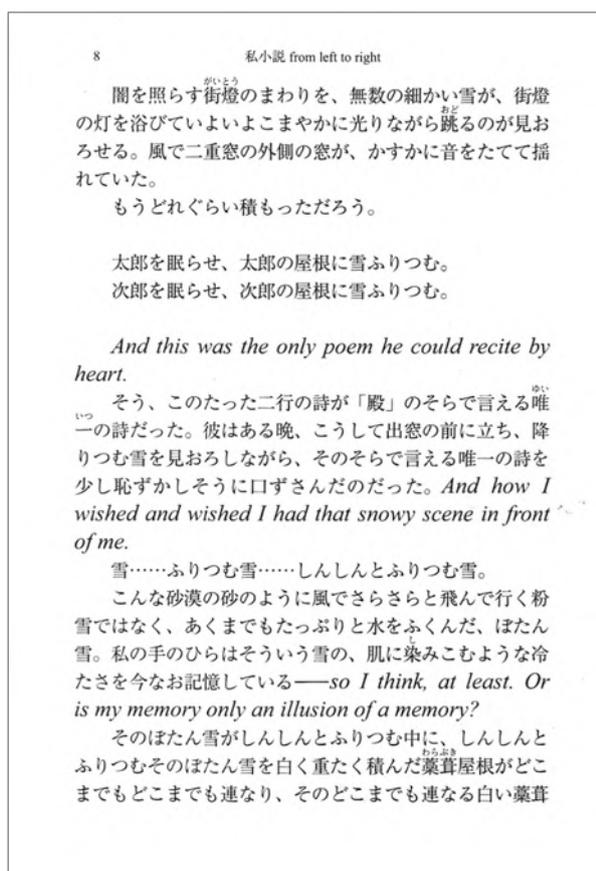


Fig. 2 : Mizumura Minae, *Shishôsetsu from left to right*, op. cit., p. 8.

Je me demande si la neige s'est accumulée.

La neige endormait Tarô, s'amoncelant sur son toit.

La neige endormait Jirô, s'amoncelant sur son toit.

And this was the only poem he could recite by heart.

Oui, ces deux vers étaient les seuls que *Tono* pouvait réciter par cœur. Un soir, il s'était placé devant la fenêtre en saillie, et, en contemplant la neige qui s'accumulait, il avait timidement murmuré cet unique poème qu'il savait dire de tête. *And how I wished and wished I had that snowy scene in front of me*²³.

L'alternance entre les graphies est effectivement plus fluide que dans *Yuki*. Or, il est intéressant d'observer que, dans *Shishôsetsu from left to right*, malgré l'effort d'intégration, les divergences intrinsèques aux écritures continuent de se manifester. D'un côté, les lettres de l'alphabet latin composent un ensemble de vingt-six signes qui se ressemblent, isolés ou regroupés, et séparés par des espaces. De l'autre, les caractères japonais revêtent des allures plus variées – les kanas sont constitués de quelques traits seulement alors que les sinogrammes, eux-mêmes tous différents les uns des autres, présentent des formes plus complexes – et chacun d'eux occupe un espace carré de taille égale, sans séparation. La distinction est en outre accentuée par la mise en italique des passages en anglais.

L'effet de contraste entre les deux écritures semble avoir été recherché par l'autrice. Dans son ouvrage *Nihongo ga horobiru toki. Eigo no seiki no naka de*²⁴,

²³ Traduction des lignes 5 à 15 de la troisième page du roman.

²⁴ Mizumura M., *Nihongo ga horobiru toki. Eigo no seiki no naka de* 日本語が亡びるとき—英語の世紀の中で (Lorsque le japonais périra. Dans un siècle dominé par l'anglais), Tokyo, Chikuma shobô, [2008], 2015.

Mizumura interroge l'hégémonie de l'anglais, perceptible également dans l'espace littéraire qui voit le nombre d'œuvres anglophones augmenter. *Shishôsetsu from left to right* serait la réalisation créative de son interrogation, dans lequel elle montre à la fois l'envahissement de cette langue (par l'insertion massive de passages en lettres alphabétiques), et, par contraste, la spécificité du japonais, comme pour le mettre en valeur. Elle explique son intention lors d'une conférence donnée en français :

Quelle langue bizarre et amusante avec toutes ces écritures différentes – les caractères chinois, les *hiragana* et les *katakana* ! Quelle langue à la fois rude et raffinée ! Quelle langue fluide ! À travers cette forme bilingue, j'espérais faire voir aux lecteurs, tangiblement, que la langue japonaise est différente de l'anglais, qu'elle est différente de toutes les autres langues occidentales, et qu'elle est différente de toutes les autres langues du monde. Ce n'est pas que je voulais plaider pour la singularité de la langue japonaise. J'ai essayé à travers la langue japonaise, de plaider pour la matérialité irréductible de toute langue, la raison pour laquelle l'acte d'écrire même dans la langue la plus locale devient un acte qui vaut la peine en soi²⁵.

La séparation des deux langues et écritures dans ce roman bilingue permet donc de valoriser la création littéraire dans des idiomes « locaux » – en l'occurrence le japonais –, à l'encontre de la suprématie de l'anglais.

L'insertion du chinois dans un texte japonais est moins visible, puisque les deux écritures contiennent des sinogrammes, lesquels comprennent parfois des caractères non simplifiés, encore en usage à Taïwan. L'extrait suivant, tiré de *Hoshitsukiyoru* de Ri Kotomi, fournit un bon exemple d'hétérographisme dans lequel les trois types de sinogrammes sont co-présents. Ri Kotomi est une autrice d'origine taïwanaise qui a appris le japonais à l'âge adulte, lauréate du 165^e prix Akutagawa en 2021 pour sa nouvelle *Higanbana ga saku shima*²⁶. *Hoshitsukiyoru*, publié un an avant l'obtention du prix, relate une histoire d'amour lesbien entre deux personnages, Ryû Gyôgetsu 柳凝月²⁷ originaire de Taïwan et Yûrîtsûzû 玉麗吐改²⁸ venue du Xinjiang, à l'ouest de la Chine. Dans cette œuvre, l'emploi des trois types de sinogrammes semble mettre en valeur des distinctions régionales. Par exemple, le dialogue ci-dessous, entièrement en mandarin (et accompagné de traductions dans les espaces dédiés aux *furigana*),

²⁵ Mizumura M., « La littérature moderne japonaise : deux temps », dans *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Jacques Neefs (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 239. Nous avons conservé l'intitulé de l'article dans sa forme initiale, avec les termes *hiragana* et *katakana*, non francisés au moment de la publication.

²⁶ Ri K., « Higanbana ga saku shima » 彼岸花が咲く島 (L'île où fleurissent des lycoris rouges), *Bungakukai*, n° 75 (3), mars 2021.

²⁷ Il s'agit d'un nom chinois, Liu Ning Yue (*Hoshitsukiyoru*, *op. cit.*, p. 43), mais le texte donne d'abord la lecture japonaise.

²⁸ Il s'agit d'un nom ouïgour noté en sinogrammes, dont le texte donne la transcription phonétique.

fait alterner les caractères simplifiés et non simplifiés pour mettre en avant les différences graphiques, et par extension, l'identité singulière de chaque locutrice. Il s'agit d'une scène en focalisation interne sur le personnage de Ryû, rejoignant Yûrîtsûzû alors qu'elle se trouve avec une autre femme (fig. 3).

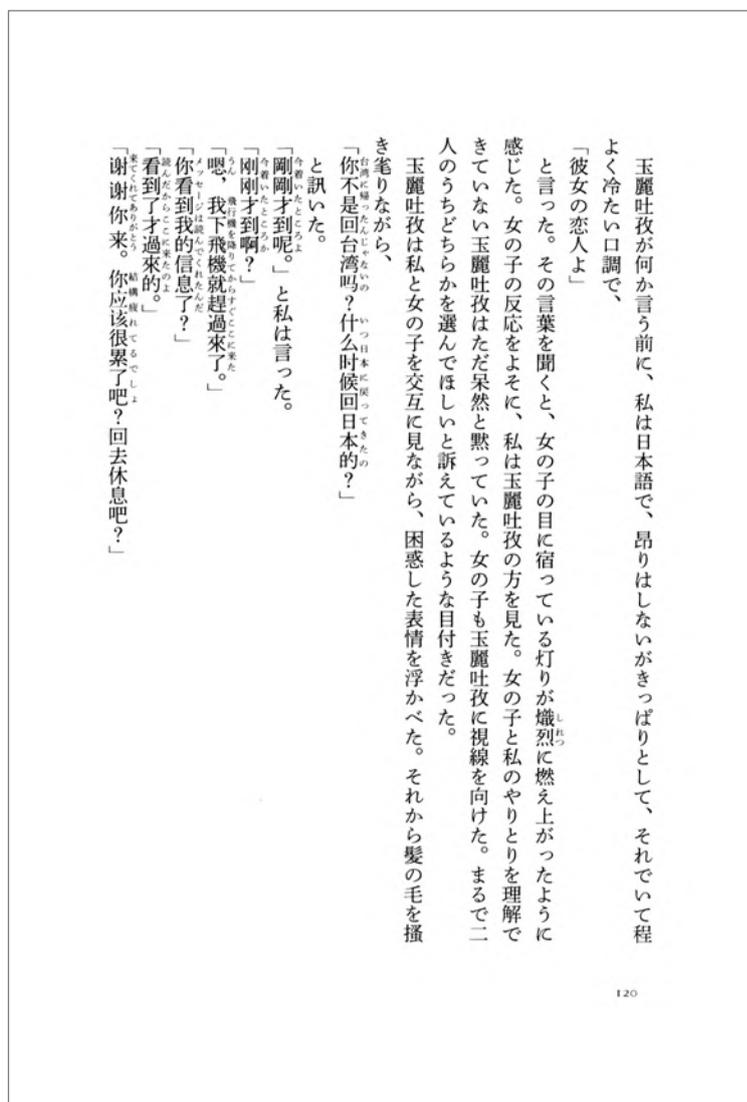


Fig. 3 : Ri Kotomi, Hoshitsukiyoru, op. cit., p. 120.

Des mots identiques, notés dans les deux types de sinogrammes, sont placés côte à côte, de manière contrastive. Par exemple, *ganggang* (signifiant *juste à l'instant*) est transcrit 剛剛 en caractères non simplifiés puis 刚刚 en caractères simplifiés. *Lai* est noté 來 en caractère non simplifié, puis 来 en caractère simplifié (sinogramme pour le verbe « venir »).

²⁹ Traduction des colonnes 8 à 18. Nous avons choisi pour notre traduction de conserver les sinogrammes et de traduire en français les *furigana*.

Yûrîtsûzû afficha un air confus alors qu'elle nous regardait alternativement, la fille et moi. Elle m'interrogea alors en se grattant la tête :

Tu n'étais pas rentrée à Taiwan
 « 你不是回台湾吗？
 Quand es-tu revenue
 什么时候回日本的？ »

Je viens d'arriver
 « 刚刚才到呢。 », répondis-je.

Tu viens d'arriver
 « 刚刚才到啊？ »

Oui je suis venue aussitôt que je suis descendue de l'avion
 « 嗯，我下飛機就趕過來了。 »

Ça veut dire que tu as lu mon message
 « 你着到我的信息了？ »

Je suis venue parce que je l'ai lu
 « 着到了才過來的。 »

Merci d'être venue Tu dois être fatiguée
 « 谢谢你来。你应该很累了吧？
 回去休息吧？ »²⁹

La distinction entre les écritures permet tout d'abord de mettre en scène la distance entre les deux protagonistes en conflit. L'écart est tel que, à la fin du dialogue, la traduction disparaît, montrant par-là l'incompréhension totale de Ryû Gyôgetsu face à la réplique de Yûrîtûzû. En outre, ce dispositif graphique qui transcrit les propos de personnages appartenant à deux zones périphériques par rapport à la capitale (Taïwan et le Xinjiang) rappelle au lecteur japonais que le mandarin n'est pas une langue employée uniquement à Pékin mais qu'il est également pratiqué par d'autres locuteurs. Nous ne nous attarderons pas sur ce point, mais ce propos semble aller dans le même sens que les réflexions de l'autrice en défense des minorités de manière générale, notamment la cause LGBT.

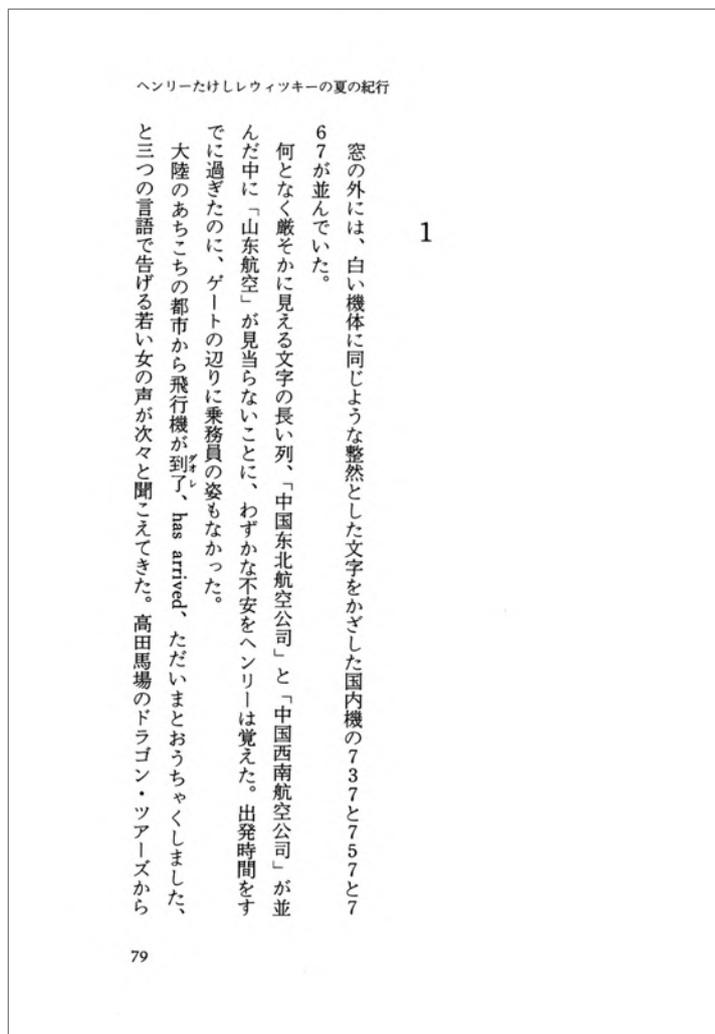
Les trois exemples étudiés ci-dessus montrent que ce ne sont pas tant les caractéristiques intrinsèques aux graphies étrangères qui définissent les effets générés par leur insertion, que la manière dont l'instance graphique joue de ces propriétés en fonction de ses choix esthétiques, combinée avec les autres composantes de la création littéraire. Dans cette perspective, nous proposons d'analyser en dernier lieu la nouvelle *Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* de Rîbi Hideo qui comprend tant des caractères simplifiés de Chine que des lettres de l'alphabet latin, et dont l'hétérographisme amène à interroger l'écriture japonaise elle-même, dans une dynamique autoréflexive.

L'hétérographisme comme mise en scène de l'écriture japonaise

Rîbi Hideo est un écrivain japonophone d'origine américaine. Il naît, sous le nom d'Ian Hideo Levy, d'une mère fille d'immigrés polonais et d'un père juif américain et diplomate, en poste en Asie. Ainsi, il vit successivement à Taïwan, Hong Kong, puis au Japon. Par la suite, Levy choisit la voie académique et devient professeur d'études japonaises à Princeton, avant de s'installer au Japon et d'embrasser une carrière d'écrivain en langue japonaise. Sa première nouvelle *Seijôki no kikoenaï heya*, parue en 1987, intègre d'ores et déjà de l'anglais et du chinois³⁰. *Henrî Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô*, récit paru en 2002, raconte, sous une forme proche de l'autofiction, l'histoire d'un homme d'une cinquantaine d'années, fils d'un père juif américain, et vivant au Japon. Au cours d'un énième voyage dans la campagne chinoise, le protagoniste apprend l'existence d'une ancienne ville où se seraient installés des Juifs, il y a environ un millénaire. Il décide de partir à la recherche des traces laissées par cette réalité historique.

³⁰ Rîbi H., « Seijôki no kikoenaï heya » 星条旗の聞こえない部屋 (La chambre d'où l'on n'entend pas le drapeau américain), *Gunzô*, n° 42 (3), mars 1987. Ces éléments bio-bibliographiques proviennent de Rîbi H., « Nenpu : Rîbi Hideo » 年譜—リービ英雄 (Chronologie : Rîbi Hideo), dans *Seijôki no kikoenaï heya*, Rîbi H., Tokyo, Kôdansha, [1992], 2008, p. 176-187.

Afin de comprendre comment l'hétérographisme fonctionne dans ce texte, commençons par étudier son incipit. Le titre de la nouvelle annonce un récit de voyage selon le modèle canonique³¹, mais celui d'Henri démarre par un échec : l'avion censé transporter le personnage n'est pas au rendez-vous. Voici la première page de la nouvelle ainsi que la traduction des sept premières colonnes (fig. 4).



De l'autre côté de la vitre s'alignaient les avions 737, 757 et 767 destinés aux vols domestiques, marqués sur leur fuselage blanc par des signes similaires et bien ordonnés.

Henry sentit une légère inquiétude car il ne trouvait pas, parmi les « 中国东北航空公司 » et « 中国西南航空公司 », longues lignées de caractères apparaissant de façon assez majestueuse, ceux de « 山东航空 ». Aucun équipage n'était visible près de la porte d'embarquement, alors que l'heure du départ était déjà passée.

Il entendit des voix de jeunes femmes annonçant dans trois langues différentes, l'une à la suite de l'autre, que tel avion ^{dao le} 到了, *has arrived*, était tout juste arrivé³².

Fig. 4 : Rîbi Hideo, Henri Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô, op. cit., p. 79.

³¹ Au sujet du genre classique de la littérature de voyage (*kikô* 紀行), on peut lire notamment Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1982, et plus particulièrement le chapitre « Les relations d'itinéraire », p. 169-265.

³² Concernant le dernier paragraphe, nous avons choisi d'intégrer les verbes chinois et anglais dans la phrase en français, comme ils le sont dans la version originale. En outre, nous avons laissé les *furigana* afin de donner la transcription phonétique du mot chinois en pinyin. Le choix d'écrire « arrivé » avec trois *r* cherche à souligner l'accent étranger de la voix prononçant l'annonce, accent indiqué dans l'original au moyen d'un allongement de voyelle normalement absent.

Sans départ, le voyage ne peut commencer, et, de plus, le lecteur ne sait ni l'endroit précis où se trouve le protagoniste (sinon qu'il est en Chine), ni en quelle année se déroule le récit. C'est surtout la tension graphique de cette première page qui attire l'attention. En effet, s'y révèlent au total six types d'écriture : kanjis, hiraganas, katakanas, caractères chinois simplifiés, lettres alphabétiques et même chiffres arabes. En outre, le terme chinois est accompagné de sa transcription phonétique *daore* ダオレ, sous forme de *furigana*.

Pourquoi employer autant de caractères différents ? Le projet graphique semble être ici de faire ressentir au lecteur une sorte d'« inquiétude » visuelle. À cette fin, l'œuvre présente une page dans laquelle le degré d'écart par rapport à la norme (la répartition moyenne entre les trois types d'écriture indiquée plus haut³³) est particulièrement élevé. Cette « inquiétude » permet d'abord au lecteur de partager l'état du protagoniste qui ne trouve pas son avion. En outre, elle semble renvoyer à l'impression que peut provoquer l'aspect hétérogène de l'écriture japonaise elle-même.

C'est peut-être d'ailleurs le parcours personnel de l'auteur, un étranger ayant acquis le japonais, qui l'amène à traiter cette langue d'un point de vue externe. Rîbi Hideo semble rappeler au lecteur japonophone éduqué et habitué à écrire sa langue dans un mélange de trois types de signes, la nature profonde de l'écriture japonaise – à savoir son caractère hybride, flexible et peut-être même presque inquiétant en raison de son instabilité.

Si le caractère hétérogène du système d'écriture japonais est, dans la première page, amplifié par un hétérographisme qui assemble un nombre important de graphies diverses, ses composantes sont également mises en avant de manière séparée, dans des passages distincts. Par exemple, dans la scène où le protagoniste s'apprête finalement à monter dans l'avion, s'insère une réflexion sur les kanjis. Ici, ces derniers sont mis en lien avec les caractères chinois au niveau formel :

ちょうどタラップを踏んだとき、太陽が雲の間から出てきたのか背にぎらっと大空が光っているのを感じた。頭の隅では陽が阻に変わり、久しぶりにひがヤングとなりかけた。³⁴

À l'instant où il posa le pied sur la passerelle, était-ce le soleil qui sortait des nuages, il sentit dans son dos le ciel s'éclaircir d'un coup. Dans un coin de son esprit, le kanji 陽 se transforma en sinogramme 阻, et le soleil faillit devenir yang, impression qu'il n'avait plus eue depuis un moment.

Cet extrait met en valeur les origines communes des deux types de caractères simplifiés. En l'occurrence, il rapproche le kanji 陽 et le sinogramme 阻

³³ Voir note 4.

³⁴ Rîbi H., *Henri Takeshi Rewitsukû no natsu no hikô*, op. cit., p. 85. Nous soulignons.

(désignant tous deux le soleil) : les parties gauches (les clefs) sont identiques, et l'élément 日 (initialement un pictogramme qui signifie lui-même le soleil) se retrouve également dans les deux caractères. Autrement dit, ce passage souligne les traits par lesquels les deux écritures sont encore liées aujourd'hui.

Une fois le protagoniste arrivé en Chine, le narrateur décrit les grandes rues qu'Henri voit défiler à travers la vitre du taxi. Ces passages abondent en katakanas :

ホテルと新築ビルが並ぶ大通りは、夕方のラッシュアワーの真っ最中で、四つの車線とも「解放」のトラックとトロリーバス、ダイハツのミニバンと小型タクシーと、十年以上前の北京のような何千人もの自転車であつまり、疲れたヘンリーの目には青と灰色と金属の滲みと映った往復の流れには隙間が見つかりそうもなかった。³⁵

En pleine heure de pointe de fin d'après-midi, les quatre voies du boulevard où s'alignaient hôtels et immeubles neufs étaient remplies de camions et de trolleybus de la marque « Libération », de minivans Daihatsu et de petits taxis, et enfin de vélos de milliers de personnes comme dans le Pékin d'il y a plus de dix ans, et Henry, les yeux fatigués, peinait à trouver un seul interstice au milieu de ces taches de couleurs bleues, grises et métalliques qui défilaient devant lui.

La profusion de katakanas permet de mettre en scène, sur la page elle-même, l'urbanisation des campagnes chinoises. En effet, le syllabaire – employé pour transcrire les mots étrangers, autrement dit des réalités importées et donc souvent nouvelles – renvoie naturellement le lecteur à l'impression de modernité. Cette transformation semble ici être déplorée par le protagoniste qui en a les « yeux fatigués », tout comme le lecteur, contraint de lire une succession d'un même type de caractères, exercice dont il n'est pas coutumier et qui peut donc lui demander des efforts supplémentaires.

Les scènes qui racontent les souvenirs d'Henri au Japon abondent en hiraganas. En voici un extrait :

二階の四畳間から、一度に一人しか通れない階段を下りて、顔を出した。

一階の、土間を含めて四畳半の、朝でも薄暗い台所の食卓の上から、よそったばかりのごはんの湯気が上がっていた。

たけしの分もあった。

「ずっとまっていたのよ」と女がたしなめた。

三人がようやく座れる食卓の、隅に詰めこまれたスツールにたけしが腰をかけると、

「たけしはつかれている」と男が弁護してくれた。「きのう、ニュージャージからきたんだもん」

³⁵ *ibid.*, p. 95. Nous soulignons.

「ニュージャージってなに？」と子供が口を挟んだ。

「アメリカのさいたま」、とたけしが、せっかく去ったところの話をしたくなく、すこし苛立った声で答え、久しぶりのごはんに生卵をかけた。熱い粒と液状のものが同時に舌に当たった。

たけしは「うまい」とつぶやいた。たけしは大きな安心感に包まれていた。³⁶

Depuis la petite chambre de l'étage, Henry descendit l'escalier très étroit, qui ne laissait passer qu'une personne à la fois, et il passa la tête.

La vapeur s'échappait des bols de riz tout juste servis et posés sur la table à manger de la cuisine. Cette pièce d'à peine sept mètres carrés, incluant le vestibule en terre battue, restait dans la pénombre même en matinée.

La part de Takeshi était également prête.

La femme le réprimanda : « On t'a attendu ! »

Lorsque Takeshi s'assit sur le tabouret coincé au coin de la table pouvant à peine accueillir trois personnes, l'homme prit sa défense : « Takeshi est fatigué. Il a voyagé depuis le New Jersey hier. »

L'enfant intervint dans la conversation : « C'est quoi le New Jersey ? »

Takeshi, préférant ne pas parler de l'endroit qu'il avait enfin quitté, répondit sur un ton légèrement énérvé : « C'est le Saitama³⁷ des États-Unis », et versa l'œuf cru sur son riz comme il ne l'avait plus fait depuis un moment. Les grains chauds et la substance liquide touchèrent sa langue en même temps.

Takeshi murmura « délicieux ». Il se sentit enveloppé par un sentiment de grande tranquillité.

Le choix de multiplier les hiraganas pour les passages qui se déroulent dans un contexte japonais peut se justifier à la fois par le souvenir du rôle qu'ils ont joué dans le développement de la littérature de l'archipel³⁸ et par leur forme qui, simple et souple, se distingue clairement des sinogrammes. De plus, ce syllabaire fait partie du tout premier apprentissage des enfants, ce qui produit un effet de familiarité pouvant être mis en relation avec le sentiment de « tranquillité » éprouvé par le protagoniste rentré au Japon. Cette impression est renforcée par la présence d'un personnage d'enfant, autour duquel se noue un dialogue qui se veut simple et innocent.

Dans *Henri Takeshi Rewitsuki no natsu no kikô*, le récit peut être interprété comme une mise en scène du fonctionnement de l'écriture japonaise dans son ensemble. Cette même mise en scène permet de justifier l'insertion des graphies étrangères dans l'incipit de la nouvelle : tout se passe comme si la nature

³⁶ *Ibid.*, p. 140-141. Nous soulignons les mots qui auraient été donnés en kanjis dans un texte standard.

³⁷ Département au Nord de Tokyo.

³⁸ Pour rappel, les hiraganas ont été élaborés au Japon pendant l'époque de Heian (794-1185).

essentiellement hétérogène de l'écriture japonaise permettait l'assimilation toujours plus poussée de caractères variés.

Par ailleurs, sur la première page, le degré d'intégration des graphies étrangères est remarquable : les chiffres arabes ainsi que les lettres de l'alphabet latin sont placés à la verticale (contrairement à la présentation de *Shishôsetsu from left to right*), et les caractères simplifiés chinois apparaissent sans traduction (contrairement à *Hoshitsukiyoru*). De plus, si les sinogrammes sont d'abord balisés entre des guillemets, les caractères 到了 surgissent à la fin, juste après un hiragana, sans séparation explicite.

La mise en valeur des dispositions naturelles du texte japonais à intégrer des graphies autres renvoie, selon nous, à l'intention de l'auteur de suggérer, par extension, la flexibilité de la littérature japonaise qui serait apte à accueillir les langues étrangères comme les auteurs étrangers. En d'autres termes, il pourrait s'agir d'une prise de position de l'auteur américain qui légitime par ses choix d'écritures diversifiées sa posture d'écrivain étranger de langue japonaise.

En guise de conclusion : comment traduire l'hétérographisme ?

Si l'hétérographisme consiste toujours, dans son principe, en l'intégration de graphies étrangères, il revêt des formes extrêmement diverses pour être mis au service de projets littéraires tout aussi variés. Les lettres hangeul dans *Yuhi* représentent un espace commun entre le monde japonophone et le monde coréanophone, désiré par le personnage de Yuhi et créé tant pour les Coréens du Japon que pour les lecteurs japonais. Dans *Shishôsetsu from left to right*, le contraste visuel entre les signes japonais et les lettres de l'alphabet latin met en valeur les caractéristiques graphiques propres à l'écriture japonaise, projet s'inscrivant en opposition à la montée en puissance de l'anglais comme langue internationale. *Hoshitsukiyoru* souligne les différences entre les caractères chinois simplifiés et non simplifiés afin de rappeler aux lecteurs, par rapport au mandarin, l'importance des locuteurs des régions périphériques. Enfin, l'hétérographisme d'*Henri Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* met en scène le caractère hybride de l'écriture japonaise ainsi que sa capacité à intégrer des graphies étrangères, et, par la même occasion, la disposition naturelle de la littérature japonaise à accueillir les différences, ou, plus largement, l'altérité.

À travers la variété des méthodes employées, des effets observés et des intentions décryptées, se dessine un constat général : partout, l'hétérographisme esquisse un double mouvement qui d'une part déplace les limites de la littérature japonaise et d'autre part met en valeur sa dimension visuelle. D'un côté, le procédé écarte les œuvres de leur forme habituelle en mettant l'écriture japonaise en contact avec des graphies étrangères et en jouant

avec les codes esthétiques de cette littérature. De l'autre, il met en avant les potentialités graphiques des textes littéraires japonais de manière générale. La nécessité de faire appel à une instance graphique en est la preuve : si sa présence est discrète dans une œuvre japonaise non-hétérolingue, elle devient ostensible dans le texte qui invite des écritures étrangères. L'hétérographisme semble ainsi opérer à la fois comme un mécanisme qui interroge les normes pour faire signe vers d'autres possibles, et un révélateur du fonctionnement visuel de tout œuvre littéraire japonaise.

Pour finir, nous souhaitons ouvrir les réflexions menées dans cet article à la question des traductions de ces œuvres. *Henri Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* est la seule nouvelle qui ne connaît encore aucune traduction : la trilogie formant le roman *Seijôki no kikoenaï heya* a été traduite dès 2011 en anglais par Christopher Scott sous le titre de *A Room Where The Star-Spangled Banner Cannot Be Heard*³⁹ ; *Yuhi* a d'abord été traduit en coréen un an après sa parution japonaise⁴⁰ puis en allemand en 2013⁴¹ ; la traduction en anglais de *Shishôsetsu from left to right* est parue sous le titre de *An I-Novel* en 2021⁴² ; enfin *Hoshitsukiyoru* a été traduit en chinois par l'autrice elle-même⁴³. Pour la traduction de *Seijôki no kikoenaï heya*, Christopher Scott a tout simplement laissé tels quels les passages en anglais de la version originale. Certaines parties ont été mises en italique (d'autres ont gardé leur graphie en romain), mais le jeu graphique de la distinction entre l'alphabet latin et l'écriture japonaise ainsi que la disposition verticale – et donc étrange – des lettres alphabétiques ont disparu. De même, dans les traductions des extraits d'*Henri Takeshi Rewitsukî no natsu no kikô* examinés ci-dessus, l'italique ne fonctionne pas. La variation typographique permet uniquement de souligner l'importance des mots concernés : elle ne crée ni effet esthétique, ni impression spécifique comme le permettent les caractères japonais lorsque l'équilibre graphique marque un écart par rapport à la norme. La transposition des effets visuels du texte japonais semble donc compromise.

³⁹ Hideo Levy, *A Room Where The Star-Spangled Banner Cannot Be Heard: A Novel in Three Parts*, Christopher Scott (trad.), New York, Columbia University Press, 2011. Concernant les références des œuvres en traduction, nous avons conservé la romanisation des noms d'auteur donnée par les éditeurs.

⁴⁰ Lee Yang Ji 이양지, *Yu Hui* 由熙 (Yu Hui), Kim Yu Dong 김유동 (trad.), Séoul, Samsingak, 1989.

⁴¹ Lee Yangii, *Yuhi & andere Erzählungen*, Verena Nakamura-Methfessel (trad.), Hamburg, Abera, 2013.

⁴² Mizumura M., *An I-Novel*, Juliet Winters Carpenter (trad.), New York, Columbia University Press, 2021.

⁴³ Ri K., *Xing yue ye* 星月夜 (Nuit étoilée), Li K. (trad.), Taipei, Lianhe wenzue, 2023. Par ailleurs, les hiraganas ほしつきよる (hoshitsukiyoru) qui donnent la lecture japonaise du titre sont également présents sur la couverture de la version taiwanaise.

Comment surmonter ces difficultés ? Comment améliorer le transfert de ces éléments en traduction ? Certains outils méthodologiques de cet article pourraient être repris à cette fin : réfléchir aux contrastes intrinsèques entre l'écriture de la langue cible et l'écriture étrangère insérée, aux différentes possibilités de dispositions graphiques, à la question complexe du lectorat, non seulement tel qu'il peut être imaginé par l'auteur hétérographe, mais également tel qu'il peut réagir dans le contexte réel, en fonction notamment de ses compétences linguistiques. Ces approches, qu'il faudrait approfondir, pourraient peut-être contribuer à mieux transposer le travail de l'instance graphique ainsi que l'intentionnalité visuelle de l'œuvre originale.

Penser trop profond. Mondes du texte et de l'image dans *La Proie et l'Ombre d'Edogawa Ranpo* de Katô Tai

Mathieu Capel

Cela peut s'appeler le moyen d'être trop profond. La vérité n'est pas toujours dans un puits. [...] je crois qu'elle est invariablement à la surface. Nous la cherchons dans la profondeur de la vallée. C'est du sommet des montagnes que nous la découvri-rons¹.

Lorsqu'en 1977 sort *Edogawa Ranpo no Injû* 江戸川乱歩の陰獣 (*La Proie et l'Ombre d'Edogawa Ranpo*²) sur les écrans de la compagnie Shôchiku, Katô Tai 加藤泰 (1916-1985) n'a pas tourné depuis quatre ans. Si quatre années peuvent ne pas paraître un délai bien long au regard des critères actuels du cinéma mondial, elles constituent en revanche une coupure inédite pour qui a tourné trente-sept films depuis 1951, qui, en 1958 et 1966, en signait pas moins de quatre, et trois encore en 1973 – en majorité des films para-historiques (*jidai geki*) mettant en scène *ronin* ou samourais, parmi quelques films de yakuzas et autres histoires de l'ère Meiji (*meijimono*) déplaçant ce type de personnages à l'articulation des XIX^e et XX^e siècles : tous films comme en produisent en masse les principaux studios de l'industrie japonaise. Or, Katô reste loin de l'archétype du cinéaste de studio : quand la plupart sont liés à leur tutelle par des contrats d'exclusivité, lui n'aura cessé d'être ballotté d'une compagnie à l'autre, de la Tôei à la Shôchiku, en passant par la Tôhô et la ShinTôhô, sans oublier de petites structures telles que Takara Pro ou Golden Pro³. À moins qu'il

¹ Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Michel Levy, 1869, p. 59.

² Je reprends le titre donné dans Gérald Peloux et Cécile Sakai (dir.), *Edogawa Ranpo. Les méandres du roman policier au Japon*, Poitiers, Le Léopard noir, 2018, p. 152.

³ Pour une présentation succincte du système des studios en langue française, on peut se reporter à Max Tessier, *Le Cinéma japonais*, 3^e édition actualisée et augmentée par Frédéric Monvoisin, Malakoff, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2018 ; en langue anglaise, à Yomota Inuhiko, *What is Japanese Cinema? A History*, trad. Philip Kaffen, New York, Columbia University

ne faille voir au contraire dans pareille mobilité une figure exemplaire de la précarité grandissante des acteurs de l'industrie ? Ou, plus loin, des tendances profondes qui gouvernent le cinéma japonais de la fin des années 1970 ? Mais la représentativité du film de Katô excède les données économiques et industrielles qu'on rappellera brièvement dans un premier temps, pour s'immiscer parmi d'autres films apparentés dans un genre en renouveau (le film policier). Cependant, ce que l'on tâchera de suggérer ici se situe encore ailleurs, sur un plan plus fondamentalement esthétique. Katô s'y attaque, sur un mode à la fois mineur et ironique, aux liens entre texte et image – qu'il faudrait décliner ainsi : liens d'un texte aux images qu'il suscite, liens inverses d'un film à son œuvre originale, d'images à leur texte source, mais encore, et plus profondément, de l'écrit (lettres, mots, phrases) et de l'iconique (film, photographie, reflet).

Représentativité de *La Proie et l'Ombre*

Dans son numéro double d'août-septembre 1977, la revue *Eiga geijutsu* célèbre largement le retour aux affaires de Katô : encart photo en ouverture, dossier de dix pages, suivi d'un reportage sur son tournage⁴. Sous la plume du critique Yamane Sadao – sans doute le plus influent de ses thuriféraires⁵ – l'importance du film se mesure d'abord à sa représentativité dans le paysage cinématographique contemporain. Hélas, les raisons n'en seraient guère artistiques. En effet, *La Proie et l'Ombre* serait exemplaire avant tout pour les conditions déplorables dans lesquelles il voit le jour : *primo*, un tournage sous des conditions de sous-traitance, en dépit du logo de la Shôchiku à l'ouverture du film ; *secundo* ou corollairement, sans que Katô ne soit salarié du studio ; *tertio*, en un délai extrêmement court, exigeant de répartir les séquences entre deux équipes tournant en parallèle ; *quarto*, souffrant d'une durée d'exploitation réduite de moitié par rapport à celle initialement prévue⁶. Bien sûr, l'analyse de Yamane n'est guère surprenante, alors que les soi-disant âges d'or de l'industrie (dans

Press, 2019. Signalons enfin, pour une approche plus complète et récente en langue japonaise, Inoue Masao 井上雅雄, *Sengo Nihon eigashi – higyo heieishi kara tadoru* 戦後日本映画誌—企業経営史からたどる (Histoire du cinéma japonais d'après-guerre. Histoire et gestion d'une industrie), Tokyo, Shin.yôsha, 2022.

⁴ *Eiga geijutsu* 映画芸術, n° 318, août-septembre 1977.

⁵ Yamane Sadao 山根貞夫 est aussi à l'origine des quatre numéros de la revue *Katô Tai kenkyû* 加藤泰研究 (Études sur Katô Tai, Tokyo, Hokutô shobô, 1972-1973), qui se prolongent dans les quatre numéros de *Nihon eiga kenkyû* 日本映画研究 (Études sur le cinéma japonais, Tokyo, Hokutô shobô, 1977-1981). Il co-édite aussi les prises de paroles de Katô : Yamane S. et Yasui Yoshio 安井 喜雄 (dir.), *Katô Tai, eiga o kataru* 加藤泰、映画を語る (Katô Tai raconte ses films), Tokyo, Chikuma shobô, 1994.

⁶ Yamane S., « Taishû eiga no jiko sakuretsu no tsuyayakasa » 大衆映画の自己炸裂の艶やかさ (Le glamour auto-destructeur du cinéma populaire), *Eiga geijutsu*, art. cit., p. 115 et suiv.

les années 1930 et 1950) sont des souvenirs toujours plus lointains. En à peine vingt ans, du début des années 1960 au début des années 1980, le paysage du cinéma japonais a connu en effet une mutation profonde – qu'on pourra sans doute qualifier de libéralisation, artistique comme économique. L'industrie cinématographique, dominée sans partage par six grands studios jusqu'en 1961, a ainsi vu se multiplier les sociétés de productions indépendantes, qui font jeu égal dès 1965 en termes de nombre de films produits. Indépendance et libéralisation ont toutefois la précarité pour revers : les budgets de production et les équipes de tournage se réduisent, comme le nombre des spectateurs et des écrans. Toute la profession en vérité est touchée par cette précarisation – au point que le chercheur Alexander Zahlten⁷ qualifie rétrospectivement cette longue période de transition, jusqu'aux années 1980, de « fin du cinéma japonais ».

Dans ce contexte, la « pique » de Yamane n'en est pas vraiment une, et le sort de Katô, éternel vacataire des studios, n'en serait que très normal – c'est-à-dire, *stricto sensu*, dans la norme. Ajoutons toutefois une cinquième caractéristique pour faire de *La Proie et l'Ombre* un film décidément de son temps. Comme son titre l'indique, il adapte le célèbre roman éponyme d'Edogawa Ranpo⁸. Pour le cinéaste, c'est une première : si les yakuzas abondent chez lui, si l'un de ses films les plus connus met en scène un tueur en série⁹, jamais il ne s'est attelé au récit de détective. Ainsi, *La Proie et l'Ombre* revendiquerait au regard de sa filmographie une spécificité égale à celle de *Za Ondekoza* ざ・鬼太鼓座 (The Ondekoza), le documentaire qui clôt son œuvre en 1981¹⁰. Mais le film ne détonne pas pour autant dans le paysage cinématographique de la fin des années 1970, puisqu'il s'inscrit dans un ensemble de productions alors en vogue, qui ont en commun d'être les adaptations de romans de détective : de Nomura Yoshitarô 野村芳太郎, *Suna no utsuwa* 砂の器 (*Le Vase de sable*, 1974) et *Yatsuhaka-mura* 八つ墓村 (*Le village aux huit tombes*, 1977) ; de Ta-

⁷ Alexander Zahlten, *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times and Media Ecologies*, Durham, Duke University Press, 2017. On peut également renvoyer à Mathieu Capel (dir), *Films en miroirs. Quarante ans de cinéma japonais 1980-2020*, dossier, *Ebisu. Études japonaises*, n° 59, 2022, et au numéro de la revue *Gekkan imēji fōramu* 月刊イメージフォーラム (Image Forum), n° 0 (sōkan junbigō), « Eiga – Shisutemu 映画=システム (Cinéma – Système) », juin 1980, notamment à l'article de Kawarabata Yasushi 河原畑寧, « Eiga e no tabi no tochū de watashitachi wa doko ni iru no ka » 映画への旅の途中で私たちはどこにいるのか? (Où en sommes-nous dans notre voyage à la rencontre du cinéma ?), p. 20-30.

⁸ Ce roman a paru originellement en trois parties, dans les numéros d'août, septembre et octobre 1928 de la revue *Shinseinen* 新青年.

⁹ Katô Tai, *Minagoroshi no reika* 皆殺しの靈化 (*Requiem pour un massacre*), 1968.

¹⁰ En vérité, *Za Ondekoza*, consacré à la troupe éponyme de tambour japonais (*taiko*), n'est pas le seul documentaire de Katô, puisqu'il a tourné quatre documentaires de propagande entre 1941 et 1944, sous son vrai nom de Katô Yasumichi.

kabayashi Yôichi 高林洋一, *Honjin satsujin jiken* 本陣殺人事件 (Meurtres à l'ancienne résidence, 1975) ; d'Ichikawa Kon 市川崑, *Inugamike no ichizoku* 犬神家の一族 (La famille Inugami, 1976), *Akuma no temariuta* 悪魔の手毬歌 (La ballade du diable, 1977), *Gokumontô* 獄門島 (L'île de la prison, 1977), *Joôbachi* 女王蜂 (La reine des abeilles, 1978), et *Byôinzaka no kubikukuri no ie* 病因坂の首くくりの家 (La maison du pendu, 1979) ; de Satô Jun.ya 佐藤純也, *Ningen no shômei* 人間の証明 (*Proof of the Man*, 1977) et *Yasei no shômei* 野性の証明 (*Never Give Up*, 1978)¹¹.

Parmi ces dix films, sept sont en outre tirés des romans du même Yokomizo Seishi 横溝正史¹². Ils illustrent en ce sens l'efficacité de nouvelles stratégies : ce « boom Yokomizo », orchestré par Kadokawa Haruki 角川春樹 à la tête des éditions du même nom, marque moins quelque regain d'intérêt pour l'adaptation cinématographique, qu'il n'inaugure une nouvelle logique *mix media* :

Tel que conçu par Kadokawa, le *mix media* formait un ensemble composé de média imprimé, de film et de musique commercialisé par une seule entreprise à destination d'un public aussi vaste que possible, chaque produit servant de publicité aux autres¹³.

Dans ce nouvel agencement, roman, film et bande-son se retrouvent comme à égalité, sans préséance ni hiérarchie, au service d'une stratégie commerciale qui, *de facto*, mobilise le plus gros des investissements. Dans ce contexte où les arts littéraire et cinématographique se trouvent en position ancillaire par rapport au publicitaire, on comprend mieux sans doute l'étrange scrupule d'un film portant en son titre le nom du romancier qu'il adapte. De même qu'on comprend, *a contrario*, que le critique Hasumi Shiguéhiko 蓮實重彦¹⁴ déclare trois ans plus tard, pour mieux les restituer l'un et l'autre dans leur spécificité, qu'il n'est « sans doute [...] rien de plus ennuyeux que de vouloir discuter cette ques-

¹¹ Nous indiquons en italiques les traductions officielles des titres en français et en anglais.

¹² Les trois autres sont *Suna no utsuwa*, tiré d'un roman de Matsumoto Seichô (traduit en français sous le titre *Le Vase de sable* par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Picquier, 1998), *Ningen no shômei* et *Yasei no shômei*, adaptés de romans de Morimura Seiichi 森村誠一. Deux romans de Yokomizo sont disponibles en français : *Yatsuhaka-mura*, traduit par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura sous le titre *Le Village aux huit tombes*, Arles, Picquier, 1999 ; et *Inugamike no ichizoku* traduit par Vincent Gavaggio sous le titre *La Hache, le koto et le chrysanthème*, Paris, Denoël, 1985. Signalons par ailleurs que Yokomizo a été le rédacteur en chef de la revue *Shinseinen*, et en ce sens le premier éditeur de *La Proie et l'Ombre*.

¹³ Traduit de l'anglais : « As conceived by Kadokawa, the media mix was a package of print media, film, and music marketed by a single company to the widest possible audience, with each product advertising the others », A. Zahlten, *The End of Japanese Cinema, op. cit.*, p. 102. Pour un historique – plus ou moins hagiographique – de cette stratégie et des films qui en sont issus, voir également Nakagawa Yûsuke 中川雄介, *Kadokawa eiga 1976-1986. Nihon o kaeta jûnen* 角川映画 1976-1986 ー日本を変えた 10 年 (Kadokawa Films 1976-1986. Dix années qui changèrent le Japon), Tokyo, Kadokawa, 2014.

¹⁴ Nous reprenons ici la graphie Shiguéhiko, qui est un choix du critique lui-même.

tion » des liens entre cinéma et littérature, dans la mesure où « cela ne saurait offrir à la pensée aucune stimulation vraiment productive¹⁵. »

Respect et trahison de l'adaptation

Avec *La Proie et l'Ombre*, Katô s'essaie donc pour la seule et unique fois au genre du film de détective dit « orthodoxe » (*honkaku tantei eiga*). Il revendique expressément l'héritage de Ranpo, qu'il décrit comme le fondateur du genre, et dont *La Proie et l'Ombre* serait le chef-d'œuvre¹⁶. Le romancier a posé dès 1935 les bases d'une définition : « Le roman de détective est un genre de littérature qui a pour fondement l'intérêt pour un processus progressif de résolution, plus ou moins logique, d'une intrigue complexe¹⁷. » Dans cette perspective, le film entend donc faire du « cheminement vers la mise au jour du secret [...] son objectif principal, son contenu prioritaire¹⁸ ». La « finesse de la démarche intellectuelle de l'enquêteur » (*richiteki na tantei no keiro* 理知的な探偵の経路) et ses « déductions quasi scientifiques¹⁹ » (*kagakuteki na suiri* 化学的な推理) s'opposent en cela aux récits « hétérodoxes » (*henkaku* 変格), fondés sur « l'horreur et le fantastique » (*kaiki gensô* 怪奇幻想)²⁰, la description de la psychologie criminelle, voire les séductions du crime en soi. L'intrigue s'ouvre par la rencontre fortuite entre Samukawa Kôichirô, romancier « orthodoxe », et l'une de ses admiratrices, Oyamada Shizuko, épouse désœuvrée d'un riche industriel, Oyamada Rokurô. Quelques jours plus tard, Shizuko appelle Samukawa à l'aide : elle est en effet sous la menace de son premier amour adolescent, Hirata Ichirô, depuis longtemps éconduit mais désormais décidé à se venger, comme le lui annoncent les lettres qu'il lui a envoyées. Or, Hirata Ichirô n'est autre que l'écrivain Ôe Shundei, gloire « hétérodoxe » du roman policier et en cela concurrent direct de Samukawa. Ainsi commence la traque d'Ôe, cette « bête²¹ » insaisissable que nul n'a plus vue depuis plusieurs années. Après

¹⁵ Hasumi Shiguéhiko, « Cinéma et littérature », trad. M. Capel, *Ebisu*, n° 59, 2022, mis en ligne le 15 mars 2022. Document en ligne consulté le 5 juillet 2024 <<http://journals.openedition.org/ebisu/7465>>. NB : lorsque le texte cité a déjà bénéficié d'une publication intégrale en français, nous ne redonnons pas l'original japonais ou anglais.

¹⁶ « Honkaku tantei eiga *Injû kô*. Katô Tai kantoku intabyû » 本格探偵映画『陰獣』。加藤泰監督インタビュー (*La Proie et l'Ombre*, film de détective orthodoxe. Entretien avec Katô Tai », *Nihon eiga kenkyû*, n° 2, déc. 1977, Tokyo, Hokutô shobô, p. 46.

¹⁷ Edogawa Ranpo, « Le périmètre et les catégories du roman de détective », trad. G. Peloux, dans *Edogawa Ranpo. Les méandres du roman policier au Japon*, G. Peloux et C. Sakai (dir.), *op. cit.*, p. 123.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹ Edogawa R., *La Proie et l'Ombre*, trad. Christian Bouvier, Arles, Éd. Philippe Picquier, 1994.

²⁰ « Honkaku tantei eiga *Injû kô* », art. cit., p. 46.

²¹ À partir de 2008, l'éditeur Philippe Picquier a réédité *La Proie et l'Ombre* sous le titre *Injû : la bête dans l'ombre*, en accord avec le titre d'une autre adaptation cinématographique du roman,

maintes péripéties et, notamment, l'assassinat de Rokurô, le roman s'achève avec le suicide de Shizuko, laissant Samukawa en proie aux doutes les plus insoutenables : et s'il n'avait cessé d'être le jouet et la proie de Shizuko, cerveau criminel et véritable incarnation d'Ôe ?

À l'instar du roman, le film place lui aussi l'opposition entre orthodoxie et hétérodoxie du récit de détective au cœur de son argument. Toutefois, l'allégeance à Ranpo se tempère par la suite de très nombreuses infidélités. Les différences les plus évidentes concernent l'ordre inversé de certaines séquences²², ou la création du personnage de Helen Christy, la maîtresse étrangère d'Oyamada Rokurô, qui n'existe pas chez Ranpo. Surtout, Katô se permet de lever l'incertitude qui étire encore le narrateur à la fin de la nouvelle : quand le film s'achève, son Samukawa n'a plus aucun doute quant à l'identité d'Ôe Shundeï et à la culpabilité de Shizuko²³. Si les emprunts sont donc nombreux, la trame globalement respectée, de même que l'esthétique *ero-guro*²⁴ qu'on a pu attacher à Ranpo (et qu'on trouve *mutatis mutandis* dans d'autres adaptations cinématographiques de son œuvre²⁵), les libertés de Katô par rapport au texte

signée Barbet Schroeder. Voir G. Peloux et C. Sakai, *op. cit.*, p. 145 et suiv. *La bête dans l'ombre* est du reste une traduction plus littérale du titre original.

²² Katô Tai explique les principes qui président à son adaptation dans « *Injû, sono yoha* » 陰獣、その余波 (*La Proie et l'Ombre*, après coup), *Katô Tai eigabana* 加藤泰映画華 (Beautés cinématographiques de Katô Tai), Tokyo, Wides shuppan, 1995, p. 89-93 (originellement publié dans la revue *Eiga geijutsu* en 1977).

²³ En vérité, Katô serait plutôt fidèle à une deuxième version du roman, au dénouement moins ambigu, que Ranpo conçoit d'abord pour répondre à l'insatisfaction de certains critiques : la version originale a été toutefois rétablie pour les rééditions d'après-guerre. Voir Shinpo Hirohisa 新保博久, « Kaisetsu. *Injû mô hitotsu no ketsumatsu* » 解説。『陰獣』もう一つの結末 (Commentaire. L'autre fin de *La Proie et l'Ombre*), dans Edogawa Ranpo, *Injû. Edogawa Ranpo zenshû, dai 3 kan* 陰獣 江戸川乱歩全集 第3巻 (*La Proie et l'Ombre*. Œuvres complètes d'Edogawa Ranpo), vol. 3, Tokyo, Kôbunsha bunko, 2005, p. 769 et suiv.

²⁴ Selon G. Peloux, « La mode *ero-guro-nansensu* (エログロナンセンス, érotique-grotesque-nonsense, souvent abrégée en *ero-guro*) marque la culture populaire japonaise entre 1925 et 1935 avec un pic en 1930 et 1931. [...] Certains quartiers des grandes villes, en premier lieu Asakusa à Tôkyô, symbolisent cette mode : cabarets, cafés, dancings deviennent des espaces de rencontre où la jeunesse [...] se retrouve dans un contexte que les médias et les commentateurs taxent rapidement d'érotique. L'élément "grotesque" s'exprime dans un rejet de la normalité, du beau conventionnel. Fleurissent durant ces années de nombreux magazines ou ouvrages – qui subissent constamment les foudres de la censure – nécessairement illustrés avec des photos de scènes de crime, de personnes atteintes de diverses malformations physiques, de reportages présentant – souvent avec un prétexte éducatif – diverses ethnies dont les mœurs, les traditions sont considérées comme étranges ». G. Peloux, *L'Acte de lecture dans l'œuvre d'Edogawa Ranpo (1984-1965) : une réflexion sur la littérature policière d'avant-guerre au Japon*, thèse de doctorat, Université Paris-Diderot – Paris VII, 2012, p. 103.

²⁵ G. Peloux dresse une filmographie indicative dans *Edogawa Ranpo. Les méandres du roman policier au Japon*, *op. cit.*, p. 151-154. Pour une approche analytique, incluant déjà le film de Katô, voir dans ce même volume M. Capel, « Le cinéma d'Edogawa Ranpo, un art de la coulisse »,

sont tout aussi importantes, qui l'éloignent d'autant de l'œuvre source. À ce titre, *La Proie et l'Ombre d'Edogawa Ranpo* serait bien *La Proie et l'Ombre* de Katô Tai, comme le relève Hasumi Shiguéhiko, non sans ironie²⁶.

Affiches, ou les modalités du monde

Point d'ironie chez Katô, toutefois, mais une admiration sincère, comme on l'a dit. On peut tout de même se demander si, en guise de « cheminement vers la mise au jour du secret » (voir *supra*), le film ne décrit pas davantage un aveulement obstiné. Son protagoniste s'entête en effet à ne rien voir ni comprendre jusqu'à l'instant où Ôe/Shizuko se décide enfin à tout dévoiler. De sorte qu'au moment d'analyser le système représentatif du film, on préférera délaissé la question attendue de la démonstration : on se demandera, non pas comment, ni pourquoi, Samukawa finit par comprendre, mais inversement, quelle est la cause de sa parfaite incapacité à voir quoi que ce soit. Sans doute cette question permet-elle de mieux saisir en effet, non seulement le fonctionnement des pièges tendus par Shizuko, mais aussi la mécanique intime du film.

Comment ne rien voir ni comprendre ? On pourrait répondre à cette question en invoquant deux oppositions canoniques : son art consommé de la prestidigitiation permettrait à Shizuko d'occulter le réel par les fictions qu'elle produit ; ses lettres inventées, ses identités trompeuses ou usurpées, ses déguisements, ses doublures et ses complices, substitueraient le faux au vrai, et la joute des deux romanciers, de l'orthodoxe et de l'hétérodoxe, serait ainsi la redite de ce vieux combat. Telle est d'ailleurs l'interprétation de Yamane, pour qui le *finale* voit « Samukawa traîne[r] le personnage d'Ôe Shundeï hors d'un monde de fiction pour l'inscrire dans l'horizon du réel²⁷. »

Le film obéit du reste à une logique des doubles : doublures (Helen et Shizuko, les multiples incarnations d'Ôe), doubles vies (le goût sadomasochiste du fouet, dont le claquement se substitue au tintement des pierres sur le tablier de go), doubles fonds (combles de la résidence Oyamada et coulisses des baraques de foire), jusqu'aux deux chambres d'hôtel que Samukawa occupe simultanément

p. 63-76. Le présent article prolonge ce dernier texte, en en reprenant notamment l'opposition entre surface et profondeur, que l'on peut voir, comme de juste, dans la plupart des adaptations de romans de Ranpo. Toutefois, isoler ici le film de Katô me permet de mieux en cerner les particularités de mise en scène : les affiches et ce que je nomme plus loin « l'épaisseur du plan » (voir *infra*).

²⁶ Hasumi S., « *La Bête dans l'ombre* de Katô Tai. L'eros d'un monde monoculaire », trad. M. Capel, disponible sur le carnet de recherches TScHum (Traductions en Sciences Humaines). Document en ligne consulté le 30 juin 2024 <<https://tschum.hypotheses.org/463>>.

²⁷ 寒川はたしかに、大江春泥なる人物を虚構の世界から現実の地平へひきずり降ろした, Yamane S., « Taishû eiga no jiko sakuretsu no tsuyayakasa », art. cit., p. 117.

au début du film. On pourrait également citer les doubles que sont les adaptations filmiques ou scéniques : tournage, spectacle de foire, chorégraphie, le film décline ainsi en abyme son propre processus au cours de plusieurs séquences²⁸. Et le romancier orthodoxe de traquer sans cesse ces doubles, comme d'autres arrachent des masques. La thèse de Yamane en paraît d'autant mieux justifiée. Or, cette démarche (cette obsession) du dévoilement, fondée donc sur le rapport d'exclusion réciproque du vrai et du faux, n'entraverait-elle pas au contraire les efforts de Samukawa pour comprendre, en ce qu'elle ne lui permet jamais de chercher au bon endroit ? L'opposition entre fiction et réalité ne serait-elle pas aveuglante en soi, pour dissimuler l'enjeu principal du film, qui met plutôt en concurrence deux modalités distinctes d'appréhension du monde, ou deux régimes de vérité ?

Examinons les pièges de Shizuko : le film tire sa longueur de leur déploiement successif. *Primo* : lorsqu'elle sollicite pour la première fois Samukawa, elle se rend dans sa chambre d'hôtel pour lui faire lire les fausses lettres d'Ôe. *Secundo* : elle envoie Samukawa et son éditeur Honda à Asakusa, au nord-est de Tokyo, à la poursuite d'un clown de fête foraine, en fait l'une des « doublures » qu'elle a soudoyées pour mieux perdre les enquêteurs. *Tertio* : à l'aide de nouvelles lettres, elle convainc Samukawa que son ancien amant l'espionne depuis les combles de sa résidence, où elle dépose à dessein un bouton de gant censé trahir le coupable. *Quarto* : alors que Samukawa semble proche de la vérité, elle provoque le retour du clown d'Asakusa, cette fois dans la peau d'un danseur qu'elle empoisonne pour mieux faire croire à la mort d'Ôe. Quatre chapitres ou les quatre moments d'une machination à laquelle, une fois encore, Samukawa ne comprend jamais rien. Quatre formulations d'un même mystère à résoudre, d'un « qui ? » toujours relancé. C'est ce que montre d'ailleurs, non sans humour, le premier de ces moments (fig. 1), où ce « qui » (*dare* 誰 ?) s'inscrit directement à l'image par le biais d'une affiche fixée au mur, comme un phylactère explicitant les pensées du personnage. Le spectateur attentif saisit certainement l'ironie de la mise en scène, qui provoque un effet de distanciation : la littéralité presque déplacée de cette affiche signifierait ainsi son importance. Et l'on constate effectivement qu'à chaque nouveau « tour d'écrou », pour reprendre une fameuse expression de Henry James, lorsque le piège se referme de manière plus serrée, Katô use d'un procédé parent. Voir ainsi le moment où Samukawa se rend pour la première fois chez Shizuko : au cours de son trajet en tramway, un champ-contrechamp retrouve l'affiche de la scène

²⁸ Notons d'ailleurs que *La Proie et l'Ombre* a été porté au théâtre en 1932 par Ichikawa Kodayû (sous le pseudonyme de Konan Doiru), pour la plus grande satisfaction de Ranpo. Voir Edogawa R., *Injû. Edogawa Ranpo zenshû, dai 3 kan, op. cit.*, p. 670.

précédente (fig. 2) ; de même lorsqu'il dîne avec elle après avoir suivi son double potentiel (Helen) : le changement d'axe de la caméra (fig. 3) remplace dans son miroir l'œil de Shizuko par l'affiche d'une autre adaptation d'un roman de Samukawa – ou, en l'occurrence, d'Edogawa Ranpo²⁹.



Fig. 1 : Shizuko fait lire les premières lettres d'Ôe à Samukawa : à l'arrière-plan, l'affiche dont le « qui ? » en jaune semble imager l'interrogation du personnage. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.

²⁹ Comme dans le roman, où les titres des romans d'Ôe pastichent ceux de Ranpo, et où Ôe lui-même est une auto-parodie avouée de l'auteur (cf. Edogawa R., *Injû. Edogawa Ranpo zenshû, dai 3 kan, op. cit.*, p. 668 et suiv.), les titres inscrits sur les affiches élèvent le procédé à un niveau second, en pastichant finalement le pastiche.



Fig. 2 : Après la déconvenue d'Asakusa, sur le chemin de la résidence Oyamada, Samukawa aperçoit une nouvelle affiche posant à nouveau la question : « qui ? » en jaune. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.



Fig. 3 : Lors du dernier dîner de Shizuko et de Samukawa, une nouvelle affiche se reflète dans le miroir portable de Shizuko. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.

Seul le deuxième chapitre, qui envoie donc Samukawa à Asakusa, ne semble pas répondre à cette logique. Mais cette apparente exception nous renseigne plutôt sur la manière dont il faut interpréter ces étranges affiches. Regardons en effet la manière dont, pour la première fois, apparaît le faux Ôe d'Asakusa : sur une photo que l'éditeur Honda tend à Samukawa, et que celui-ci a tôt fait d'écartier comme une erreur. Or, le plan qui nous montre cette photo la juxtapose à la première lettre de Shizuko (fig. 4). Aucune affiche ainsi au départ de la machination, mais une forme dégradée, décomposée selon ses éléments principaux : image et texte, dont l'entrelacement articule les chapitres et introduit chaque nouveau piège, comme l'on ramasserait les dés pour relancer la partie.

Telle serait la mécanique du film, qui l'explique en vérité dès son incipit. Dans la salle d'un musée, Samukawa regarde fixement un bronze de Kannon. Or, lorsque sa voix s'élève (*en voice over*), ce n'est pas pour commenter la figure devant lui, mais pour dresser l'opposition déjà évoquée entre romans de détective orthodoxes et hétérodoxes. Dans son dos surgit Shizuko : elle traverse le cadre de droite à gauche, détournant l'attention du protagoniste, soudain fasciné par la zébrure pourpre que son kimono laisse apercevoir à la base de son cou. Dans cette séquence d'ouverture, le film commence donc de déployer une instance discursive ou verbale, à travers ce laïus déconnecté de ce qu'il pourrait vouloir commenter (Kannon, la statuaire, ou quelque idée des beaux-arts) : par excellence, le verbe du romancier orthodoxe, dont l'art repose, comme l'écrit Ranpo, sur le développement logique d'un raisonnement (voir *supra*), contre les effets de manche hétérodoxes d'un Ôe. Instance verbale donc, articulée d'emblée à une instance iconique : la statue de Kannon, et, comme l'écho plastique des veines du bronze, le cou marqué de Shizuko – dont l'apparition laisse justement le romancier sans voix.

Loin de mettre en scène la vieille opposition de la fiction fautive à la réalité vraie, le film nous ramènerait plutôt à Gotthold Lessing et à sa fameuse distinction entre les arts du temps et de l'espace³⁰ : le discours de Samukawa le placerait du côté du verbal et du texte, donc du temporel, quand l'apparition muette de Shizuko la situerait avec les images dans les arts de l'espace. Ainsi énoncée, l'opposition est toutefois bien trop simple. Katô le signale immédiatement, en envoyant Samukawa sur un plateau de tournage (pour l'adaptation d'un de ses romans) puis chez un vendeur d'estampes ; en faisant de Shizuko (rétrospectivement) une romancière de premier plan, jouant des styles dans ses lettres

³⁰ « La peinture met en scène des personnages et des couleurs dans l'espace. L'art poétique articule des sons dans le temps ». Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, trad. Frédéric Teinturier, première publication en 1766, Paris, Klincksieck, 2011, p. 215.

trompeuses. Tous deux sont donc à la fois du côté du texte et de l'image. En revanche, ils conçoivent leur articulation de manière diamétralement opposée. Revenons à ce plan où la photo du clown d'Asakusa se juxtapose à la première lettre de Shizuko (fig. 4). Pour le romancier, la première trahit d'emblée sa duplicité, et ne saurait constituer ni un indice menant à Ôe ni, *a fortiori*, un portrait digne de confiance ; la seconde au contraire lui apparaît comme un appel indubitable et impérieux. Le siège du vrai ne saurait être que textuel, quand l'image invite le faux et le travestissement (ce que cette photo d'un homme déguisé en clown avoue d'autant mieux). Comment, dès lors, mettre en cause l'authenticité des lettres délirantes d'Ôe/Shizuko ? Pour rester cachée, celle-ci n'a donc qu'à rester toujours visible : car on ne saurait jamais trouver aucun coupable dans l'immédiate apparition d'une image, mais au terme d'une phrase, dans les profondeurs d'un texte, au plus loin d'un raisonnement.

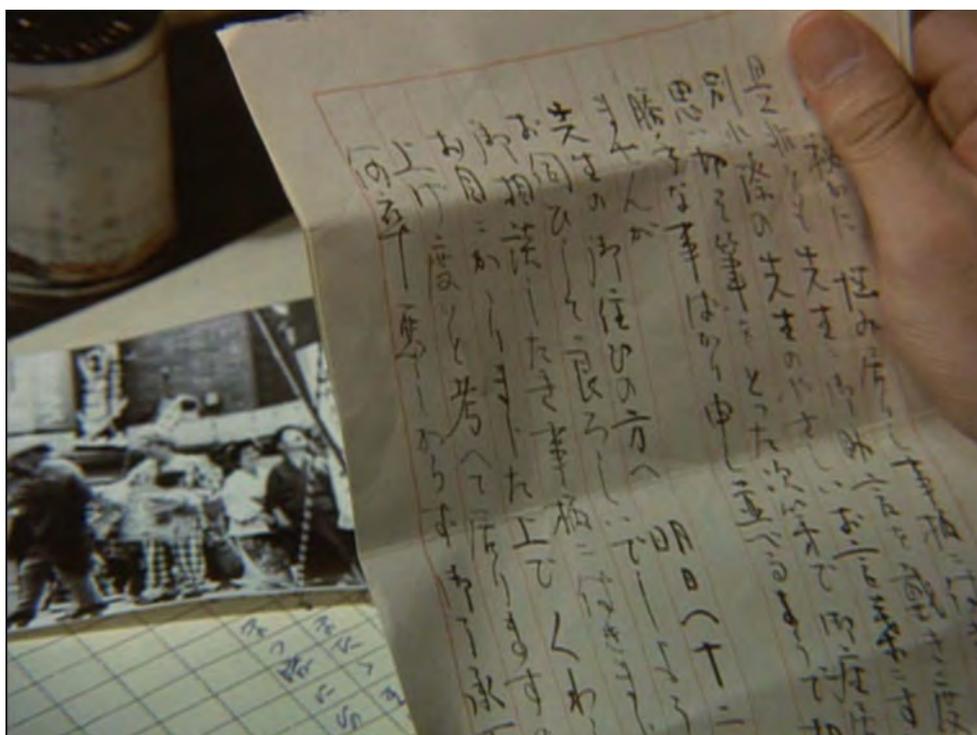


Fig. 4 : La forme dégradée des affiches : texte et photographie se juxtaposent dans le champ sans se mélanger. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.

Ainsi fonctionnent ces affiches : les principes textuel et iconique qui coexistent en elles se désolidarisent à la faveur d'un nouveau piège éloignant le détective de la cache du coupable (en évidence, tout le temps) pour le perdre dans les méandres d'une nouvelle fantaisie. Ce qui, en termes de mise en scène, se traduit par l'introduction concomitante de deux motifs antagonistes, reflets et écarts.

Trois plans de reflets semblent particulièrement signifiants : à Asakusa, on voit d'abord apparaître le faux Ôe en surimpression sur la vitrine d'un magasin de kimono, de sorte que son reflet se superpose bientôt à l'image de Shizuko à l'arrière-plan, comme pour mieux désigner la coupable (fig. 5) ; lorsqu'il se rend pour la première fois chez elle, Samukawa apparaît brièvement dans le reflet d'un tesson de bouteille du mur d'enceinte ; dernière occurrence enfin, lors de leur dernier dîner une affiche, rappelons-le, apparaît sur le miroir portable de Shizuko. Chaque fois, et quel que soit le contenu du reflet, Samukawa semble proche de comprendre : aussi la réaction de Shizuko est-elle toujours la même, qui trouve un stratagème pour le lancer sur une autre piste, comme si c'était du dispositif en soi – le reflet comme pure image et lieu de visibilité par excellence d'Ôe/Shizuko – qu'il fallait l'éloigner.



Fig. 5 : À Asakusa, Samukawa, Shizuko et Honda : en surimpression sur la vitrine, le reflet de la « doublure » de Shizuko, déguisé en clown. Photogramme tiré d'Edogawa Ranpo no Injû.

Comment fait-elle justement pour détourner son attention ? On pourrait dire bien entendu qu'elle sème de faux indices, fabrique des preuves, tisse des fictions, etc. Mais ce faisant elle creuse autant d'écarts : horizontal lorsqu'elle envoie Samukawa et son éditeur au loin, à Asakusa ; vertical quand elle s' imagine espionnée d'en haut, depuis son grenier ; qualitatif, quand après leur dernier dîner, elle attire l'écrivain dans une chambre d'hôtel comme dans un monde à part, presque imaginaire ou rêvé. Mais ce sont là encore la différence d'un

personnage par rapport à ses doubles, les profondeurs du mystère, ou le délai, surtout, entre l'indice (par excellence : le bouton de gant) et son interprétation. L'importance de ces écarts dans la stratégie de dissimulation de Shizuko est soulignée par un plan tout hitchcockien, où les distances semblent hésiter, et la vue se troubler. Au début du fameux dîner où reflets et affiches se confondent dans le miroir, la caméra saisit Samukawa de dos, face à Shizuko, et fait mine de s'avancer, pour passer d'un plan d'ensemble à un plan plus serré. Mais ce mouvement de travelling est compensé par un zoom inverse, de sorte que la profondeur s'écrase, et qu'on ne sait plus très bien si l'on s'approche ou s'éloigne. Moment de vertige, alors que Samukawa se met à débiter indices et déductions comme s'il venait de confondre Shizuko, pour mieux s'abîmer dans son prochain piège.

Pourquoi Samukawa ne comprend-il donc rien ? Au terme de cette analyse, la réponse apparaît clairement : sa manière de penser le monde et de se penser lui-même appelle l'aménagement d'une distance réelle et/ou métaphorique, modalité d'apparition ou condition d'existence même du vrai. Pour lui, aucune image ne saurait ouvrir l'espace de la déduction logique, dont le verbal au contraire se donne le temps – comme s'il était ainsi dépourvu des facultés qui lui permettraient de voir le coupable. Ainsi, c'est l'articulation toute relative du texte et de l'image que viennent rappeler ces affiches hybrides, à la fois signes textuels d'un référent absent et simples images à goûter *hic et nunc*, dans l'actualité ou l'immédiat de leur présence.

L'épaisseur du plan

Shizuko s'amuse de sa proie d'autant plus facilement qu'elle seule semble savoir que le vrai ne s'oppose pas au faux, mais que le monde peut apparaître ou disparaître selon des modalités diverses : à ce compte, il lui est d'autant plus facile d'escamoter les faits. *De facto*, le film lui-même trouve son élan dans un geste d'escamotage similaire. Revoyons la scène d'ouverture, et comparons-la, justement, aux pages qu'il met en images : chez Ranpo, l'apparition de Shizuko au Musée voit sa « silhouette [...] se reflét[er] dans la vitrine en se superposant exactement à l'image de la Kannon³¹ » que le narrateur est en train de regarder. Aucun effet de la sorte dans l'incipit de Katô, comme s'il voulait congédier l'image que Ranpo cherchait à imposer au contraire.

Ainsi, toute la mise en scène de Katô part de cette suppression liminale, pour signer un double refus. Refus des écarts, des distances et des profondeurs, qui ne mènent à aucune vérité cachée. Mais aussi, finalement, refus des reflets, des

³¹ Edogawa R., *La Proie et l'Ombre*, op. cit., p. 10.

superpositions, des correspondances trop plates. En somme, refus de voir chaque instance s'isoler de l'autre, au bénéfice de leur intrication, à partir de quoi tout se trame : les affiches comme autant de précipités texte/image, où l'image fait texte et, inversement, où le texte affirme sa dimension graphique ; mais aussi, dans cette première scène, ce plan sibyllin, diégétiquement inutile, sur la signalétique du musée – « interdiction de fumer » (煙禁) – dont la raison d'être échappe sauf à réaliser que ce pictogramme engage déjà la concurrence de l'iconique et du verbal.

Ce double refus est essentiel à Katô, pour redonner de manière exemplaire l'une des caractéristiques majeures de son esthétique. Quatre ans après son précédent film, comme pour mieux signer son retour, le cinéaste y rejoue la naissance d'un plan qu'il est à peu près le seul à pratiquer de manière aussi systématique. Quelles sont les caractéristiques usuellement associées au cinéaste ? Certaines engagent une conception particulière du réalisme cinématographique : son synchrone, visages sans maquillage, plan fixe de durée volontiers longue. À quoi s'ajoute une coquetterie, adoptée arbitrairement par le cinéaste pour se démarquer des autres : la position basse de la caméra, inspirée d'Ozu³², avec pour conséquence de provoquer une tension particulière entre arrière-plan et avant-plan. Lisons ce que dit Katô de sa conception du plan :

Le monde de nos images est contenu dans le cadre [cinématographique]. Ce qu'il y a l'intérieur du cadre, c'est notre monde. Dans ces conditions, celui-ci est limité en haut et en bas. Il est aussi limité à gauche et à droite. Ensuite bien sûr, sur le devant, jusqu'à l'objectif de la caméra. En revanche, il n'y a aucune limite dans la profondeur. [...] Bouger la caméra afin d'élargir autant que possible mon champ de vision, pour voir tout ce qu'il est possible de voir, a été mon point de départ³³ ; en d'autres termes, comment faire, à l'intérieur de ce monde limité, pour atteindre à un monde illimité [...] ? Un jour, je me suis rendu compte que, s'il y avait des limites en haut, en bas, à droite et à gauche, ce qu'on ne voit pas en revanche est sans limite. Ce qu'on voit, justement parce qu'on le voit, est pris dans ces limites. C'est ce qui n'est pas visible qui est au contraire illimité. J'ai fini par comprendre cela, et depuis ma caméra ne bouge plus. Tant qu'on bouge, quoi qu'on fasse, on finira toujours par buter sur des

³² Katô T., « Rô anguru no kyamera ai » ローアングルのカメラアイ (L'œil de la caméra en position basse), dans *Katô Tai, Eiga o kataru*, Yamane S. et Yasui Y. (dir.), *op. cit.*, p. 432. *La Proie et l'Ombre* rappelle d'ailleurs cet héritage en montrant une dernière affiche : celle d'un film d'Ozu de 1930, *Rakudai wa shita keredo* 落第はしたけれど... (J'ai été recalé, mais...). Que cette affiche s'insère au moment où Honda apprend que Hirata, amour lycéen de Shizuko, est mort et ne peut être Ôe, en plus d'avoir été la cible du harcèlement de son amante, ne saurait bien sûr être fortuit : à partir de là se renverse la double équation texte = vérité, image = illusion, dont Shizuko a joué à loisir.

³³ NdT : dans les années 1950, les films de Katô se caractérisent par des mouvements de caméra nombreux et amples.

limites. Mais seul le visible est limité. Donc : caméra fixe, parce qu'alors tout ce qui est en dehors [du cadre] est illimité³⁴.

Le cinéaste omet ici de dire que, dans ces conditions, il lui a fallu imposer des limites à ce qui n'en avait pas, c'est-à-dire à la profondeur. Telle serait la vertu principale de la position basse de la caméra. Les horizons de Katô s'ouvrent ainsi sur des paysages bouchés, des ciels monochromes (de studios bien souvent), de sorte qu'il soit impossible de lancer son regard au loin. Ses foules et ses batailles nous privent en général des données visuelles (sol, architectures, point de fuite) à même de répartir les combattants dans l'espace et la profondeur, de sorte que le premier plan s'écrase sur l'arrière-plan. Ou bien, si la caméra se place dans l'axe d'une rue, d'une venelle ou d'un pont, une bâtisse obture systématiquement le fond. Ainsi, la profondeur est toujours limitée, mesurée, moyenne.

Autre conséquence majeure de cet agencement : la sensibilisation de l'avant-plan. Une amorce souligne bien souvent la limite de l'espace entre l'objectif et les personnages : par exemple, la masse triangulaire de la table chez Shizuko, saillant presque à la verticale entre les deux personnages, le canapé où s'allonge Helen Christy en demandant le fouet, entre autres nombreux exemples. De fait, chez Katô, la circulation entre champ et hors-champ s'effectue moins au niveau des limites latérales (droite/gauche) et verticales (haut/bas) du cadre, qu'entre la caméra et le premier plan, véritable seuil d'apparition des figures, et position critique où tout visage ne pourra apparaître qu'à se trouver au ras du sol : mis à terre au cours d'un combat, ou occupé à faire l'amour. Ainsi, grâce à la position basse de la caméra, Katô compose ses plans selon la profondeur pour mieux la refuser à l'arrière-plan, et nous renvoyer à la surface de l'image, où se noue véritablement le processus dramatique. On retrouve ici l'un des principes de base de *La Proie et l'Ombre*, à la fois en termes de composition plastique, d'arc narratif, de morale (comme on le dit d'une fable). On voit donc quel intérêt revêt le jeu de Shizuko et de Samukawa : au-delà de son admiration pour l'œuvre originale, il peut expliciter, de manière

³⁴ Traduit du japonais : « 僕たちの絵の世界というのはフレームのなかなんです。フレームの中が僕たちの世界なんです。そうしますと、これは上と下は有限ですね。右と左も有限ですね。そして前も、ま、レンズまでですな。ところが奥は無限なんです。 (略) カメラを動かし回るのは、何とか自分の視野をどこまでも広げてみたい、見られるところまで見てやりたいという、そこから出発しております (略) ある日ふっと気が付いたことは、なるほど上下左右はゆうげんではあるけれども、見えないけれど無限なんです。見えてるのは見えるということにかえて有限である。見えないということ、かえて無限である。そういうことふっと気が付いたことがあるんです。そうすると、カメラを動かさない。動かせば、どこまで行っても有限ですね。見えるだけで有限。で、動かさない。そうするとその外は無限なわけですね。 » Katô, « Kyamera wa ugokazu rô pojishon » カメラは動かさずローポジション (Caméra fixe et position basse), art. cit., p. 184-185.

subrepticement théorique, les fondements de son art, qu'on définira donc comme le refus double des pures surfaces et des profondeurs, au bénéfice d'une certaine *épaisseur du plan*.

La tentation est grande d'isoler *La Proie et l'Ombre* dans la filmographie de Katô Tai, tout autant, sans doute, que de le rapprocher d'une mode passagère du cinéma japonais³⁵. Néanmoins, l'intérêt du film réside surtout dans la manière unique dont il entend questionner les liens entre l'œuvre originale et son adaptation (ce qui pourrait être la raison la plus impérieuse d'inclure le nom d'Edogawa Ranpo dans le titre japonais du film). On a ainsi vu ce qu'il modifie par rapport au texte source. Mais il est une dernière infidélité qu'on a laissée de côté jusque-là, dont, au terme de cette analyse, on apprécie d'autant mieux la portée.

Chez Ranpo, le témoignage du romancier narrateur accueille les phrases de son ennemi Ôe Shundeï : les lettres trompeuses en sont lisibles *in extenso*, comme pour corrompre l'homogénéité du récit. Mais ce jeu sur les styles et les voix ne compromet à aucun moment l'unité médiatique d'un texte agrégeant d'autres textes. Or, Katô ne saurait appliquer la même stratégie narrative, puisque les lettres sont nécessairement hétérogènes au médium filmique – un récit contemporain offrirait à tel cinéaste de retrouver l'isomorphie du roman de Ranpo, grâce aux caméras numériques et autres smartphones. Ici, pour des raisons de technique autant que de cohérence, l'option reste hors d'atteinte. Mais cette impossibilité offre en retour à Katô l'occasion de réaffirmer après un long silence l'originalité de son esthétique, fondée sur une mise en tension permanente de la surface de l'image (son avant-plan), et de sa profondeur (son arrière-plan). C'est ainsi qu'il double les lettres d'Ôe par des affiches, précipités image/texte bientôt dissous en reflets d'une part, en déductions logiques d'autre part. Le problème posé par l'hétérogénéité médiatique de l'adaptation se déplace ainsi dans ce point de tension et de divergence entre texte et image, en plus de renouveler en les approfondissant les enjeux de l'intrigue.

³⁵ À propos du format Vistavision 4/3 que Katô utilise pour une seule et unique fois, ses interlocuteurs de la revue *Nihon eiga kenkyû* lui font remarquer que les films adaptés de Yokomizo par Ichikawa Kon sont eux-aussi tournés en format 4/3. Le cinéaste dément toutefois avoir voulu suivre aucune mode. *Nihon eiga kenkyû*, n° 2, *op. cit.*, p. 45.

Rôles et usages de la typographie dans les mangas contemporains

Blanche Delaborde

Si la profusion d'onomatopées et d'impressifs graphiques dans les mangas a souvent été remarquée et a fait l'objet de plusieurs études¹, les autres éléments textuels n'ont jusqu'ici que peu retenu l'attention de la recherche². Il y a pourtant beaucoup à dire au sujet des textes typographiés, qui occupent dans les mangas une place essentielle. Leur usage est d'autant plus intéressant qu'il contraste fortement avec la situation des bandes dessinées européennes et américaines. En effet, en dehors de certaines exceptions notables³, la majorité des textes dans les productions occidentales sont traditionnellement lettrés à la main, soit directement par les dessinateur-trices, soit par des lettré-euses dont c'est le métier⁴. Même dans les bandes dessinées les plus récentes qui ont recours à un lettrage numérique, la majorité des polices de caractères utilisées imitent un lettrage manuel traditionnel. Dans les mangas, en revanche, une très large part des textes sont écrits à l'aide de caractères typographiques qui s'affichent comme tels.

Lors du développement formidable des mangas dans l'après-guerre, un certain nombre de conventions liées au format ont été mises en place. Aujourd'hui, les

¹ Blanche Delaborde, *Poétique des impressifs graphiques dans les mangas 1986-1996*, thèse de doctorat en Littératures et Civilisations, sous la direction de Michael Lucken, INALCO, 2019. Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <<https://theses.hal.science/tel-02532291>> ; « L'iconicité de l'écriture dans les mangas : le cas des onomatopées et des impressifs », dans *Japon Pluriel 12*, Julien Bouvard et Cléa Patin (dir.), Arles, Philippe Picquier, 2019, p. 389-400.

² Les ouvrages qui s'en approchent le plus s'intéressent généralement aux textes en conjonction avec les différentes sortes de bulles utilisées. Voir par exemple Natsume Fusanosuke 夏目房之介 (dir.), *Manga no yomikata : wakatte iruyôde setsumei dekinai ! Manga wa naze omoshiroi no ka* マンガの読み方 : わかっているようで説明できない ! マンガはなぜ面白いのか ? (Comment lire les mangas : on sait comment faire, mais on ne sait pas l'expliquer ! Pourquoi les mangas sont-ils intéressants ?), Tokyo, Takarajimasha, 1995, p. 138-145.

³ Benoît Crucifix, « Sans Serif Comic Strip. Le style typographique de *Barnaby* », *Textimage*, n° 15 (« Espace et formes du texte dans la bande dessinée »), B. Delaborde, Benoît Glaude et Pierre-Olivier Douphis (dir.), printemps 2022. Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <https://revue-textimage.com/sommaire/sommaire_21espaces_formes_BD.html>.

textes des mangas se présentent généralement sous la forme d'une combinaison de textes typographiés et de textes lettrés manuellement. Cet article a pour objectif de présenter les principales spécificités de l'usage de la typographie dans les mangas. Pour ce faire, j'évoquerai d'abord certains éléments historiques et techniques, puis je proposerai une analyse des différentes fonctions expressives et narratives que peuvent prendre les variations de police d'écriture dans une même œuvre, avant d'explorer quelques exemples d'usages particulièrement inventifs de la typographie.

Les usages des typographies *anchi-gochi* dans les mangas

Les conditions de production des mangas ont exercé une influence importante sur leurs conventions formelles, et notamment sur les usages de la typographie. L'utilisation de textes typographiés, en particulier à l'intérieur des planches, s'est généralisée de manière progressive dans les décennies d'après-guerre. À l'instar de nombre d'autres conventions, cet usage est lié à l'essor des magazines de mangas, au premier rang desquels ceux destinés à un lectorat de jeunes garçons, tels que *Shônen Jump* et *Shônen Magazine*⁴. En effet, la création de mangas est extrêmement dépendante du mode de production des magazines, où la marge de liberté des auteur·trices est très restreinte. La rédaction de chaque revue, par l'intermédiaire des responsables éditoriaux·ales (*tantô*) qui travaillent en collaboration avec les mangakas auxquels iels sont affecté·es, possède un pouvoir décisionnaire considérable dans le processus créatif, qui concerne aussi bien les choix narratifs que formels, et même la longueur des séries.

L'autre aspect matériel déterminant dans la forme adoptée par les textes dans les mangas est le développement et la généralisation de la photocomposition dans les décennies d'après-guerre, puis de la composition par ordinateur au tournant du siècle. La photocomposition (*shashinshokuji*) est un procédé de composition de lignes de textes qui ne nécessite pas de caractères de plomb, et facilite ainsi largement la production de textes typographiés en japonais. Pour autant, la photocomposition reste une technique complexe qui s'effectue sur de larges machines et demande un savoir-faire technique pointu, qui n'est pas à la portée des mangakas.

Entre les années 1950 et les années 1990, le monde de la photocomposition au Japon est dominé par deux fonderies, Shaken et Morisawa, qui rivalisent d'innovations et sont à l'origine de la création de nombreuses familles typogra-

⁴ Sur l'histoire des magazines de mangas, voir par exemple Natsume F. et Takeuchi Osamu 竹内オサム (dir.), *Manga-gaku nyûmon* マンガ学入門 (Introduction à l'étude des mangas), Tokyo, Minerva shobô, 2009, p. 8-59.

phiques ayant laissé leur marque dans la conscience collective, par leur emploi massif dans la presse et la publicité⁵. Chaque maison d'édition de manga fait appel à l'une ou l'autre de ces fonderies, qui possèdent chacune son propre catalogue. Dans les années 1970, parmi les principales maisons d'édition, Shôgakukan, Shûeisha et Hakusensha utilisent toutes les trois des typographies de Shaken, tandis que Kôdansha est minoritaire dans le choix de Morisawa⁶.

À l'époque de la photocomposition se met en place une certaine division du travail, qui permet de maintenir un rythme de production effréné⁷. Après s'être mis d'accord sur le contenu du chapitre avec son ou sa responsable éditorial-e, chaque mangaka remet à la rédaction ses planches encrées (souvent avec l'aide d'un-e ou de plusieurs assistant-es) sur lesquelles les textes destinés à être typographiés sont laissés au crayon. Si le-a mangaka souhaite l'usage d'une police particulière, iel l'indique à son ou sa responsable éditorial-e, mais, en l'absence d'indication particulière, c'est celui ou celle-ci qui choisit les polices et qui transmet ces consignes aux personnes chargées de la photocomposition, qui travaillent pour l'imprimeur. Ces dernières s'occupent d'entrer manuellement le texte dans la machine et de mettre en forme les textes (police, taille, graisse, et disposition des mots), puis de les imprimer, de les découper et de les coller à l'intérieur des bulles sur les planches encrées.

Au moment où se développe la publication assistée par ordinateur (PAO), Shaken est en position dominante sur le marché japonais, et fait l'erreur de ne pas investir dans l'informatisation de ses processus, ce qui permet à partir des années 1990 à Morisawa et à d'autres entreprises productrices de typographies de capter sa clientèle, notamment auprès des maisons d'édition de mangas. Des polices numériques sont progressivement créées⁸, et des logiciels de PAO développent une offre adaptée au Japon. De nos jours, il semble qu'InDesign, un logiciel d'Adobe, soit majoritairement utilisé pour la publication des mangas. Dans le cas qui nous intéresse, une différence essentielle entre le procédé

⁵ Émilie Rigaud, « Mesures du blanc dans la typographie japonaise », dans *Espaces du blanc – Discours, pratiques, créations*, Marianne Simon-Oikawa et Hélène Campaignolle (dir.), Paris, Nouvelles Éditions Maisonneuve et Larose / Hémisphères Éditions, 2024, p. 431-444.

⁶ Voir Masaki Kyôko 正木香子, « *Mangachikku no himitsu* » マンガチックの秘密 (Le secret du mangathic), *Typography Boogie Back* (blog professionnel d'une typographe), 2020. Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <<https://mt.webheibon.jp/typography-boogie-back/2020/10/post-14.html>>.

⁷ Sharon Kinsella, *Adult Manga. Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, London, Routledge, 2000. p. 49-50.

⁸ É. Rigaud, « Comment fabriquer 6 845 signes à partir d'un seul carré ? Fontes pixels et années 1980 », Journée d'étude *Écritures japonaises : concevoir des caractères typographiques*, INALCO et BULAC, 27 octobre 2021. Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <<https://www.youtube.com/watch?v=2ZLOIQbpUg0>>.

de photocomposition et l'utilisation de logiciels de PAO est que ceux-ci permettent de changer de typographie même après avoir placé les textes dans les bulles, ce qui apporte une souplesse bien plus grande au processus, en facilitant les essais comparatifs et les ajustements à un stade tardif du travail.

Néanmoins, malgré ce changement de procédé technique, la répartition des tâches reste sensiblement la même dans les grandes maisons d'édition de mangas, comme on peut le voir dans le manga *Shônen Janpu no tadashii tsukurikata*, où l'auteur Sakurai Takeshi décrit le fonctionnement du magazine hebdomadaire pour jeunes garçons *Jump*⁹. Dans son reportage chez l'imprimeur, Sakurai montre d'abord un employé dont le travail consiste à taper à l'ordinateur tous les textes qui seront typographiés, puis à la page suivante (fig. 1) une employée qui place dans les bulles les textes typographiés et mis en forme. Pour souligner son savoir-faire et son efficacité, il la compare à un as de la gâchette dans un western. Dans cette page, on voit que les textes placés dans les bulles sont déjà mis en forme : verticaux, alignés en haut¹⁰, et avec le nombre de retours à la ligne nécessaire pour en faire des blocs compacts. Sakurai ne précise pas toutefois si la mise en forme est effectuée en amont par la personne qui remplit les bulles ou par quelqu'un d'autre, et il est vraisemblable que les deux cas de figure existent.

Le remplacement progressif après-guerre d'une partie des textes lettrés manuellement par des textes typographiés dans les pages de mangas, en dépit de la complexité technique de la photocomposition, a certainement été motivé par la recherche d'une meilleure lisibilité. Les magazines de mangas sont en effet des objets de consommation de masse destinés à être jetés rapidement, et forment souvent des volumes épais dépassant la centaine de pages. Pour que les coûts de production et les prix d'achat restent accessibles, le papier et l'encre utilisés sont de très mauvaise qualité, ce qui tend à rendre les textes plus difficiles à déchiffrer. L'utilisation généralisée de typographies *anchi-gochi* アンチゴチ s'explique en grande partie par la nécessité de répondre à cette exigence.

⁹ Sakurai Takeshi サクライタケシ, *Shônen Janpu no tadashii tsukurikata! 少年ジャンプの正しい作り方!* (La bonne manière de fabriquer *Jump*!), Tokyo, Shûeisha, 2015.

¹⁰ Cette orientation et cet alignement constituent d'ailleurs deux autres grandes différences avec la mise en forme des textes dans les bulles de bande dessinée en Europe ou en Amérique, où les textes, horizontaux, sont centrés.



Fig. 1: Sakurai Takeshi, *Shōnen Janpu no tadashii tsukurikata!*, Tokyo, Shūeisha, 2015, p. 34 © Sakurai Takeshi 2015.

Les typographies *anchi-gochi* présentent des caractéristiques qui les séparent des autres catégories de typographies communément employées au Japon, à commencer par les deux principales : *minchō* 明朝 et *gothic*¹¹ ゴシック (voir tableau 1). La distinction entre *minchō* et *gothic* n'est pas sans rappeler celle qui au sein des polices latines sépare les typographies dotées d'empattements et celles qui en sont dépourvues (aussi appelées *serif* et *sans serif* suivant l'usage anglophone). En effet, les typographies *minchō*, qui existent depuis les débuts de la typographie chinoise (puis japonaise, pour les kanas), présentent des variations dans la largeur des traits composant les glyphes et, dans certains cas, des sortes d'empattements qui évoquent le tracé des caractères d'écriture à l'aide d'un pinceau. Ce sont les polices le plus souvent utilisées dans les textes littéraires. Par contraste, les typographies *gothic* sont caractérisées par des traits de largeur constante. Créées au XX^e siècle, elles renvoient une image plus moderne et sont considérées comme plus facilement lisibles que les typographies *minchō*. On les trouve notamment dans nombre de

¹¹ Le terme « *gothic* », qui vient du vocabulaire typographique occidental, est généralement romanisé en « *goshikku* », mais aussi parfois en « *gochikku* », et abrégé en « *gochi* » (comme dans « *anchi-gochi* »), voire simplement en « *go* ».

publicités ou de panneaux de signalisation. Par ailleurs, il existe des typographies hybrides, qui présentent des caractéristiques intermédiaires entre *minchô* et *gothic*, ainsi que des typographies généralement qualifiées de « design », qui n'entrent dans aucune de ces catégories.

Style de typographie (nom de la police)	Échantillon
<i>Minchô</i> (Futomin A 101)	可愛い子供たち
<i>Gothic</i> (Goshikku MB 101 R)	可愛い子供たち
<i>Anchi-gochi</i> (Anchikku AN+ R)	可愛い子供たち

Tableau 1: Échantillons de polices.

Les typographies *anchi-gochi*, quant à elles, sont composites, puisqu'elles comprennent à la fois des glyphes apparentés à ceux des typographies *minchô* et des glyphes de style *gothic*. On sait que l'écriture japonaise comprend des caractères sino-japonais (kanjis), dont certains peuvent être complexes et composés de nombreux traits, et des syllabaires (kanas) au tracé plus simple. Dans les typographies *anchi-gochi*, les kanjis sont de style *gothic*, et les kanas sont de style *antique* (*anchikku*), c'est-à-dire qu'ils sont formés sur des kanas de type *minchô*, mais avec un trait plus épais et uniforme. Le terme *anchi-gochi* renvoie à l'association au sein d'une même police de ces deux types de caractères, *antique* (abrégié en *anchi*) et *gothic* (abrégié en *gochi*)¹². Cette catégorie de typographies, développée spécifiquement de façon à limiter la perte de lisibilité due à la mauvaise qualité de l'impression, n'est aujourd'hui utilisée que dans les mangas et dans certains dictionnaires¹³.

Si le souci de lisibilité est vraisemblablement la raison principale du développement et de l'adoption dans les mangas des typographies *anchi-gochi*, on peut se demander pourquoi ce ne sont pas les typographies entièrement *gothic*, elles aussi réputées pour leur lisibilité, qui se sont imposées dans les dialogues.

¹² Il arrive toutefois que ces typographies soient désignées uniquement par le terme « antique », notamment dans les noms de polices individuelles.

¹³ Cet usage est cité notamment dans la notice de présentation de la police Antique AN + sur le site de la fonderie Morisawa. Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <<https://www.morisawa.co.jp/fonts/specimen/9542>>.

Par ailleurs, il arrive que de nombreuses typographies coexistent. C'est le cas de la figure 1, où seule une partie des textes sont écrits en *anchi-gochi* (par exemple dans les deux premières bulles), puisqu'on compte en tout une dizaine de typographies différentes. Mon hypothèse est que les connotations associées à chaque catégorie de typographie ont joué dans la mise en place et la persistance de l'usage des typographies *anchi-gochi*.

La typographie comme expression de la voix

Les typographies *anchi-gochi* sont loin d'être les seules utilisées dans les mangas. La plupart des mangas contiennent une palette de typographies différentes, en plus des textes manuellement lettrés, comme les onomatopées et impressifs graphiques, les dialogues secondaires, les légendes ou les commentaires, entre autres. L'une des motivations évidentes de cette variété est la même qui sous-tend une large part des effets graphiques des onomatopées, et relève de la recherche d'expressivité visuelle. En effet, les mangas pallient l'absence de mouvement et de son par des procédés visuels, et les modulations de la voix des personnages sont souvent suggérées par des variations de taille ou de police. Certaines analogies entre la dimension sonore et la dimension visuelle expliquent aisément l'utilisation de caractères massifs, à la fois en termes de taille et de graisse, pour signifier l'augmentation du volume de la voix. D'autres analogies sont plus subtiles, voire dépendantes du contexte culturel japonais.

Examinons par exemple la figure 2, extraite du manga parodique *Niwatori Faitâ* de Sakuratani Shû¹⁴. Dans cette scène, le héros, un coq hyper viril, est en proie à une révélation existentielle lorsqu'il mange un oursin pour la première fois et découvre un goût qui dépasse celui de tous ses mets préférés. Tous les textes de ces trois cases, à l'exception de l'impressif graphique dans la troisième, qui est lettré manuellement, transcrivent le monologue intérieur du héros. Les trois textes de la deuxième case, à gauche, sont écrits dans une typographie *gothic* ordinaire, suivant une convention sur laquelle on reviendra plus tard. Cependant, les deux premiers textes, dans la case de droite, sont écrits dans une typographie qui imite l'effet de caractères d'imprimerie en fonte usés.

¹⁴ Sakuratani Shû 桜谷シュウ, *Niwatori Faitâ* ニワトリ・ファイター, Tokyo, Shôgakukan, vol. 1, 2021, p. 107. Traduction française : Shu Sakuratani, *Rooster Fighter – Coq de baston*, trad. Alexandre Fournier, Paris, Mangetsu, vol. 1, 2022.



Fig. 2 : Sakuratani Shû, *Niwatori Faitâ*, Tokyo, Shôgakukan, vol. 1, 2021, p. 107 © Sakuratani Shû 2021.

Ce genre de typographie est souvent utilisé pour exprimer la peur ou une émotion forte, et suggère une forme de tension au moyen de l'analogie avec l'érosion subie par les caractères. Les deux textes de la dernière case, quant à eux, sont écrits dans une typographie qui imite complètement le tracé au pinceau dans un style régulier (*kaisho*). Cette référence à la calligraphie au pinceau est utilisée pour connoter notamment, en fonction des cas, l'élégance, la séduction, ou un certain conservatisme. Ici, la suggestion de sophistication est évidemment parodique. On trouve d'ailleurs une typographie similaire dans deux bulles des deux dernières cases de la figure 1, dans lesquelles l'interlocuteur de l'auteur Sakurai lui annonce que le plus intéressant reste à venir. L'utilisation de cette typographie connote alors un ton légèrement prétentieux.

La figure 3, tirée de *Jendâresu danshi ni aisareteimasu* de Tamekô¹⁵, montre une jeune femme en adoration devant son petit ami, au style androgyne, et s'exclamant pas moins de six fois « qu'il est mignon ! » (« *kawaii* »).

¹⁵ Tamekô ためこう, *Jendâresu danshi ni aisareteimasu* ジェンダーレス男子に愛されています, Tokyo, Shôdensha, vol. 1, 2018, p. 13. Traduction française : Tamekou, *Mon petit ami genderless*, trad. B. Delaborde, Rancon, Ataka, vol. 1, 2022.



Fig. 3 : *Tamekô, Jendâresu danshi ni aisareteimasu, Tokyo, Shôdensha, vol. 1, 2018, p. 13*
© Tamekou/SHÔDENSASHA FEEL COMICS.

Or chacune de ces exclamations utilise exactement le même mot, sans ponctuation, toujours dans le syllabaire hiragana, mais dans une typographie différente. Cette variation dans la répétition sert à suggérer de façon humoristique que les mots manquent à l'héroïne, mais qu'elle compense cette lacune par une élocution très expressive. Par ailleurs, en dehors de la première case qui utilise la typographie *anchi-gochi* ordinaire, les polices utilisées mettent toutes l'accent sur l'arrondi des caractères. Les connotations associées aux typographies arrondies sont nombreuses, mais on peut citer l'enthousiasme, la joie, l'enfance et la féminité. Notons d'ailleurs que la maison d'édition qui a publié la traduction française de ce titre, Akata, a abandonné le jeu sur les polices d'écriture et l'a remplacé par une variation dans les expressions verbales employées¹⁶. De façon générale, les traductions en français ont tendance à utiliser un nombre plus limité de polices que les versions originales japonaises.

¹⁶ La traduction de ce manga est de moi, et ma suggestion de reproduire le procédé de multiplication des polices a été rejetée. L'adaptation en français d'un manga est une entreprise collective au même titre que la création du manga original, et les personnes chargées de la traduction, du lettrage et de l'édition sont distinctes.

Il est vrai que beaucoup de mangas multiplient le nombre de typographies utilisées sur une même page, certainement dans l'objectif de briser une possible monotonie visuelle et d'insuffler de la vie aux textes. L'emploi de plusieurs polices peut également servir à rendre la multiplicité des voix dans des scènes qui présentent plusieurs personnages, comme dans l'exemple de la figure 4, tirée du manga *Ôrudo fashon kappukêki*, de Sagan Sagan¹⁷.



Fig. 4 : Sagan Sagan, *Ôrudo fashon kappukêki*, Tokyo, Taiyô Tosho, 2019, p. 11
© Sagan Sagan Taiyô Tosho 2020.

Cette scène très bavarde se passe dans l'open-space d'un bureau et le seul visage qui est montré est celui d'un personnage qui ne parle pas. Toutes les lignes de dialogues sont prononcées par des personnages soit hors-champ, soit cadrés très large, en vue aérienne. Ces deux cases ne comptent pas moins de cinq typographies distinctes, soit six sortes d'écriture en incluant les dialogues manuscrits. Une telle profusion de typographies est un moyen efficace de

¹⁷ Sagan Sagan 佐岸左岸, *Ôrudo fashon kappukêki* オールドファッションカップケーキ, Tokyo, Taiyô Tosho, 2019, p. 11. Traduction française: Sagan Sagan, *Old Fashion Cupcake*, trad. B. Delaborde, Rancon, Akata, 2021.

suggérer une conversation animée entre des personnages aux voix et aux tons différents et de créer une scène visuellement intéressante.

Le système énonciatif des mangas

L'emploi de plusieurs polices dans un même manga remplit également une fonction narrative essentielle de signalisation des différents niveaux énonciatifs, en conjonction avec d'autres éléments visuels conventionnels tels que la présence ou non de bulles ou de cartouches, ainsi que leur forme et leur disposition. En effet, les mangas présentent généralement un système narratif complexe. En plus des dialogues principaux, on y trouve souvent des pensées, des monologues intérieurs, de la narration externe, des flashbacks, des dialogues secondaires, des légendes et des commentaires, sans compter les textes intradiégétiques. De manière générale, à chacun de ces niveaux énonciatifs est attribuée une typographie précise, qui peut laisser place à des variations ponctuelles pour des raisons expressives telles que celles examinées plus haut.

Les typographies envisageables sont très variées, mais il est possible de dégager des conventions largement suivies. On a vu que les dialogues principaux sont quasi systématiquement écrits en *anchi-gochi*, les seules exceptions dans les mangas récents correspondant aux œuvres dans lesquelles tous les dialogues sont manuscrits. Par opposition à ces dialogues principaux, la plupart des autres types de textes adoptent le *gothic*. On peut en voir un exemple dans la figure 5, tirée de *Tôkyô tarareba musume* de Higashimura¹⁸. Cette scène présente un flashback annoncé par un monologue intérieur en *gothic* dans les deux premières cases, qui explique les circonstances dans lesquelles les trois héroïnes sont devenues des habituées d'un petit bar-restaurant. Les deuxième et troisième cases présentent des dialogues écrits dans une typographie *gothic* très similaire mais distincte. Dans la dernière case, le cartouche placé sur la droite contient la conclusion du monologue intérieur qui clôt le flashback, et le retour au présent est signalé par le retour à la police *anchi-gochi* habituelle pour les dialogues. On remarque par ailleurs plusieurs textes manuscrits au tracé lâché dans la première, la troisième, et la dernière case, en haut à droite du cartouche. Il s'agit de précisions ou d'apartés dont la lecture n'est pas indispensable à la compréhension de l'histoire. Ces dialogues ou monologues secondaires sont particulièrement fréquents dans les

¹⁸ Higashimura Akiko 東村アキコ, *Tôkyô tarareba musume* 東京タラレバ娘, Tokyo, Kôdansha, vol. 1, 2014, p. 19. Traduction française : Akiko Higashimura, *Tokyo Tarareba Girls*, trad. Miyako Slocombe, Poitiers, Le Léopard Noir, vol. 1, 2020.

mangas destinés à un public féminin, qu'il soit jeune ou, comme ici, plus adulte¹⁹.



Fig. 5 : Higashimura Akiko, Tôkyô tarareba musume, *Tokyo, Kôdansha*, vol. 1, 2014, p. 19 © Higashimura Akiko 2014.

Il arrive parfois, plus rarement, que les pensées soient écrites dans une typographie qui n'est pas *gothic*. On le voit par exemple dans la figure 6, extraite du manga *Dr. STONE* (*Dokutâ Sutôn* ドクターストーン), d'Inagaki Riichirô et Boichi²⁰, destiné à un lectorat plutôt jeune et masculin. Cette scène montre le héros en train de réfléchir à la stratégie qu'il doit adopter. Comme c'est souvent le cas, les pensées portées par des bulles à la queue caractéristique et le monologue intérieur placé dans des bulles sans queue au contour formant un dégradé de gris sont traités graphiquement de manières très différentes, bien qu'il n'y ait pas de solution de continuité entre les deux sur le plan du contenu textuel. Tandis que les premières adoptent une

¹⁹ Giancarla Unser-Schutz, « Language as the visual: Exploring the intersection of linguistic and visual language in manga », *Image & Narrative*, 12 (1), 2011, p. 167-188.

²⁰ Inagaki Riichirô 稲垣理一郎 et Boichi, *Dr. STONE* ドクターストーン (*Dokutâ Sutôn*), Tokyo, Shûeisha, vol. 1, 2017, p. 127. Traduction française : Riichirô Inagaki et Boichi, *Dr. Stone*, trad. Karine Rupp-Stanko, Paris, Glénat, vol. 1, 2018.

typographie *minchô* au trait extrêmement fin, le second est écrit dans une typographie au trait plutôt gras de style *gothic*, ou plus précisément *maru gothic*, dans lequel les extrémités de chaque trait sont arrondies²¹. Cependant, dans la dernière case, certains mots importants sont agrandis et épaissis dans une typographie *gothic* différente. On peut raisonnablement supposer que l'utilisation successive de deux présentations différentes des pensées du héros est motivée à la fois par le besoin d'éviter toute monotonie visuelle, et par la volonté de créer une montée en puissance dramatique, avec le passage d'un texte qui apparaît visuellement clair et aéré à un texte beaucoup plus dense et sombre.



Fig. 6 : Inagaki Riichiro et Boichi, Dr. STONE, Dokutâ Sutôn, Tokyo, Shûeisha, vol. 1, 2017, p. 127 © Inagaki Riichirô 2017 © Boichi 2017.

Au-delà des polices spécifiques employées dans ces deux exemples, on constate une tendance de fond qui nous informe peut-être sur les raisons de la pérennité de l'emploi des polices *anchi-gochi* dans les dialogues. En effet, les textes qui correspondent à des pensées (y compris les monologues intérieurs)

²¹ Les typographies *maru gothic* (littéralement « gothiques ronds ») ont été particulièrement populaires dans la publicité des années 1970 et 1980. La famille de polices Nâru, créée par Nakamura Yukihiko et publiée à partir de 1972 par Shaken, en est peut-être l'exemple le plus emblématique.

ou des souvenirs présentent tous au moins l'une de ces deux caractéristiques : ils sont écrits en *gothic* ou dans une typographie fine et qui apparaît plus aérée que les polices de dialogues. Dans tous les cas, le « gris typographique » de ces textes est plus clair que celui des dialogues principaux, ce qui leur confère une identité visuelle bien distincte. Or il me semble que ces typographies ont pour point commun d'apparaître comme moins incarnées que les typographies *anchi-gochi*, l'écriture manuscrite des dialogues secondaires, ou même les typographies *minchô* ordinaires. Un argument soutenant cette hypothèse est le fait que, conventionnellement, les textes qui correspondent à des voix rendues mécaniques par leur passage au travers d'un appareil comme le téléphone ou la radio sont presque toujours écrits en *gothic*.

Penchons-nous par exemple sur la figure 7, tirée de *Sasaki to Miyano*, de Harusono Shô²², qui montre une conversation téléphonique entre les deux personnages éponymes.



Fig. 7: Harusono Shô, *Sasaki to Miyano*, Tokyo, Kadokawa, vol. 10, 2024, p. 36
© Harusono Shô 2024.

²² Harusono Shô 春園ショウ, *Sasaki to Miyano* 佐々木と宮野, Tokyo, Kadokawa, vol. 10, 2024, p. 36. Traduction française : Shou Harusono, *Sasaki et Miyano*, trad. B. Delaborde, Rancon, Akata, vol. 10, 2024.

Dans la première case, les paroles que Sasaki adresse à Miyano sont écrites en *anchi-gochi* et ses pensées, placées dans une bulle à la forme caractéristique, sont écrites en *gothic*, tandis que le dialogue secondaire entre trois personnages à l'arrière-plan est manuscrit. La double-bulle à gauche de la case contient quant à elle la réponse de Miyano, filtrée par le téléphone, ce qui est signifié à la fois par son contour anguleux et par l'utilisation d'une typographie hybride très proche du style *gothic*, mais bel et bien différente de celle des pensées. On voit d'ailleurs que dans la deuxième case, qui montre cette fois Miyano, à la bulle à gauche contenant la réponse de Sasaki a été rajouté en petit le visage de celui-ci, vraisemblablement pour lever toute ambiguïté sur le locuteur alors que la bulle ne contient que des kanjis. En effet, ceux-ci ressemblent aux kanjis d'un dialogue en *anchi-gochi* avec lesquels on pourrait les confondre au premier abord, la forme anguleuse de la bulle ayant potentiellement d'autres significations. Le changement de police constitue seulement l'un des éléments qui indiquent le changement de locuteur et de sonorité de la voix.

Toujours est-il que l'opposition entre des typographies *gothic* (ou autres mais très fines) et des typographies *anchi-gochi* correspond à un changement de résonance et d'incarnation de la voix. On peut supposer que l'association entre une résonance mécanique de la voix et les typographies *gothic* est liée à la fois à leur aspect visuel plus monotone et à l'histoire de leur développement, puisqu'elles sont relativement récentes et renvoient donc à une certaine modernité. Mon hypothèse concernant l'association de typographies aux traits extra-fins à une forme de désincarnation du texte demanderait à être plus largement vérifiée. Il me semble néanmoins qu'elle fonctionne dans l'opposition aux typographies dont les traits présentent des modulations plus importantes d'épaisseur, comme les typographies *anchi-gochi* et d'autres employées pour des effets ponctuels, telles que les polices spéciales utilisées dans les figures 1 et 2.

Une dernière motivation possible est à chercher du côté d'une analogie inconsciente entre la marque du geste de la main dans le tracé des caractères et l'incarnation de la voix. Même si le lien est lointain, les typographies *antique* qui fournissent les kanas aux typographies *anchi-gochi* imitent dans une certaine mesure le tracé du pinceau et conservent en cela une part organique, par opposition à l'aspect entièrement mécanique des polices *gothic*. Le créateur de typographies Ajioka Shintarô affirme d'ailleurs que la coloration formelle d'un texte est donnée par les kanas bien plus que par les kanjis²³. On peut également

²³ Ajioka Shintarô, « La composition mixte kanjis et kanas », Journée d'étude *Écritures japonaises : concevoir des caractères typographiques*, INALCO et BULAC, 27 octobre 2021. Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <https://www.youtube.com/watch?v=v8k5PBLJ_Xo>.

supposer que l'utilisation de l'écriture manuscrite pour les dialogues secondaires tire parti de la même analogie. En sus de la simple force de l'habitude, la persistance de l'emploi des typographies *anchi-gochi* dans les dialogues de manga peut donc probablement s'expliquer en partie par l'équilibre entre la lisibilité qu'elles permettent et le degré d'incarnation qu'elles suggèrent, en particulier dans un système énonciatif où elles sont mises en opposition avec les polices moins incarnées et moins organiques employées pour écrire les pensées. Rappelons néanmoins que les mangas présentent une variété infinie d'usages et que les conventions présentées ici, pour être largement partagées, ne sont que des tendances et en aucun cas des règles absolues. De fait, il existe de nombreux exemples d'usages originaux et créatifs dans les textes typographiés des mangas.

Des usages créatifs des textes typographiés

Le premier procédé créatif qui mérite d'être présenté ici n'est pas spécifique à une seule œuvre, ni même aux mangas, bien qu'il y soit relativement fréquent. Il s'agit de l'attribution d'une lecture inattendue à des caractères d'écriture, un procédé nommé « *gikun* » 義訓. Il est lié à l'usage des *rubi* ルビ (également appelés *furigana* 振り仮名), qui sont d'ordinaire des kanas de taille très réduite apposés aux caractères de taille normale pour indiquer la lecture des kanjis. Dans les publications destinées aux adultes, l'emploi des *rubi* est limité aux kanjis rares ou compliqués ou servent à résoudre une ambiguïté, comme dans le cas de noms propres pour lesquels plusieurs lectures sont possibles. En revanche, dans les publications destinées à la jeunesse, il est d'usage d'apposer des *rubi* à tous les kanjis (voir par exemple les figures 6 et 7). Cette fonction de guide de prononciation a cependant rapidement été investie et détournée par les mangakas comme un moyen de proposer des lectures originales, à des fins diverses²⁴.

Examinons l'utilisation des *rubi* dans la figure 8, tirée de *Shôwa Genroku rakugo shinjû* par Kumota Haruko²⁵. Dans cette scène, le personnage Kikuhiko parle de son ancien compagnon décédé Sukeroku à la fille de celui-ci.

²⁴ Edvin Melander, *Rubi – The interlinear poetic gloss of Japanese* (Bachelor thesis), Université de Lund, 2016. Document en ligne consulté le 15 mai 2024

<<https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=8896109&fileId=8896114>> ; Chow Yean Fun, « A social semiotic multimodal analysis of ateji translation in manga », *Social Semiotics*, 33 (4), 2021, p. 787-807. Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10350330.2021.1945417>>.

²⁵ Kumota Haruko 雲田はるこ, *Shôwa Genroku rakugo shinjû* 昭和元禄落語心中, Tokyo, Kôdansha, vol. 1, 2011, p. 106. Traduction française : Haruko Kumota, *Le Rakugo à la vie, à la mort*, trad. Cyril Coppini, Poitiers, Le Léopard noir, vol. 1, 2021.



Fig. 8 : Kumota Haruko, *Shôwa Genroku rakugo shinjû*, Tokyo, Kôdansha, vol. 1, 2011, p. 106 © Kumota Haruko 2011.

Les kanjis du nom Sukeroku apparaissent une fois dans chaque bulle, mais sont accompagnés de *rubi* différents : si la lecture dans la deuxième bulle est bien « Sukeroku », celle dans la première bulle, « *ano shito* », correspond plus ou moins à un pronom personnel (« lui », « cette personne »), prononcé avec l'accent de Kyoto. Dans la deuxième bulle, les autres *rubi* indiquent eux aussi une prononciation non-standard correspondant au parler de Kyoto. L'usage des *rubi* permet donc de « faire entendre » ce que prononce Kikuhiko, tout en évitant toute ambiguïté quant au référent de sa formulation vague dans la première bulle. Dans d'autres mangas, le procédé de *gikun* peut être utilisé par exemple pour donner un nom à consonance anglaise aux « coups spéciaux » des personnages dans les scènes d'affrontements, par des *rubi* en katakanas accolés à une « traduction japonaise » en kanjis de ces techniques de combat fictives. Et bien sûr, ce même procédé est très souvent utilisé à des fins humoristiques, puisqu'il permet un décalage entre le texte principal et la lecture indiquée.

Un autre exemple de créativité liée à l'emploi de la typographie dans les mangas est à trouver dans *Kamereon wa tenohira ni koi o suru* de Rinteku²⁶, dont est extraite la figure 9.



Fig. 9 : Rinteku, *Kamereon wa tenohira ni koi o suru*, Tokyo, Square Enix, vol. 1, 2023, p. 19 © 2023 Rinteku.

Ce manga met en scène un personnage sourd nommé Keito, qui du fait de son handicap ne contrôle pas toujours parfaitement sa prononciation. Pour retranscrire cette élocution inhabituelle, certains kanas (un par bulle dans la première case) sont écrits penchés d'un côté ou de l'autre, au milieu de phrases écrites normalement. Ce procédé original est une manière élégante de suggérer une légère déviation par rapport à une prononciation ordinaire, tout en restant lisible, de la même manière que Keito reste compréhensible par ses interlocuteur-ices. En comparaison avec d'autres procédés qu'il aurait été possible d'employer, comme le remplacement de certains sons par d'autres ou l'utilisation de caractères d'écriture dégradés, la solution proposée présente en outre l'avantage de ne pas s'apparenter à une critique ou à une stigmatisation

²⁶ Rinteku 厘てく, *Kamereon wa tenohira ni koi o suru* カメレオンはてのひらに恋をする (Le caméléon amoureux dans le creux de la main), Tokyo, Square Enix, vol. 1, 2023, p. 19.

du handicap du héros, et de manifester ainsi en pratique la position anti-validiste du manga.

Enfin, le dernier procédé créatif que l'on examinera relève à nouveau d'une œuvre précise : *Deddo deddo démonzu dededede desutorakushon*, d'Asano Inio²⁷. Cette série dystopique met en scène l'invasion de la Terre par des extraterrestres, qui ont stationné un gigantesque vaisseau au-dessus de Tokyo. Dans la figure 10, l'une des héroïnes contemple la ville surmontée par le vaisseau extraterrestre, et l'image est envahie par des caractères typographiques évoquant fortement des hiraganas, mais ne correspondant à aucune écriture existante, et dont la position dans la case évoque des onomatopées.



Fig. 10 : Asano Inio, *Deddo deddo démonzu dededede desutorakushon*, Tokyo, Shôgakukan, vol. 1, 2014, p. 37 © Inio Asano 2024/Shogakukan.

La mention de sons mystérieux dans la case suivante confirme que ces caractères illisibles représentent un phénomène sonore, dont on comprend qu'il est fondamentalement différent de tout ce que l'on connaît. Plus loin dans la série, des extraterrestres parlent entre eux dans leur langue, qui est écrite à l'aide de

²⁷ Asano Inio 浅野いにお, *Deddo deddo démonzu dededede desutorakushon* デッドデッドデーモンズデデデデストラクション, Tokyo, Shôgakukan, vol. 1, 2014, p. 37. Traduction française : Inio Asano, *Dead Dead Demon's Dededededestruction*, trad. Thibaud Desbief, Paris, Kana, vol. 1, 2016.

ces caractères typographiques illisibles, comme on peut le voir dans la figure 11. Il existe dans d'autres mangas des exemples d'écriture extra-terrestres fictives manuscrites, mais l'adoption d'une forme typographique pour celle-ci est à ma connaissance inédite. Le choix de créer une typographie aussi proche des hiraganas, au point qu'on croit y reconnaître des caractères au premier regard, est significatif dans le contexte de ce manga qui met en scène des extraterrestres capables de s'infiltrer parmi les humains de Tokyo.



Fig. 11: Asano Inio, *Deddo deddo dêmonzu dededede desutorakushon, Tokyo, Shôgakukan, vol. 6, 2017, p. 135* © Inio Asano 2024/Shogakukan.

Ces quelques exemples ne font bien sûr que survoler la variété des jeux typographiques et des procédés poétiques ou rhétoriques de la typographie dans les mangas. Le fait que les mangakas n'aient pas la main sur le traitement technique des textes typographiés ne les empêche pas d'investir cet élément formel d'une manière signifiante.

La typographie joue ainsi dans les mangas un rôle souvent discret, et pourtant fondamental à la fois en termes d'expressivité et en tant que manifestation d'un système énonciatif souvent complexe. Les conditions matérielles du développement de la production de manga, qu'il s'agisse des matériaux utilisés, des

techniques typographiques successives, ou de la division du travail de production, ont largement influencé la mise en place de certaines conventions typographiques toujours d'actualité. Parmi celles-ci, la plus importante est probablement l'utilisation de typographies mixtes *anchi-gochi* dans les dialogues principaux, qui contraste avec l'emploi de typographies le plus souvent *gothic* dans les autres sortes de textes comme les pensées ou les voix filtrées par un appareil. Les polices *anchi-gochi* sont caractérisées à la fois par la grande lisibilité qu'apportent les kanjis de style *gothic*, et une personnalité fortement incarnée conférée par les kanas dont le style *antique* rappelle le tracé au pinceau. Ces conventions d'usage restent cependant très souples et chaque œuvre présente son propre système, qui accueille généralement des variations ponctuelles de typographie en tant que procédé expressif fondé sur des analogies et des connotations inscrites dans l'inconscient collectif. La richesse et la complexité des pratiques typographiques dans les mangas révèlent ainsi l'importance des affects portés par les caractéristiques visuelles de ces textes, à contre-courant de l'image stérile des textes typographiés dans le contexte des bandes dessinées occidentales.

ⁱ Laurent Gerbier, « Le trait et la lettre. Apologie subjective du lettrage manuel », *Comicalités*, Varia, 2012. Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <<https://journals.openedition.org/comicalites/1202>> ; Romain Becker, « Lost in trans-lettering : pratiques du lettrage dans la bande dessinée allemande », *Textimage*, *ibid.* Document en ligne consulté le 15 mai 2024 <https://www.revue-textimage.com/21_espaces_texte_BD/becker1.html>.

De la modernité dans les BD, comics et mangas numériques¹

Nakata Kentarô

Traduit du japonais par Cécile Sakai

Devenu un observateur passif de l'image en train de chuter

Couché en boule dans mon futon, en caressant de mon pouce, à un rythme régulier, l'écran de l'iPhone pour lire *Solo Leveling* (Moi, je change de niveau)², tout à coup je me suis rendu compte que je ne savais plus ce que je faisais. L'ouvrage³ auquel je contribuais alors avait pour projet initial d'appréhender le manga non pas en tant que « livre à lire », mais en tant qu'œuvre visuelle « à regarder », et ce sont ces recherches qui fondent le présent article. Or je me retrouvais comme un observateur qui « fixe » une image en train de chuter dans l'écran de son iPhone. Suzuki Masao décrit la lecture des mangas aujourd'hui comme une cohabitation entre « acteurs et observateurs », autrement dit par le fait que chacun, tout en s'immergeant dans l'image, s'observe aussi avec une certaine distance⁴. Mais, en ce qui me concerne, je me sentais très éloigné de ce modèle, car

¹ Nakata Kentarô 中田健太郎, « Dejitaru manga no naka no kindaisei » デジタルマンガのなかの近代性. Cet article est une version adaptée d'un texte publié en japonais dans *Manga media bunka ron: furêmu o koete ikiru hôhō* マンガメディア文化論 フレームを越えて生きる方法 (Approches culturelles du média manga : comment vivre en dépassant le cadre), Suzuki Masao 鈴木雅雄 et Nakata K. 中田 (dir.), Tokyo, Suiseisha, 2022, p. 319-347. Il faut préciser que le terme de « manga » utilisé ici par Nakata désigne à la fois les BD, les comics américains et les mangas japonais et plus largement asiatiques. Nous avons donc adapté la version française à chaque cas étudié. Nous donnons également, pour information et le cas échéant, les titres des traductions françaises des ouvrages cités en anglais (NdT).

² La série de webtoon coréenne *Solo Leveling* de Dubu (adaptée de la série de romans web de Chugong) traduite en japonais : *Ore dake reberu appu na ken* 俺だけレベルアップな件, produite par REDICE STUDIO, diffusée au Japon depuis 2019 (NdT).

³ Suzuki M., *Manga o miru to iu taiken: furêmu, kyaraktâ, modan âto* マンガを「見る」という体験 フレーム、キャラクター、モダン・アート (L'expérience de « regarder » le manga : cadre, personnages, art moderne), Tokyo, Suiseisha, 2014.

⁴ Suzuki M. se réfère à la thèse de l'avènement de la visualité moderne, telle qu'on la trouve décrite chez Jonathan Crary dans *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1990. Traduit en français par Frédéric Maurin sous le titre *L'Art de l'observateur, Vision et modernité au XIX^e siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994, réédité sous le titre *Techniques de l'observateur, Vision et modernité au XIX^e siècle*,

je m'étais totalement perdu dans cette immersion : j'étais sans doute devenu un être en quelque sorte animalisé.

Solo Leveling est un webtoon coréen, au format de manga en lecture verticale, qui a rencontré un engouement sans précédent. Les lecteurs habitués du genre savent sans doute ce que c'est que fixer des images en train de chuter. Dans la figure 1, j'ai choisi de montrer une capture de cette œuvre téléchargée sur smartphone, mais elle ne permet pas, à elle seule, de faire comprendre l'action en cours. La « case » qui correspond à l'ensemble de la séquence (occupant plus de cinq fois la surface de l'écran de mon iPhone) est une image verticale de combat violent entre le héros et l'un de ses ennemis, qui peut se découper entre partie haute et partie basse. Ce que montre l'image, ce sont les effets linéaires de déplacement des protagonistes de haut en bas, et la manière dont les personnages autour se protègent des coups qui fument du corps à corps. Cependant, rares sont sans doute les lecteurs qui arrêteraient leur regard sur cette capture d'image. Ceci, parce que la « case » correspondant à la séquence ne décrit la suite du combat qu'une fois scrollée à nouveau.

Les mises en scène qui exploitent l'extension verticale de ces « cases » sont fréquentes et intentionnelles dans les webtoons. De fait l'un des manuels de production des mangas numériques indique clairement que « dans les mangas à défilement vertical, ce sont les lecteurs qui progressent dans leur lecture grâce au scrolling, en sorte qu'un espace-temps "ma" 間 peut s'y insérer⁵ ». Le même manuel montre par un schéma (fig. 2) que le « ma » permet d'exprimer certains éléments qui relèvent de la psychologie, ou qui renvoient à l'écoulement du temps. Il semble bien que cette mise en scène, qui consiste à tenter de transférer une temporalité mesurable par le scrolling vers une continuité de l'univers de l'œuvre, ne s'accorde pas avec le fait de « regarder » un manga en s'arrêtant sur chaque case autant qu'on le souhaite. Dans un de ses ouvrages, Katô Mikirô a

Belleaux, Éditions Dehors, 2016. Selon Suzuki, le lecteur de mangas fait cohabiter l'acteur qui s'immerge dans les « images mobiles », et l'observateur qui sait qu'en réalité c'est lui qui actionne le mouvement de l'image. Voir Suzuki M., « Shunkan wa sonzai shinai : mangateki jikan e no toi » 瞬間は存在しない マンガ的時間への問い (L'instant n'existe pas : questions sur le temps mangaesque), dans *Manga o miru to iu taiken*, op. cit., p. 57-86.

⁵ Voir Hirai Tarô 平井太朗 et Fukasaku Emi ふかさくえみ, *CLIP STUDIO PAINT PROJEX Puro ni manabu byôga tekunihku* プロに学ぶマンガ描画テクニック (Les techniques de dessin des mangas expliquées par les professionnels), Tokyo, Emu D'I Enu Corporation, 2016, p. 148. Par ailleurs, un autre ouvrage, Comité de rédaction comico (dir.), *Dejitaru manga no tekunihku 2nd update* デジタル漫画のテクニック 2nd update (Les techniques du manga numérique 2nde version), Tokyo, comico, 2016, présente toutes sortes de mises en scène de l'extension verticale dans les mangas numériques.

commenté l'image de l'avion en train de tomber dans *Cyborg 009*⁶ de la façon suivante : « ce dévissage, cette chute, se poursuit dans mon regard⁷ ». Selon lui, le fait de pouvoir s'attarder librement sur une case permet de générer ce qu'il qualifie de « temps de l'amour » propre à chaque lecteur, individuellement. Il est cependant difficile de transposer cela sur une « case » étirée verticalement (fig. 1). Car c'est le regard lui-même, chutant à une certaine vitesse, qui crée la continuité de l'image.



Fig. 1: *Dubu*, [Solo Leveling], Ore dake reberu appu na ken (adapté de la série créée par Chugong), REDICE STUDIO, vol. 32, webtoon diffusé depuis 2019 en version japonaise sur la plateforme Piccoma⁸.

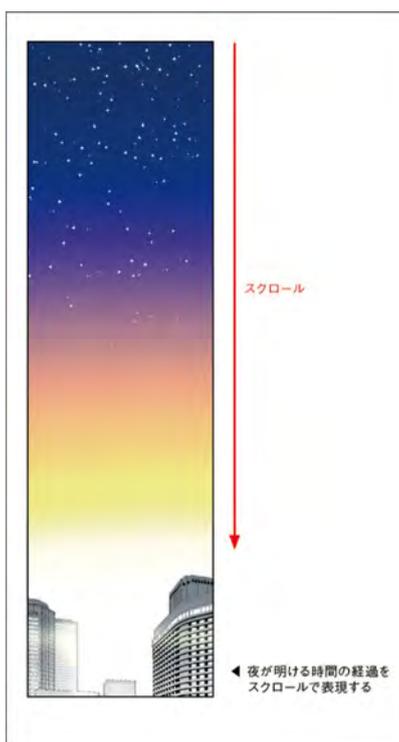


Fig. 2 : *Hirai Tarô et Fukasaku Emi*, Puro ni manabu byôga tekunikku, 2016, Tokyo, Emu Dî Enu Corporation, p. 150.

⁶ *Cyborg 009*, célèbre série de mangas de science-fiction créée par Ishinomori Shôtarô 石ノ森章太郎 (1938-1998) en 1964, puis déclinée en de multiples films d'animation, films TV, films, jeux vidéo, etc. (NdT).

⁷ Katô Mikirô 加藤幹郎, « Ai no jikan : aruiwa manga wa ika ni shite ippanteki tôgi o kyozeitsu suru no ka? » 愛の時間 あるいは漫画はいかにして一般的討議を拒絶するのか (Le temps de l'amour : ou comment le manga évacue tout débat général), dans *Hyôshô to hihyô: eiga, animêshon, manga* 表象と批評 映画・アニメーション・漫画 (Représentation et critique : cinéma, animation, manga), Tokyo, Iwanami shoten, [1987], 2010, p. 202.

⁸ Les images extraites des médias numériques n'ont pas pu être présentées en grand format.

Comme on le voit, l'expérience des webtoons apparaît comme radicalement différente de ce qui a été théorisé à partir de l'expérience de lecture des mangas, en tant que média moderne du texte et de l'image. Comment lire un webtoon ? Autrement dit, comment faut-il désormais examiner la modernité du média manga dans le contexte des mangas numériques tels les webtoons ? Comment repenser aujourd'hui la BD, les comics, le manga, en tant que médias globaux incluant le manga numérique ? C'est en prenant pour point de départ ces questions et ces doutes que je voudrais ici revenir sur les différents discours développés sur le sujet.

Les médias numériques transforment-ils les BD, comics, mangas ?

En toute sincérité, j'ai l'impression que, longtemps, je n'ai pas su comment assumer le temps que je passais à lire des mangas numériques. Étant donné que la méfiance provient le plus souvent de nos réactions primaires face aux nouveaux médias, je ne suis pas très fier de cette perception.

Cette incompréhension s'aggrave du fait qu'elle se fonde sur l'inquiétude de voir fortement évoluer les médias existants sous l'impact des nouveaux médias. Citons un court extrait de l'essai en médiologie que Régis Debray publie dès 1992 :

La B.D. a sans doute atteint ses meilleures performances au cours des dernières années. Elle a été promue en art, dotée de ses sites institutionnels, festivals et collectionneurs, concours et discours. Mais le jeu *vidéo interactif* pourrait bien demain lui porter tort. Non la déclasser, mais la dévitaliser, en la privant de ce public au premier degré qui fait vivre une forme poétique⁹.

Debray considère ici que la possibilité pour la BD de disposer de « lecteurs de premier degré » provient de leur capacité à participer et à interagir par la lecture en faisant vivre cette forme, et c'est pourquoi il craint la concurrence que vont lui livrer les jeux vidéo. Dans cette perspective, il poursuit sa réflexion sur l'idée que la BD risque une obsolescence radicale face aux riches réalités virtuelles de la vidéosphère¹⁰. Si l'on schématise sa pensée, Debray redoute que le manga ne soit remplacé, voire absorbé par le multimédia.

Debray tient là un discours qui s'inscrit dans la première période de la rencontre entre les BD et le nouvel environnement des médias numériques et multimédias. Il n'est alors pas du tout question de la numérisation, ni de la multimédiatisation des BD. De fait, c'est plus tard, en 1996, que ces problèmes seront pour la première fois traités par François Schuiten et Benoît Peeters dans *L'Aventure des*

⁹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, [1992], 2001, p. 401. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰ *Ibid.*, p. 402.

*images : de la bande dessinée au multimédia*¹¹. Dans cet ouvrage, les auteurs, après avoir rappelé que depuis Rodolphe Töpffer ce sont des « formes mixtes¹² » de médias variés qui définissent la BD, établissent des liens avec la photographie et le cinéma, puis, dans la foulée, avec la problématique du multimédia.

La chose nous paraît assez claire : la bande dessinée entretient de nombreuses affinités avec le multimédia. Composite par nature, elle utilise prioritairement l'image fixe et le texte écrit, comme le font aujourd'hui le CD-Rom et les Réseaux. Tout comme le multimédia, la bande dessinée est une écriture discontinue : c'est au lecteur qu'il appartient de jeter des ponts entre les cases, c'est à lui de définir le rythme et le type de parcours. On pourrait donc dire que la bande dessinée est, par son fonctionnement, plus proche du multimédia que ne le sont le cinéma et la télévision¹³.

La démonstration semble évidente, consistant à repérer les liens entre le multimédia et les BD en réfléchissant sur leur jonction nécessaire. Néanmoins, en insistant sur l'empathie entre ces deux modalités, cette réflexion non seulement ne jugule pas la crainte que les mangas soient absorbés par les supports multimédias, mais risque même de la renforcer. Une réaction aujourd'hui largement partagée, face aux smartphones qui véhiculent une compétition acharnée entre BD et médias numériques.

Il faudrait plutôt, en vérité, rechercher comment l'on pourrait définir la spécificité des BD, en tant que médias, tout en admettant leur proximité avec le multimédia. Et l'on peut considérer que Scott McCloud, en 2000 avec *Reinventing Comics*, a été le premier à envisager sérieusement cette question et à obtenir des réponses tangibles. Dans cet ouvrage, McCloud tient compte du risque pour les médias d'être absorbés par la réalité virtuelle, tout en affirmant que c'est dans ce contexte digital que les médias plus anciens vont pouvoir se recomposer et se distribuer autrement. Par exemple, le « cinéma » et la « télévision » seraient réunis dans un média commun appelé « image en mouvement » (*moving image*), ou bien la « peinture » et le « dessin » formeraient un ensemble appelé « image fixe » (*still picture*). Ces arguments sur la recomposition des médias présentent des points communs avec d'autres discours contemporains, comme les réflexions dans le domaine esthétique de Rosalind Krauss sur la situation post-médiatique et ses conditions, ou de Lev Manovich sur la théorie des nouveaux médias¹⁴.

¹¹ François Schuiten et Benoît Peeters, *L'Aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*, Paris, Éditions Autrement, 1996.

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴ Scott McCloud, *Reinventing Comics*, New York, Harper Collins, 2000, p. 204-242. Voir également Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*,

McCloud poursuit en affirmant que la spécificité du média comics qui pourrait être préservée dans un contexte digital repose sur le concept d'une « cartographie temporelle » (*temporal map*), qui s'ajouterait à la définition donnée dans son ouvrage inaugural, *Understanding Comics: The Invisible Art*¹⁵, d'« images picturales et autres, fixes, volontairement juxtaposées en séquences¹⁶ ». Cette cartographie temporelle désignant toutes les représentations du temps telles qu'elles sont produites par les images, elle n'est pas réservée aux BD, et inclut aussi bien les partitions de musique ou de danse, que les modèles orbitaux (fig. 3). Son approche, qui englobe aussi bien les fresques murales de la préhistoire que les BD numériques, correspond à la vision très ample de la BD qu'il développe depuis *Understanding Comics*.

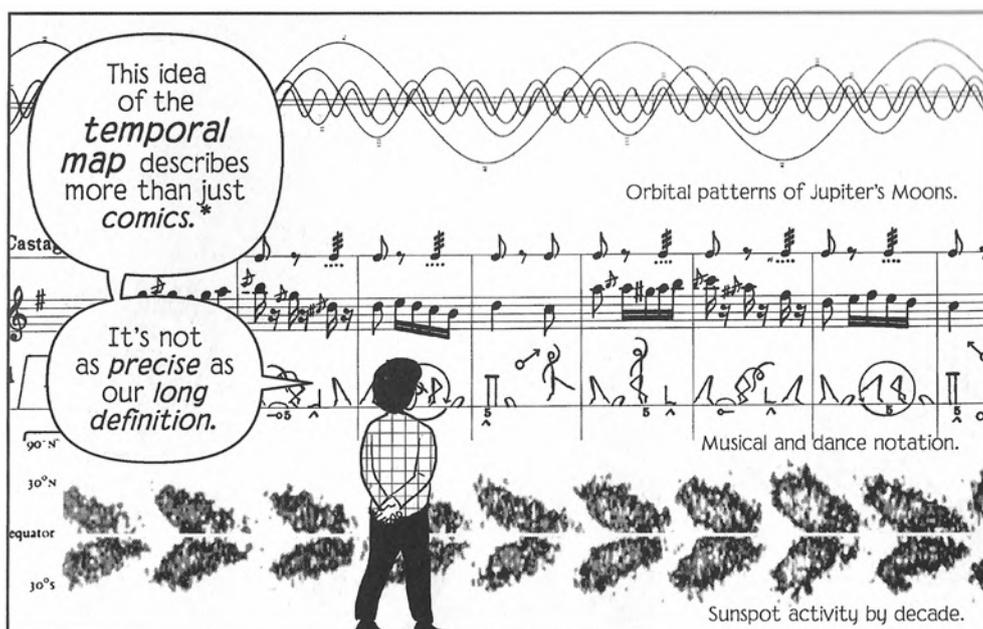


Fig. 3 : Scott McCloud, *Reinventing Comics*, New York, Harper Collins, 2000, p. 207.

Pour donner un autre exemple, l'œuvre de Balak *About Digital Comics* (2009)¹⁷ adhère elle aussi à la thèse de McCloud. Il s'agit d'une BD numérique, connue pour être l'un des premiers spécimens du format appelé plus tard en France

London, Thames & Hudson Inc., 1999 ; Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2001.

¹⁵ S. McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton (MA), Tundra Publishing, 1993. Traduit en français par Dominique Petitfaux sous le titre *L'Art invisible. Comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 1999, rééd. 2007, Delcourt.

¹⁶ S. McCloud, *Reinventing Comics*, op. cit., p. 206.

¹⁷ Balak, *About Digital Comics*, 2009. Document en ligne consulté le 21 novembre 2024 : <<https://turbointeractive.fr/about-digital-comics/>>. Pour l'analyse de cette œuvre, je renvoie à Julien Baudry, *Cases-Pixels : Une histoire de la BD numérique en France*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2018, p. 316-318. En accès libre sur OpenEdition Books.

« turbomédia » : les pages d'écran défilent au rythme des clics de la souris manipulée par le lecteur, ajoutant au fur et à mesure des éléments comme les cases et les bulles.

Dans le récit, les personnages s'engagent dans des actions de combat tout en commentant le média dans lequel ils figurent, d'où ce titre d'*About Digital Comics* (c'est donc bien une œuvre à la façon de McCloud, à la fois créative et théorique). « BUT TODAY, PAPER IS NO LONGER THE ONLY WAY TO CREATE AND READ PICTURES... / AND YET... WE STILL THINK ABOUT SEQUENTIAL STORYTELLING... / ... LIKE 100 YEARS AGO, ON PAPER ! » (Aujourd'hui, le papier n'est plus le seul moyen de créer et lire des images. / Pourtant on continue de réfléchir au storytelling séquentiel. / Comme il y a cent ans, sur le papier !), s'écrie le héros, qui malmène sans raison son double-adversaire, lequel lui rétorque que les nouveaux médias sans papier ne sont plus des comics, qu'ils risquent de tomber dans « ... One OF THIS... DIGITAL GIMMICK TRAP » (le piège des gadgets numériques). Le héros lui répond : « YOU'RE RIGHT, DIGITAL COMICS TODAY LOOK LIKE NOTHING MORE THAN FANCY GIMMICKS » (tu as raison, les comics numériques ne sont plus à présent que des gadgets compliqués), et critique la tendance à intégrer sans limites des sons et des strates de récit. Il affirme néanmoins que « les comics créent le *temps* à partir de l'*espace* !¹⁸ » (fig. 4), et que, dans la mesure où c'est toujours la main du lecteur qui crée la temporalité, ce nouveau média permet d'amplifier le storytelling.



Fig. 4 : Balak, *About Digital Comics*, Turbointeractive, 2009.

Nous avons ainsi passé en revue certains des premiers discours sur les croisements entre les BD et l'environnement multimédia et médias numériques. Toutefois les arguments de McCloud et de Balak me semblent trop généraux pour pouvoir rendre compte de la modernité du média BD au sein des BD numériques,

¹⁸ « Comics are about creating Time with Space! », texte de la case de Balak présentée en figure 4.

position que je cherche à cerner dans le présent article. Je propose donc, plutôt que de m'attacher à des définitions trop vastes, de réfléchir concrètement aux différences entre BD numériques et BD sur papier, du point de vue de leurs histoires respectives et de leurs modes d'expression.

Comment penser l'histoire des BD numériques

Bien sûr, il n'existe pas encore d'histoire générale de la BD numérique qui s'ouvrirait sur l'ensemble des régions et langues du monde. On ne peut même pas affirmer qu'il existe des œuvres fondamentales permettant de poser les bases d'une telle histoire générale reconnue par les spécialistes des pays concernés. Pour concevoir cela, il faudrait partager une conscience commune de l'environnement médiatique et des dispositifs qui ont rendu possibles les BD numériques. De ce point de vue, l'étude de Julien Baudry, que je viens de citer pour présenter l'œuvre de Balak, constitue pour moi un modèle.

Dans son ouvrage¹⁹, Baudry indique trois étapes qui se recouvrent partiellement. La première, de 1984 à 2001, voit le multimédia comme les CD-ROM et les jeux vidéo se développer sous de multiples formes. Dans ce contexte, les BD numériques tissent des liens avec le nouvel environnement médiatique (comme François Schuiten et Benoît Peeters l'ont décrit alors), et par exemple la première BD numérique originale en France, *Opération Teddy Bear* d'Édouard Lussan (1996), est considérée comme une œuvre intermédiaire entre la BD et le jeu vidéo, intégrant des éléments interactifs.

Dans la deuxième étape, de 1996 à 2009, les webtoons prennent leur essor. À l'époque, ce sont surtout des blogs individuels ou des forums qui offrent les contenus en accès libre, sans plateforme commune. C'est pourquoi chaque œuvre expérimente de nouvelles formes, induisant, selon l'auteur, une atmosphère de liberté dans la culture Web. Les turbomédias cités plus haut sont un exemple de ces nouveaux styles. Par ailleurs, les BD papier, qui se sont développées selon une logique distincte de la culture Web, vont à partir des années 2005 s'orienter aussi vers ce même univers.

Au cours de la troisième étape, qui va de 2009 jusqu'en 2017 (date de rédaction de l'ouvrage de Baudry), se mettent en place des portails web payants, comme Anuman Interactive (actuel Microids) ou Ave ! Comics, BDBuzz, etc. Cela signifie que la culture Web, qui reposait jusque-là sur l'accès libre, est peu à peu monétisée et codifiée. Les appareils mobiles comme les iPhone (2007) et les iPad (2010) vont renforcer cette codification des BD numériques à partir de leurs

¹⁹ L'ensemble de cette synthèse repose sur l'ouvrage de J. Baudry précité, notamment p. 54, p. 284-286, puis p. 124-130, p. 173-175, p. 185-188, p. 202-203 et p. 260-261.

applications. En même temps, des BD gratuites sur des blogs individuels, ainsi que la numérisation des BD papier poursuivent leur essor, en sorte qu'avec le monde des webtoons formalisés et industrialisés, trois grands courants coexistent aujourd'hui. Telle est la conclusion.

Même s'il est discutable de simplifier ainsi le travail historique précis mené par Baudry, ce cadre nous permet de partager notre perception d'une époque qui a vu fortement évoluer l'environnement des médias numériques, et de partager aussi les bases de ce schéma. Car la tripartition proposée, que l'on pourrait résumer sous les intitulés de : « période des multimédias », « période des sites et blogs individuels », « période des portails numériques et des applications », peut faire l'objet de recherches et de comparaisons avec ce qui s'est passé dans diverses zones géographiques, dans des langues différentes.

En Corée du Sud par exemple, c'est dès la fin des années 1990 que les manhwas numériques ont rencontré le succès. À l'époque, plusieurs magazines de manhwas avaient fait faillite, accélérant le mouvement vers la numérisation. De gros opérateurs comme Daum ou NAVER ont très vite proposé des plateformes en ligne, et si l'on prend en compte ce critère on peut dire qu'ils ont abordé la troisième étape dès 2003, soit avant même les États-Unis. Cependant, Daum ou NAVER ont longtemps utilisé les manhwas numériques au titre de publicités gratuites, ne passant au service tarifé qu'à partir de 2013. Dans tous les cas, c'est dans le contexte d'une supériorité écrasante des manhwas numériques sur les œuvres en papier que sont nés les webtoons, ces mangas à scroller verticalement et adaptés aux smartphones²⁰.

Qu'en est-il de la situation japonaise ? On peut dire que les mangas se sont adaptés de façon assez souple aux évolutions de l'environnement médiatique, du papier vers le numérique. De fait, durant ladite première période, le Japon a vu le succès des jeux vidéo et des films d'animation, développant la multimédiatisation des mangas (par exemple, la série des « digital comics » sur CD-ROM² motorisés PC de Hudson). Durant la deuxième période, à cause de l'usage généralisé de

²⁰ Concernant la situation en Corée du Sud, je me réfère aux études suivantes : J. Baudry et Philippe Paolucci, « La bande dessinée numérique vue d'ailleurs », dans *Bande Dessinée et Numérique*, Pascal Robert (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 68-75. En accès libre sur OpenEdition Books. Également Iida Ichishi 飯田一史, *Manga zasshi wa shinda. De, dōnaruno ? : Manga apuri ikō no manga bijinesu daitenkanjidai* マンガ雑誌は死んだ。で、どうなるの？ マンガアプリ以降のマンガビジネス大転換時代 (Les magazines de mangas sont morts. Et alors ? : Le grand tournant de l'industrie du manga post-crétion des applications), Tokyo, Seikaisha shinsho, 2018, p. 220-250 ; Pak Su-In 朴秀寅, « Kankoku no webtoon » 韓国のウェブトゥーン (Les webtoon coréens), dans *Nikkan manga kenkyū (Kokusai manga kenkyū 3 日韓漫画研究 (国際マンガ研究 3) (Recherches sur les mangas au Japon et en Corée (Recherches internationales sur le manga, vol. 3))*, Jacqueline Berndt ジャクリーヌ・ベルント, Yamanaka Chie 山中千恵, Leem Hye Jeong 任蕙貞 (dir.), Kyoto, Kyoto Seika daigaku kokusai manga kenkyū sentō, 2013, p. 227-242.

petits téléphones rudimentaires surnommés « mobiles des Galapagos » (abréviation *garakei*), c'est un format original de « mobile comics » qui s'est développé à partir des années 2000, concentrant la tension dramatique sur des écrans de dimension très réduite. Parallèlement, se déployaient des mises en scène composites, associant l'animation aux sons, aux vibrations et autres, ce qui permet de comprendre quelles étaient les conditions d'existence du manga japonais au sein du multimédia²¹. Enfin, concernant la rivalité entre les plateformes qui caractérise la troisième période, sont apparus en concurrence avec les applications coréennes comme LINE mangas, Piccoma ou comico, des modèles à capitaux japonais comme MangaOne, ou MangaBox, qui rencontrent un grand succès. Les éditeurs des formats papier ont lancé à leur tour des plateformes à partir de leurs publications, telles Gangan ONLINE (2008), Ura Sunday (2012), Shônen Jump + (2014)²² : elles fluidifient la circulation entre le web et le papier, en facilitant les échanges avec les lecteurs, en contribuant à la recherche de nouveaux talents, etc.²³.

Les enjeux esthétiques des BD numériques 1 – les écrans

Il nous reste à examiner directement ce qui différencie les modalités expressives des BD numériques, et des BD papier. McCloud a théorisé cette question dans *Reinventing Comics* précédemment cité. Il écrit en effet que, de l'autre côté de l'écran numérique, peut se déployer une « toile infinie » (*infinite canvas*²⁴), libérée des contraintes de la page. Ce faisant, il insiste sur la pluralité des solutions pour figurer cette toile infinie sur l'écran, renvoyant à l'extériorité des médias – conformément à l'époque qui voyait l'émergence des BD numériques – et développant une théorie générale des BD. Nous voudrions ici nous arrêter sur le sens de la « toile infinie » du point de vue de la théorie des médias.

Ce qui est sous-entendu, c'est que la relation entre la case et l'écran peut ne pas être la même selon que la BD se présente au format numérique ou sur un support

²¹ Voir, pour les « mobile comic », Kim Hyo-won 金孝源 « Nihon to Kankoku ni okeru manga sangyô no hikakuron : aratana manga bijinesukôchiku ni mukete » 日本と韓国におけるマンガ産業の比較論 新たなマンガビジネス構築に向けて (Comparaison entre les industries mangas du Japon et de la Corée : vers la construction d'un nouveau business autour des mangas), thèse de doctorat de l'Université Kyoto Seika, 2015, p. 42-47.

²² Ces trois plateformes dépendent de groupes éditoriaux majeurs au Japon : respectivement pour Gangan Online ガンガン ONLINE de la société Square Enix (éditeur de jeux vidéo et de mangas), pour Ura Sunday 裏サンデー de la maison d'édition Shôgakukan publiant le magazine *Shônen Sunday*, enfin Shônen Jump + 少年ジャンプ+ de la maison d'édition Shûeisha, publiant le magazine *Shônen Jump* (NdT).

²³ Concernant les diverses applications de mangas, voir Iida I., *Manga zasshi wa shinda*, op. cit., p. 20-44.

²⁴ S. McCloud, *Reinventing Comics*, op. cit., p. 222.

papier. Will Eisner²⁵ considère pour sa part que les comics numériques ont une flexibilité propre dans la distribution des cases, bien que formant un art séquentiel comme les comics sur papier. Concrètement, pour lui, l'unité qui apparaît sur l'écran numérique peut correspondre soit à une case ou une page à l'ancienne, soit à une partie de cette « toile infinie ».

Magali Boudissa, spécialiste des enjeux esthétiques dans les BD numériques, propose une réflexion encore plus détaillée sur la question des cadres dans l'écran²⁶. Selon elle, la différence est marquée entre « écrans fixes » et « écrans déroulants ».

Dans les écrans fixes, l'image change à chaque clic, ou est modifiée partiellement, en sorte que c'est bien elle qui apparaît pour être regardée et appréciée. Par ce fait, il s'agit d'un *écran tableau* – avec des images qui correspondent parfois aux cases, parfois à des pages. Les BD numériques résultant de la numérisation des œuvres sur papier reposent donc sur le principe d'un écran fixe ayant la page pour unité de base. Leurs différentes composantes changent à chaque clic, ce qui, selon Boudissa, les conduit à disposer d'une « temporalité latente » (avec des éléments du passé immergés dans la profondeur de l'écran).

Les écrans déroulants, quant à eux, sont qualifiés de *fenêtres*, qui permettent d'entrevoir grâce au scrolling des images qui se déploient sans limites (correspondant à la « toile infinie » décrite par McCloud). Concernant les directions dans lesquelles les images potentiellement infinies défilent, Boudissa distingue quatre variations : « vertical », « horizontal », « vertical et horizontal tour à tour », et « en profondeur ». Si l'on suit cette catégorisation, les webtoons coréens se basent sur des écrans déroulants « verticaux ».

Les enjeux esthétiques des BD numériques 2 – les cadres

Si j'ai fait part de quelques doutes et questionnements au début de cet article, il me semble que l'on peut désormais les comprendre de façon plus objective. Les webtoons disposent d'un écran déroulant d'axe vertical qui permet d'entrevoir la toile infinie. Durant ladite troisième période ils ont été codifiés, de sorte qu'ils ont produit des grammaires systématiques et des techniques de mises en scène, distinctes des mangas sur papier.

²⁵ Will Eisner, *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, New York, W. W. Norton & Company, (première édition 1985), 2008. Voir le nouveau chapitre dans la deuxième édition augmentée, p. 170-171. Traduit en français par Éric Gratien sous le titre *La Bande dessinée, art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1997.

²⁶ La synthèse qui suit se fonde sur l'article de Magali Boudissa, « Typologie des bandes dessinées numériques », dans *Bande Dessinée et Numérique*, *op. cit.*, p. 79-99.

Cependant, l'expérience des webtoons est-elle vraiment différente de celle des mangas papier ? Dans son article « Le fantôme du manga²⁷ », Ôsaki Satoshi développe une réflexion importante pour comprendre les relations entre ces deux sortes d'expériences liées à deux types distincts d'écran. Ôsaki utilise la thèse d'Itô Gô sur l'« instabilité du cadre²⁸ » pour affirmer qu'il y a, au cœur de l'expérience de lecture du manga papier, « une circulation du cadre entre papier et case ». Et Ôsaki qualifie de « fantômes des mangas » ces « réminiscences de l'expérience médiatique » des supports papier qui nous hantent dans la lecture des mangas numériques. Cette expérience, toutefois, ne peut être vécue dans le cas des webtoons, qui « ne disposent pas des deux pôles : case et papier », de sorte que le lecteur se retrouve en quelque sorte en état de « suspension par rapport au cadre ». Et c'est précisément cet état qui provoque un « malaise », lequel crée « la force qui pousse le lecteur à toujours progresser dans la lecture des webtoons », sans jamais s'arrêter.

Cette analyse me semble bien expliciter l'expérience que j'ai relatée au début de cet article, quand je contemplais « l'image en train de chuter ». Comme on le voit avec la figure 1, je ressentais un « malaise » devant cet écran dont on ne peut fixer le cadre, et c'est pourquoi je continuais de scroller, sans pouvoir m'arrêter.

Néanmoins, on peut se demander s'il n'existe pas des instants qui permettent de repositionner le cadre, en ayant stoppé les doigts qui déroulent un webtoon. À cet égard, un article de Yang Xinya et Itô Gô, « Comment la "page" s'est-elle déconstruite ?²⁹ », suggère des pistes intéressantes de réflexion. Cet essai qui compare les *jôman* (abréviation en chinois *Tiaoman*, écrans déroulants d'axe vertical) et les *péjjiman* (abréviation en chinois *Yeman*, écrans fixes ayant pour unité la page, comme pour les mangas sur papier) en explorant le lexique chinois, touche à de nombreux sujets, incluant des démonstrations à partir d'œuvres de Yang Xinya. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est la deuxième partie, qui, pour commenter la structure des cadres dans le format *jôman*, déconstruit le

²⁷ Nous renvoyons à l'article d'Ôsaki Satoshi 大崎智史, « Manga no gôsuto : manga no atarashii seitaikei o megutte » マンガのゴースト マンガの新しい生態系をめぐって (Le fantôme du manga : à propos de la nouvelle physionomie du manga); Maekawa Osamu 前川修 et Okumura Hiroshi 奥村弘 (dir.), *Manga/manga/manga : Jinbungaku no shiten kara* マンガ/漫画/MANGA 人文学の視点から (Manga/manga/manga : Du point de vue des sciences humaines), Kôbe, Kôbe daigaku shuppankai, 2020, p. 249 et p. 254-255.

²⁸ Cette thèse s'inscrit parmi les thématiques importantes actuellement traitées dans les recherches japonaises sur les mangas. Voir Itô Gô 伊藤剛, *Tezuka izu deddo : Hirakareta manga hyôgenron e* テヅカ・イズ・デッド ひらかれたマンガ表現論へ (Tezuka is dead : vers une esthétique ouverte du manga), Tokyo, Seikaisha shinsho, [2005], 2014, p. 241-245.

²⁹ Yang Xinya (Yô Kîya) 楊焮雅 et Itô G. 伊藤, « "Péji" wa ika ni shite kaitaishitaka » 「ページ」はいかにして解体したか (Comment la « page » s'est-elle déconstruite ?), *Geijutsu sekai*, Tokyo kôgei daigaku geijutsu gakubu kiyô, vol. 27, 2021.

modèle de définition précédemment proposé par Itô Gô. Comment faut-il penser la « page », à l'existence évidente dans les *pejiman*, dans les *jôman* ?

Pour répondre à cette question, les auteurs de l'article citent les expérimentations du psychologue Ômori Takahide, qui analyse le parcours du regard dans la lecture des mangas. Il met en évidence l'existence chez les lecteurs d'une cognition préalable sur leur vision périphérique. Ces lecteurs passent d'une image à une autre, puis « figent » leur regard, pour prendre connaissance par anticipation de l'environnement qui permet de compléter la signification de l'ensemble. Par la suite, les auteurs de l'article proposent de « redéfinir la "page" comme espace fini³⁰ ». Autrement dit, ils essaient de suggérer, de façon plus large, que l'unité physique de la page correspond à un point d'ancrage du regard (lequel correspondrait aussi à la notion de « *strip* » utilisée jusqu'alors). Ainsi, en redéfinissant le concept de « page » dans les mangas numériques, il est possible de superposer à l'expérience *jôman* celle de la *pejiman* qui consiste à aller et venir en zigzag de cases en cases. Cette réflexion permet de libérer la lecture en scrolling vertical de la contemplation passive de l'image d'une chute.

De fait, quand on « fige » son regard au cours d'une lecture déroulante, il est possible de découvrir un point d'ancrage qui renvoie à la « page ». Cela est parfois dû à une mise en scène intentionnelle. Ainsi, ce que l'on voit en figure 5 est une scène d'un des principaux webtoons japonais, le populaire ReLIFE (créé par Yayoiso, 2013-2018 chez comico) (fig. 5). Dans cette scène, le héros, voulant empêcher une camarade de sortir son téléphone portable devant la salle des professeurs, serre par mégarde sa main. Ces mouvements enchaînés sont décrits de façon dynamique et rapide, grâce à la juxtaposition de deux cases. Mais dans la version éditée au format papier (vol. 1, 2014, p. 150-151), ces deux cases sont séparées de façon définitive, la première placée à la fin de la page de droite, la seconde au début de la page de gauche. C'est un exemple qui contredit les idées reçues sur le webtoon, selon lesquelles les cases seraient indépendantes et reliées mécaniquement par le scrolling. D'une certaine façon, ce sont les webtoons, éloignés des contraintes de la page papier, qui reconstituent de façon efficace la « page » et mettent en scène une autre cohérence du lien entre les cases.

³⁰ *ibid.*, p. 34.



Fig. 5 : *Yayoiso, ReLIFE, Comico, vol. 18, série 2013-2018, 2014, Tokyo.*

Bien sûr, chaque cas doit être examiné de près, et dépasse en ce sens l'objectif plus général de mon étude sur les médias. Mais il est clair désormais qu'au sein des webtoons on peut accéder à une expérience de manga véritablement moderne. Car c'est la « page » sans restriction physique qui se trouve placée au premier plan, un peu comme s'il s'agissait de tester la modernité du manga sous de nouvelles conditions. C'est pourquoi j'aurais dû, au lieu de contempler l'image chutant dans l'écran, m'interrompre parfois de scroller. Ou bien, j'aurais dû, au lieu de progresser d'une traite de façon machinale, prévoir des moments pour « figer » mon regard. Peut-être alors aurais-je pu découvrir, sans tomber dans la nostalgie, une expérience de manga différente de celle du support papier, celle d'une modernité particulière présente dans l'écran ? Dans les mangas numériques, il peut donc exister des points d'ancrage du regard, qui renouvellent la signification du lien entre les cases. Peut-être la modernité du manga s'éprouve-t-elle dans ces conditions nouvelles.

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 *Daijikkkyô* 大集経 (Grande Collection de Sûtras), le *Hannagyô* 般若経 (Sûtra de la Perfection de Sagesse), le *Hohekyô* 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 sùtras¹³.

Cette seconde version de la légende apparaît plus plausible. En effet, écrire les *Cinq Grands Sùtras* 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 sùtras 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.), *Jôkyûki, Hôgen Monogatari, Heiji Monogatari* 承久記, 保元物語, 平治物語 (Récits de l'ère Jôkyû : le Dit de Hôgen 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, « *Hôgen monogatari, Sutoku in jihitsu gobu daijôkyô* » 『保元物語』崇徳院自筆五部大乘経 (Les *Cinq Grands Sùtras* écrits par l'empereur retiré Sutoku dans le *Hôgen 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 Tōkaidō, 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 Miró*, 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^{re}, 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 r^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 Ōtsu-e (Images d'Ōtsu, spécialité locale), signé Matahei Gashō (Le marchand d'images Matahei), dessiné par Ishijima Kojō, 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 (*nō*, *kyōka* 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'Ōtsu, 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 𐄂 ou 𐄃 (simplifications différentes de 者) et 𐄄 (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.

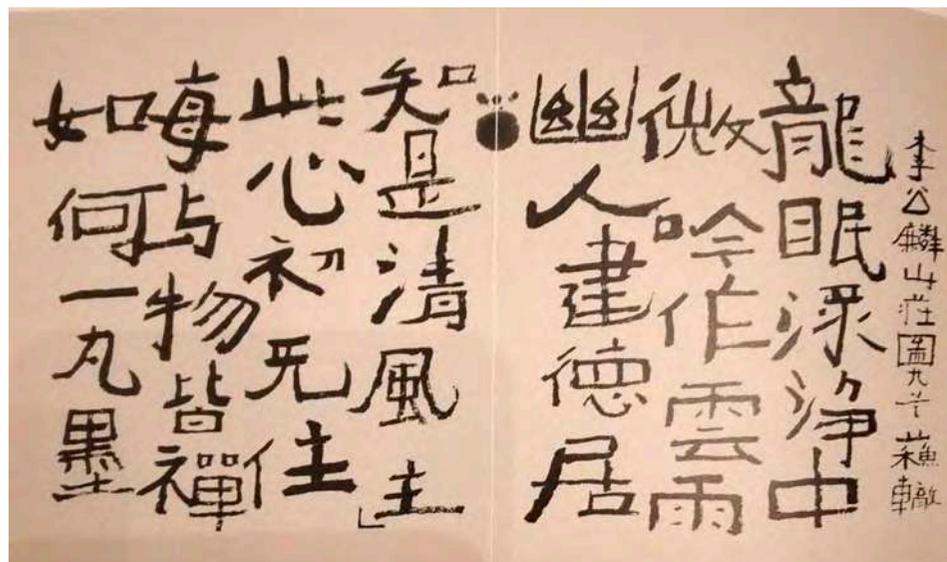


Fig. 1: Nakamura Fusetsu 中村不折, [Ryûminjô 龍眼帖], Livret du sommeil du dragon, 1908, livret plié 折本, 29,0 × 23,6 cm, Musée de la calligraphie, Tokyo © Taitô shodô hakubutsukan.

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 *Ryûminikai* 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* 水書筆ペンの使い方 (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.

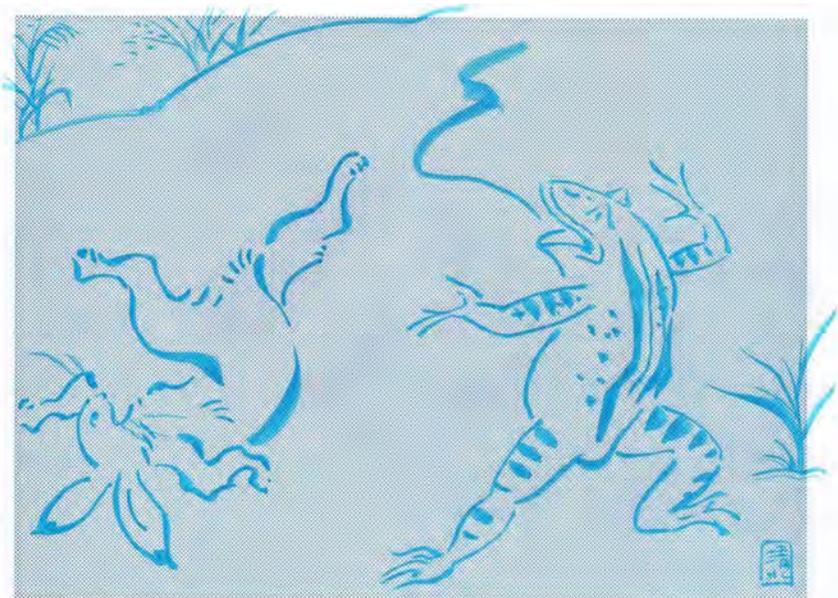


Fig. 2 : Shimizu Megumi, 鳥獣人物戯画模写 (Caricatures de personnages de la faune), 2023, papier pour la calligraphie à l'eau, copie du rouleau Chôjû-jinbutsu-giga, 242 × 333 mm, s. a., Easymode, Tokyo © Masami Hamai. Document en ligne consulté le 1^{er} septembre 2024 <<https://www.value-press.com/pressrelease/322687>>.

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 *kaomoji* 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, Kaomoji 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.

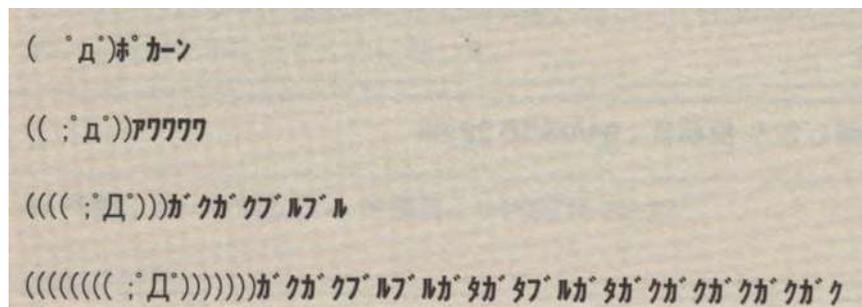
The plot of the text, similar to that of cellphone novels (*keitai shōsetsu* 携帯小説) that emerged also around 2005, is not innovative since it is a conventional love story, but the way the plot is presented can be considered

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:

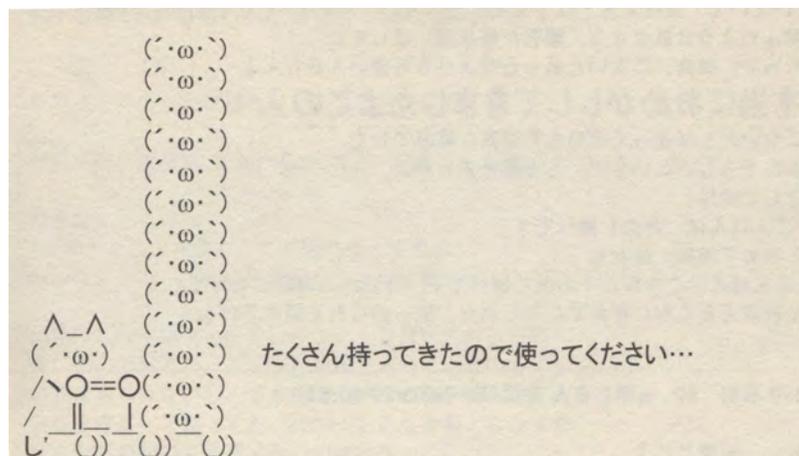
⁶⁵ Nakano Hitori 中野独人, *Densha otoko* 電車男, Tokyo, Shinchōsha, 2004. English edition: Nakano Hitori, *Train Man: The Novel*, translated by Bonnie Elliott, London, Del Rey Books, 2007. In this paper, all page numbers refer to the Japanese edition of *Densha otoko*.

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



(26)

Another very important *kaomoji* that stands for the protagonist's mood is the so called *shobōn-kaomoji* (シヨボーン顔文字). It signals disappointment, loss of courage, depressiveness and solitude: (´・ω・`) (18).



(69)⁶⁷

⁶⁷ The comment in Japanese means: "I brought a lot, please use them...".

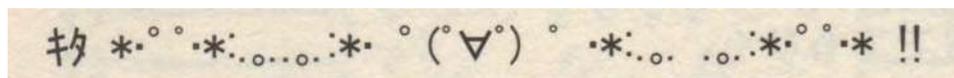
In some places, *kaomoji* also stand on their own when the protagonist is at a loss for words. The reader can therefore understand the protagonist's inner world through them alone.

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 ;@;

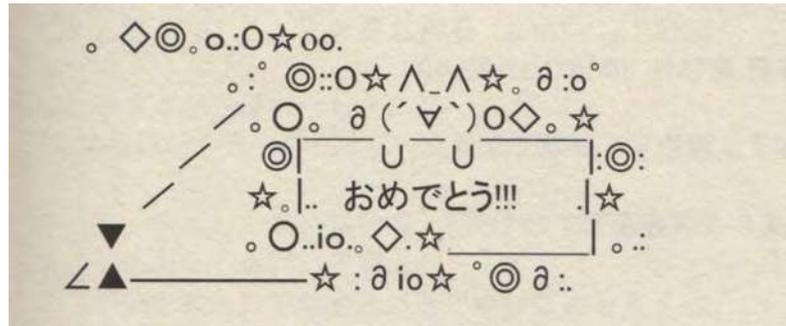
(257)

Joy is most simply showed like this:

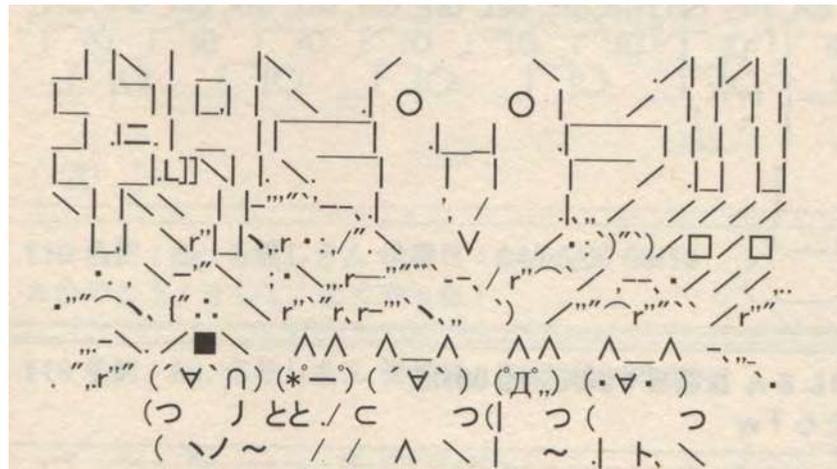


(38)

Other creative pictures of joy are:



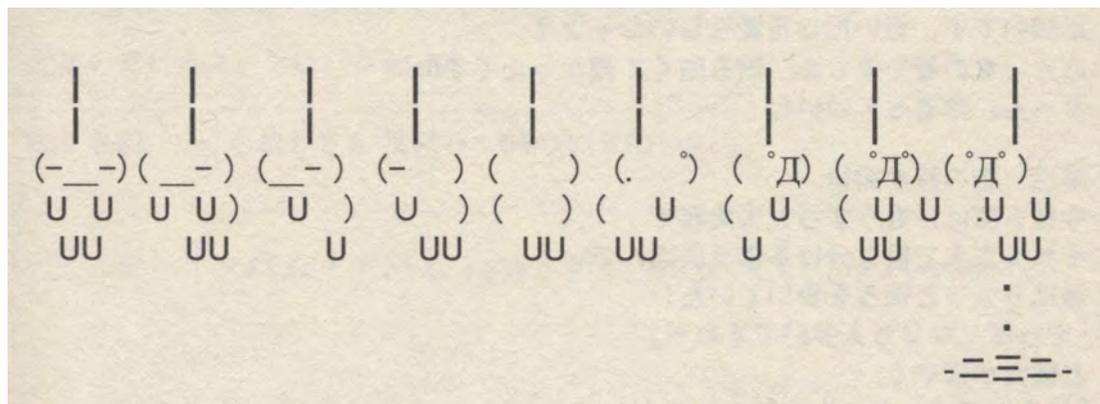
(39)⁶⁸



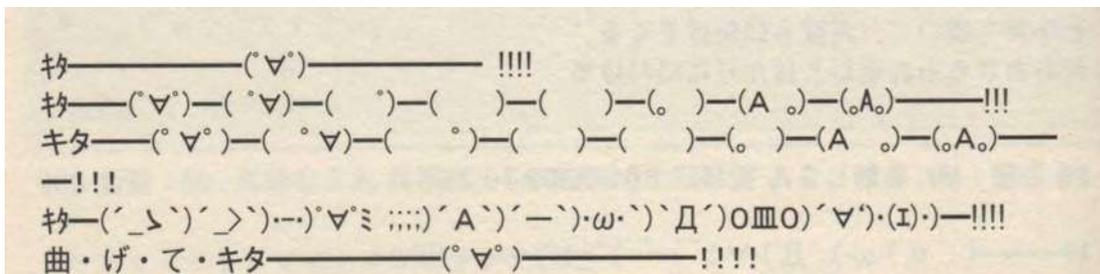
(281)

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

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

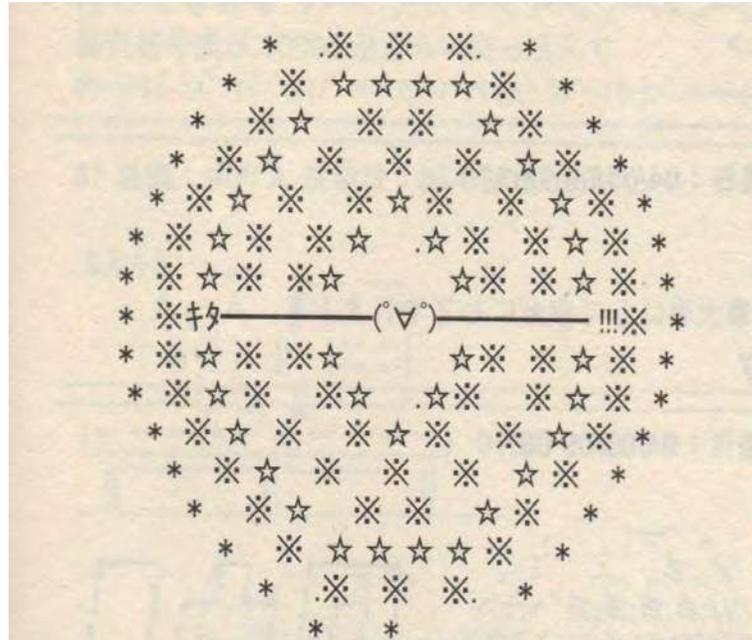


(139)



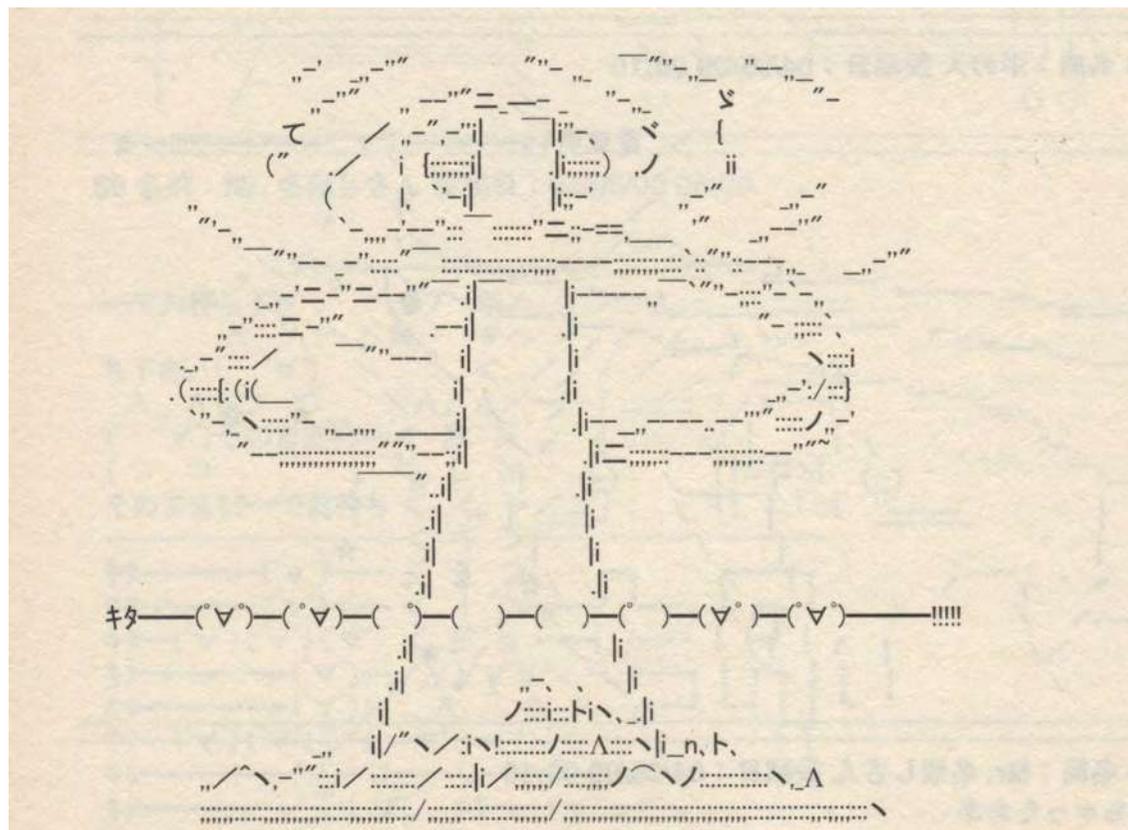
(302)

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:

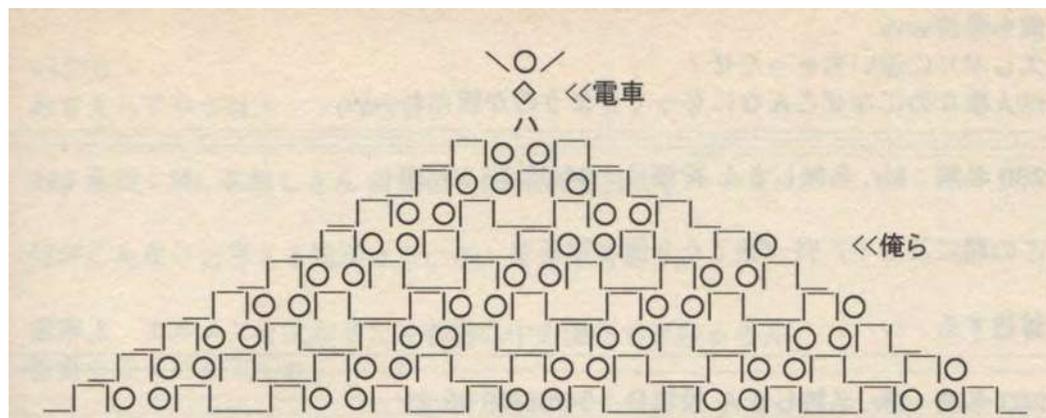


(277)

Or there are bombs exploding out of joy:

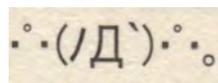


(276)



(287)⁷⁰

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



(252)

Kaomaji 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 *kaomaji* 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.

Vues de Kyôto d'Anne-Marie Christin

Dossier conçu par Cécile Sakai et Marianne Simon-Oikawa

On sait l'importance du Japon dans la réflexion d'Anne-Marie Christin. Éveillé dans les années 1980, son intérêt pour la culture de ce pays ne devait plus la quitter. Il se manifeste dans son œuvre sous de multiples formes : par la reproduction de calligraphies ou de peintures qu'elle commente dans ses propres textes¹, la publication d'articles sur le Japon dans les ouvrages qu'elle dirige², ou encore l'édition scientifique de volumes portant en tout ou en partie sur le Japon³. Surtout, et de manière plus profonde encore, le Japon fait partie, avec Mallarmé, Manet, la peinture italienne ou encore la préhistoire, des références majeures autour desquelles Anne-Marie Christin a construit sa réflexion. Il entre pour beaucoup dans sa définition de l'idéogramme comme « signe flottant », et dans sa théorie des écritures de deuxième et troisième générations⁴. *Par la brèche des nuages*, l'ouvrage collectif qu'elle avait décidé de consacrer aux paravents japonais et qui fut publié après son décès, constitue le point culminant de sa réflexion dans ce domaine⁵.

Pourtant, Anne-Marie Christin ne prétendit jamais être une spécialiste du Japon. Elle revendiqua toujours au contraire un point de vue extérieur, y cherchant des éléments susceptibles de l'éclairer sur sa propre culture occidentale. « J'attendais du Japon non la connaissance d'une civilisation à proprement

¹ Voir par exemple les calligraphies de Kobayashi Noriko (1943-) dans Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », [1995], 2001, XII-XVI.

² Entre autres exemples, Jacqueline Pigeot, « Écriture et poétique dans le Japon ancien » et Cécile Sakai, « Espaces et typologies de lecture dans le Japon contemporain », dans *Écritures III. Espaces de la lecture : actes du colloque de la Bibliothèque publique d'information et du Centre d'étude de l'écriture, Université Paris VII*, A.-M. Christin (dir.), Paris, Retz, 1988, respectivement p. 96-101 et 117-124, ou Hayashi Yuzuru, « Le problème des paraphes calligraphiés, *kaô*, et l'état actuel de la recherche au Japon », dans *L'Écriture du nom propre*, A.-M. Christin (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 163-178.

³ A.-M. Christin et Atsushi Miura (dir.), *La Lettre et l'image : nouvelles approches, Textuel*, n° 54, 2007.

⁴ A.-M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, op. cit.

⁵ A.-M. Christin (dir.), *Paravents japonais – Par la brèche des nuages*, coordonné par Claire-Akiko Brisset et Torahiko Terada, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021.

parler, mais un certain éveil de l'esprit – de mon esprit – que je ne trouvais pas autour de moi en France aussi forte », écrit-elle dans un brouillon de son texte en hommage au proustien et professeur à l'Université de Kyôto Yoshida Jô (1950-2005), un de ces « passeurs » qui lui firent découvrir le Japon⁶.

À côté de sa production proprement scientifique, Anne-Marie Christin s'engagea aussi dans une œuvre de création. On connaît la revue *l'immédiate*, animée avec Philippe Clerc, ainsi que certains de ses poèmes⁷. *Vues de Kyôto* occupe dans son œuvre une place à part (fig. 1).

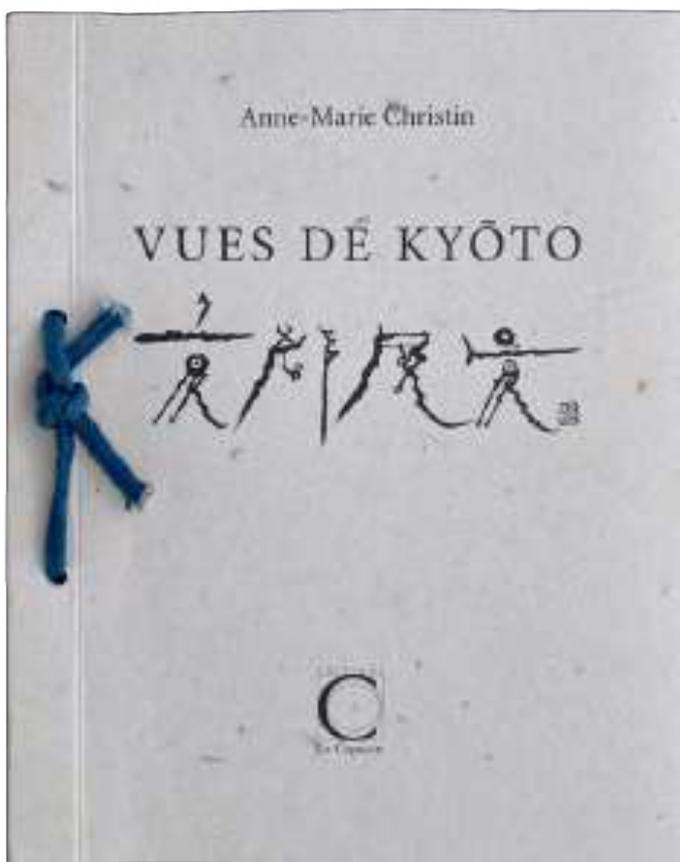


Fig. 1 : Anne-Marie Christin, *Vues de Kyôto*, Paris, Le Capucin, 1999, couverture.

S'il se distingue de son œuvre théorique par son sujet, l'observation de choses vues au Japon, et par la tonalité très personnelle de certains passages, ce petit

⁶ Tapuscrit annoté à la main, archives scientifiques d'A.-M. Christin, Bibliothèque des Grands Moulins, Université Paris Cité, boîte 9K81. La version définitive de ce texte a été publiée en 2006 dans le Bulletin du Département de langue et de littérature françaises de l'Université de Kyôto : A.-M. Christin, « Jo Yoshida, passeur de Kyoto », *Futsibun kenkyû*, Université de Kyôto, numéro spécial *In memoriam Jo Yoshida*, juin 2006, p. 424-428. Document en ligne consulté le 3 août 2024 <https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/bitstream/2433/138026/1/fbk_In-memoriam-Jo-Yoshida_424.pdf>. Par souci de simplicité, nous avons choisi d'écrire Kyôto avec un accent circonflexe dans la totalité de ce texte de présentation, à l'exclusion du titre de l'article qu'Anne-Marie Christin consacre à Yoshida Jô, qu'elle appelle Jo Yoshida.

⁷ A.-M. Christin (dir), *l'immédiate*, Paris, Librairie le Minotaure, 1974 ; *Le jour à la trace : poèmes*, Rodez, Subervie, 1970 ; *La Pierre et le miroir*, Rodez, Subervie, 1972.

ouvrage n'est pas non plus un récit de voyage⁸. Il s'agit à la fois d'un essai au fil du pinceau⁹, d'une densité très poétique, et d'un hommage aux lieux et aux personnages fréquentés par Anne-Marie Christin lors d'un séjour à Kyôto en 1987-1988. Peu connu, ce livre est pourtant révélateur de la manière dont elle regardait le Japon, de ce qu'elle y voyait, et de ce qu'elle en tirait pour sa propre réflexion. Il nous a donc semblé intéressant, à l'occasion de ce numéro de la revue *écriture et image* consacré au Japon, d'en reproduire quelques extraits, accompagnés de certaines des images qui les ont nourris. On espère aussi, par les quelques indications fournies ici, favoriser des recherches ultérieures sur ce livre et son histoire éditoriale, dont le fonds déposé à la Bibliothèque des Grands Moulins d'Université Paris Cité permet de reconstituer la genèse et les enjeux à travers de nombreux documents (notes de travail, diapositives, photographies, correspondance)¹⁰.

Repères chronologiques

C'est en 1986 qu'Anne-Marie Christin se rendit pour la première fois au Japon, à l'invitation du bureau japonais de la Maison franco-japonaise. Elle y séjourna du 15 au 30 mars, donnant des conférences à Tokyo et Kyôto (Kyôto du 21 au 25). Elle retourna dans l'ancienne capitale impériale du 15 juillet 1987 au 14 janvier 1988, à l'invitation cette fois de l'Institut de Recherches en Sciences humaines (Jinbunken) de l'Université de Kyôto. Ce séjour de six mois, le plus long séjour de recherche à l'étranger qu'elle ait effectué de toute sa carrière, devait lui permettre de réunir une documentation sur le texte et l'image au Japon¹¹.

Cette expérience devait exercer sur Anne-Marie Christin une influence durable. À son retour à Paris, elle fut saisie par la distance qu'elle éprouvait désormais vis-à-vis de la culture européenne, au point de ne plus pouvoir lire les textes de Colette, à qui elle devait consacrer un travail devenu urgent. « Je m'étais

⁸ A.-M. Christin, *Vues de Kyôto*, Paris, Le Capucin, coll. « Bleu », octobre 1999, 120 p.

⁹ L'expression renvoie à un genre japonais d'écriture très libre (*zuihitsu*) dont on connaît des exemples fameux dès le moyen âge.

¹⁰ Ce fonds, particulièrement riche, est accessible sur rendez-vous à tous les chercheurs qui souhaitent le consulter.

¹¹ La demande de délégation situe plus précisément ce séjour au confluent de plusieurs préoccupations. Anne-Marie Christin y explique être invitée par l'Institut de Recherches en Sciences humaines à « participer au séminaire qu'il consacre à la littérature et à la culture françaises, et à profiter de sa collaboration afin d'approfondir l'étude des relations entre écriture et image dans la civilisation japonaise qu'elle n'a pu qu'ébaucher jusqu'à présent » (Demande de délégation, reproduite dans le « Procès-verbal du Conseil d'administration en formation restreinte » de l'Université Paris 7, du 15 décembre 1986). Plus tard, dans le brouillon de son hommage à Yoshida Jô (voir note 6), Anne-Marie Christin écrira : « Cette visite s'inscrivait elle-même à l'intérieur d'une recherche qui visait à concilier trois pôles : la littérature française, ses liens avec l'image, le rôle qu'avait pu jouer la découverte des estampes et de la calligraphie japonaises dans l'émergence du "livre de peintre" en France à la fin du XIX^e siècle ».

habituée à des goûts infiniment discrets et légers. Je ne lisais plus, je ne mangeais ni ne vivais plus de la même manière », écrit-elle¹². Les collègues japonais rencontrés au Japon devaient aussi s'avérer des compagnons et des informateurs fidèles. Plusieurs d'entre eux, Chiba Fumio (Université Waseda), Tanigawa Takako (Université de Tsukuba), puis Inaga Shigemi, son premier doctorant japonais, nommé plus tard chercheur au Centre International de Recherches sur le Japon (Nichibunken) à Kyôto, devaient devenir des figures très proches.

Il n'est pas exagéré de dire que ce séjour fut largement fondateur. Sa première vertu fut sans doute d'inviter Anne-Marie Christin à un nouvel exercice du regard, dont *Vues de Kyôto* constitue un témoignage évident. D'abord intitulé *Cent vues de Kyôto*, en souvenir des *Cent vues d'Edo (Meisho Edo Hyakkei)* de Utagawa Hiroshige, le livre fut finalement rattaché aux *Trente-six vues du Mont Fuji (Fuji Sanjû rokkei)* de Katsushika Hokusai (fig. 2).

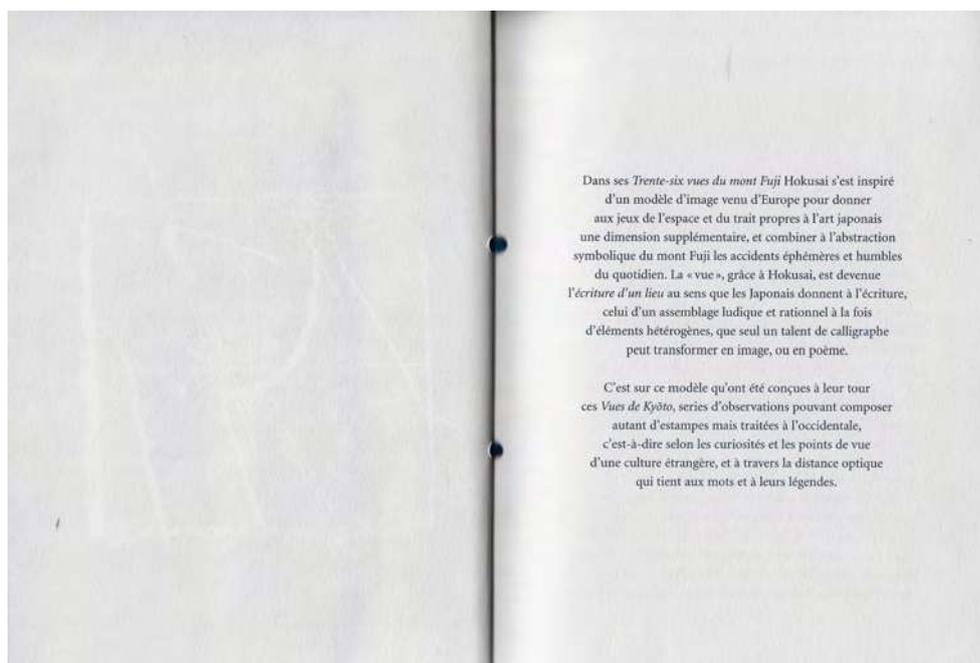


Fig. 2. Anne-Marie Christin, *Vues de Kyôto*, Paris, Le Capucin, 1999, p. 7.

On se souvient de l'intérêt porté par Anne-Marie Christin à l'estampe japonaise, en raison du rôle que celle-ci joua dans l'histoire du livre de peintre français. Nourri par l'œuvre d'artistes eux-mêmes inspirés par des procédés occidentaux, mais prolongeant aussi une réflexion engagée depuis longtemps sur Fromentin, à propos de qui Anne-Marie Christin avait formulé une opposition entre « vue » et « vision », *Vues de Kyôto* propose à son tour une « série

¹² A.-M. Christin, *Vues de Kyôto*, op. cit., p. 53.

d'observations » élaborées à partir d'un point de vue décentré. La composition en 36 courts chapitres permet de passer d'une expérience à une autre : une quinzaine de sites visités – temples et sanctuaires les plus réputés de Kyôto, des passages contrastés à Tokyo et à Paris, la vie comme suspendue d'une résidente étrangère qui explore la différence, ces espaces autres qui s'offrent ainsi à elle. L'ensemble joue à la fois sur la fragmentation et sur « l'assemblage », un des principes dont elle relève l'importance dans de nombreuses pratiques au Japon, et qui lui paraît informer jusqu'à son écriture.

Voici une sélection de dix extraits significatifs, présentés dans l'ordre de succession des chapitres. On y lit l'intérêt d'Anne-Marie Christin pour la nature, pour les menues choses du quotidien, pour l'écriture aussi, en ce qu'elle compose un fil conducteur à travers les paysages et les êtres rencontrés.

Quelques extraits de *Vues de Kyôto*

Au Japon, la montagne n'est pas un lieu, elle est, par une contradiction aussi ingénue qu'absolue, simultanément abysse et apparence. Richesse occulte, dans la moisissure vitale de ses terreaux comme dans l'officine de ces secrets que contemple seule la lune – et surface sans fin défaite sous les brumes qui s'y dispersent par les jours torrides des longues pluies. Vouée aux jeux exclusifs du visible et de l'invisible. Viscère écrite. Aussi est-ce en brûlant sur ses flancs d'immenses idéogrammes lisibles de toute la ville que le peuple de Kyôto marque le départ de ses morts à la fin de l'angoissante semaine où ils séjournent parmi les vivants. Dans la nuit d'août qu'ils éclairent ensemble, le feu du sens se mêle à celui des étoiles où l'Asie, jadis, vint le chercher. Sa trace, sur cinq des sommets majeurs cernant la ville, y demeurera visible toute l'année (III. p. 14).

L'écriture ne se conçoit pas, au Japon, comme le dépôt ou la fixation d'une parole : c'est une manière différente de dire, indépendante de l'autre, qui a ses lois et ses richesses propres. Ce sont ses variantes graphiques qui signalent que les *momiji*, les feuilles d'automne, sont de couleur jaune ou rouge, ou que tel surnom doit être pris dans un sens noble ou banal, ou même péjoratif, sans que la prononciation des mots soit modifiée. Composée en *katakana*, ce syllabaire aux formes anguleuses avec lequel on transcrit les langues autres que le japonais, « France » est le nom d'un quelconque pays du monde. Écrit dans les lignes souples du *hiragana* traditionnel, il devient le pays aimé par le poète qui l'évoque au point d'être accepté par lui comme le sien (VI, p. 19).

Comme les jardins de *Flore et Pomone* sont différents des jardins japonais !
« Je me plais au gros paquet fleuri qui barre tout à coup l'allée, borne la vue, et je n'aime pas qu'un glorieux paysage entre à toute heure dans ma maison par

toutes les issues », écrivait Colette. Quinze pierres amarrées de mousse sur la neige dure d'un gravier, un long mur bas au toit de nuit, dont le crépi fait trembler côte à côte l'ombre et le jour ; au-delà, l'agencement recueilli de hauts bouquets d'arbres sur le ciel, où tourne l'horloge légère et lente des saisons : le Ryôanji (XVI, p. 54).

Noël. Pendant un mois, les salons de thé diffusent sans interruption, tandis que l'on savoure les crèmes débordant des hautes joues d'un papier d'argent pincé comme un vantail de heaume médiéval, les ritournelles fameuses : « Douce nuit... », etc. Les grands magasins s'enrubannent sur quatre étages, dans le style de nos paquets-cadeaux, de calicots rouge vif où se lisent à la file des *Merry Christmas* monumentaux peints en blanc. Lorsqu'on s'étonne de la profusion de sapins et de pères Noël servant de décor incongru à toutes sortes de promotions commerciales : « Mais c'est une fête de plus ! », s'exclament avec gaieté les étudiantes (XX, p. 65).

Sur le quai de la gare d'Ise j'ai vu, le 25 décembre, un dragon de carton-pâte vert et doré, semblable à un cerf-volant tombé du ciel. Celui-là attendait l'année chinoise, que l'on allait fêter elle aussi le 1^{er} janvier. On trouvait d'ailleurs depuis des semaines dans Kyôto des effigies de dragons un peu partout. C'est cette figure que l'on avait choisie pour illustrer le dernier timbre de l'année, après la longue série consacrée à des images et des poèmes d'automne : il faudrait ensuite se contenter des figurines courantes de grues et de fleurs de camélias jusqu'à l'apparition des thèmes du printemps. On vendait dans toutes les papeteries, avec les tampons d'encre multicolores, des sceaux de bois où l'image du dragon était interprétée de cent manières, et des cartes de vœux préimprimées également ornées de ce motif. Envoyées avant fin décembre ces cartes seraient distribuées par courrier spécial le 1^{er} de l'an, jour où on devrait les lire en famille et où il était impératif qu'on leur répondît aussitôt (XXII, 71-72).

De mon appartement, là-bas, je rêvais sur un coin de montagne entrevu par l'angle de ma fenêtre, où la lune s'arrondissait tous les mois telle une plate méduse enfarinée. Mon balcon, occupé comme les autres par une machine à laver grasse et pâlotte, donnait sur des appartements de même type, aux larges fenêtres à glissières, sans volets. Ici une famille, là un homme seul qui laisse pendre au mur ses vêtements. Une femme cousait sous une lampe, le soir, à la machine. Entre nous, une rue invisible où les voitures fracassaient toute la nuit des pavés mal ajustés (XXIV, p. 78).

La calligraphie est un théâtre, et le plus merveilleux de tous parce qu'à chaque déploiement nouveau, à chaque supputation inédite, il ressuscite scène et acteurs également savants et ingénus. Certes les amateurs qui la contemplent ne sont pas tous calligraphes, mais chacun connaît intimement cette danse que

peut devenir l'écriture : elle n'est, dans l'image qu'il regarde, qu'un degré de *plus* – le degré autre – d'une expérience qu'il a vécue comme il ne pourra jamais vivre celle d'aucun autre art que celui-ci car elle appartient à son enfance. Montrer son écriture, quand il ne l'estime pas assez belle, rend un Japonais soucieux, et il s'excuse : « Oh ! j'ai une écriture de chat ! » (XXVI, p. 81-82).

L'endroit paraissait curieusement choisi pour une exposition. Deux dames étaient assises à l'entrée du pavillon, mi-femmes du monde mi-dames de patronage, qui vous priaient de signer un livre d'or en le tendant aussitôt devant vous. Je me souviens du désarroi de ma main lorsque le pinceau chargé d'encre, que j'avais saisi sans le voir, s'effondra sur le papier alors que je croyais le heurter d'une pointe ou d'une plume dure. Le poids de ce pinceau, la riche et luisante beauté de l'encre qui semblait attendre un rythme plutôt qu'une suite, paralysaient toute tentative d'épellation (XXXI, p. 98).

Comme le discours en Occident, le regard, au Japon, possède sa rhétorique qui, elle aussi, doit éveiller la pensée aux écarts d'où naissent la magie ou l'inquiétude. Ses figures sont celles des jardins, de celui du Pavillon d'argent d'abord, aux trouvailles si intenses qu'on ne peut les apprécier quand on y passe une première fois, c'est-à-dire toujours trop vite. Mais lorsqu'on y retourne, que l'on arrête les yeux sur la couleur des arbres qui a changé, sur l'ombre, à cette heure différente du jour – ou la même mais dans une autre saison – qui apparaît plus claire ou plus longue, cette intensité semble soudain se creuser, s'ouvrir, s'apaiser, invitant la patience visuelle comme au plus divin des plaisirs. Les images, ici, – ce que j'appelle de ce mot : unités qui se résument en un seul regard et pour lui – sont inépuisables et, quel que soit l'angle d'où on les envisage, parfaites à l'œil. Les autres jardins de Kyôto n'ont fait que jouer de cette iconographie native en la modulant, en la limitant surtout à quelques termes privilégiés afin qu'apparaisse mieux en chacun un accent qui lui soit propre. – Temple des mousses, lieu sorcier de nœuds et de ventres végétaux, de dunes aquatiques, offrant aux rêves du marcheur, jusqu'à ce panneau pâle de bambous montant vers le jardin sec, la certitude absurde que surgira de ses clichés les plus hasardeux et les plus humbles, à nouveau, son silence même, à Paris (XXXIV, p. 110-111).

À nos tableaux s'opposent les paravents : enclos subsumant le mur ou lui substituant la pliure d'une barrière toujours instable où le jour ne se donne jamais entier. – Paravents du Daigoji, aux rondes dansantes de diables rouges, aux cornelles maculant de gifles de plumes noires l'or brut d'un large ciel. – Au bord de l'un des jardins du Daikoku-ji cet autre, repliant à demi ses ailes d'ange sur une volée d'éventails ouverts : paysages, fleurs, promenades (XXXV, p. 113).

De l'importance des photographies

Le fonds conservé à la Bibliothèque des Grands Moulins contient plusieurs centaines de diapositives, la plupart soigneusement titrées, numérotées (certaines comportent même plusieurs numéros) et rangées dans des boîtes spéciales. Il ne s'agit pas de simples photos souvenirs. Au début du brouillon de son texte en hommage à Yoshida Jô, Anne-Marie Christin explique au contraire leur importance :

J'ai fait des centaines de photographies à Kyôto à l'occasion de mes premiers séjours, alors que j'y avais renoncé depuis des années. Mon expérience du Japon est essentiellement visuelle, comme une redécouverte de la vue, et certainement pas pour compenser mon ignorance de la langue. Cela n'a rien à voir. Et ce n'était pas non plus par souci d'exotisme, une enquête était possible par les yeux, et uniquement par eux¹³.

Le dossier génétique montre que les clichés servent véritablement de point d'ancrage au texte : dans les notes de travail, les lieux cités sont très souvent associés à des numéros, qui renvoient aux diapositives elles-mêmes. C'est bien à partir des images que le texte a été rédigé : comme souvent chez Anne-Marie Christin, le visible est premier. Les diapositives reproduites ici, après numérisation, donnent une idée de leur nature, mais aussi du rapport à la fois proche et distendu que le texte entretient avec elles.

L'histoire éditoriale de *Vues de Kyôto* souligne le rôle majeur qu'Anne-Marie Christin entendait donner aux images. De fait, elle envisageait deux prolongements à son séjour japonais. Parallèlement au texte qu'elle écrivait, et à l'instigation de Philippe Clerc, elle prévoyait une exposition d'un choix de ses photographies à la galerie Jacquester¹⁴, proche de Beaubourg. L'exposition eut réellement lieu, sans doute en 1990¹⁵. Le fonds conserve un grand nombre de photographies de différents formats, parfois protégées par du papier de soie.

Il fallut au contraire au texte de *Vues de Kyôto* une décennie pour trouver son éditeur¹⁶. La correspondance d'Anne-Marie Christin avec ses interlocuteurs

¹³ Voir note 6. Dans la version publiée du même texte, Anne-Marie Christin écrit aussi : « Au delà du plaisir de découvrir un monde si différent du mien, j'attendais de cette visite une *inquiétude du regard* qui serait aussi celle de l'esprit. Elle devait m'aider à m'affranchir d'une pensée critique que l'Occident me semblait avoir confisquée indûment au profit du seul langage, et à lui substituer un modèle plus souple et plus complexe, qui serait fondé sur l'image et sur l'écriture. Il y avait beaucoup de naïveté dans ce défi, mais le souvenir que je garde de ces premiers jours passés à Kyôto possède curieusement la même fraîcheur enthousiaste. Les photographies que j'en ai conservées en témoignent ». Voir « Jo Yoshida, passeur de Kyoto », art. cit., p. 424.

¹⁴ La galerie est aujourd'hui fermée, de sorte que les archives semblent perdues.

¹⁵ C'est ce qu'indique le brouillon d'une lettre datée du 28 septembre 1989 à un destinataire non identifié. (Archives scientifiques d'A.-M. Christin, boîte 9K81). Il n'a pas été possible cependant de vérifier ce point.

¹⁶ Le Capucin n'existe plus. L'éditeur fut placé en liquidation judiciaire en 2007, et radié en 2011.

(Actes sud, Champ Vallon, Fata Morgana, Fourbis, Gallimard, Imprimerie nationale, La Différence, Philippe Picquier, Le Seuil), montre qu'elle souhaitait la présence d'images. Ses lettres sont accompagnées d'une sélection de clichés, dont elle suggère qu'ils pourraient accompagner le texte. Aucun éditeur ne donna suite. La revue *Art et Fact* devait en publier les dix premiers chapitres accompagnés de photographies, mais seul le texte fut finalement reproduit¹⁷. En dernière étape, c'est à l'initiative d'Annie Renonciat que le livre dans son ensemble, qu'Anne-Marie Christin avait fini par renoncer à voir paraître, put enfin voir le jour aux éditions Le Capucin en 1999. Réalisé avec soin sur des pages d'un bleu élégant, relié à l'aide d'un cordon bleu indigo et orné sur sa couverture d'une calligraphie de Ishikawa Kyûyô¹⁸, l'ouvrage par sa matérialité même renvoyait clairement au Japon. Mais il ne contenait aucune image. Certains lecteurs attentifs ne s'y trompèrent pas toutefois, et l'un deux dans une lettre à Anne-Marie Christin qualifie le livre d'« album ».

Un projet de publication au Japon fut un temps envisagé (Chiba Fumio et Tanigawa Takako avaient traduit quelques chapitres en vue de les soumettre à un éditeur) mais il n'aboutit pas, pas plus qu'une publication de bonnes pages dans la revue d'études japonaises *Daruma*, un temps envisagée¹⁹ et à laquelle Anne-Marie Christin tenait parce qu'elle aurait attiré l'attention des japhoniciens, qu'elle ne pensait pas pouvoir toucher autrement²⁰.

¹⁷ A.-M. Christin, *Vues de Kyôto*, *Art et Fact*, revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes, Université de Liège, n° 9, « Art et exotisme », Philippe Minguet (dir.), 1990, p. 22-26.

¹⁸ Ishikawa Kyûyô (1945-), l'un des principaux calligraphes contemporains, également théoricien de la calligraphie. C'est Chiba Fumio qui avait proposé son nom à Anne-Marie Christin.

¹⁹ Revue aréale, dirigée par Yves-Marie-Allioux et Christian Galan, elle parut de 1997 à 2003.

²⁰ Elle avait fait lire le manuscrit du livre à Augustin Berque, qui avait exprimé un avis élogieux (lettre du 13 février 1989, archives scientifiques d'A.-M. Christin, boîte 9K81).

Images de Kyôto

Toutes les images reproduites ci-dessous sont des numérisations réalisées à partir de diapositives conservées dans le fonds, qui en comprend plusieurs centaines. Les légendes sont d'Anne-Marie Christin, écrites à la main sur le bord supérieur de chaque diapositive (Archives scientifiques d'Anne-Marie Christin).



Fig. 3 : Vue de l'étage.

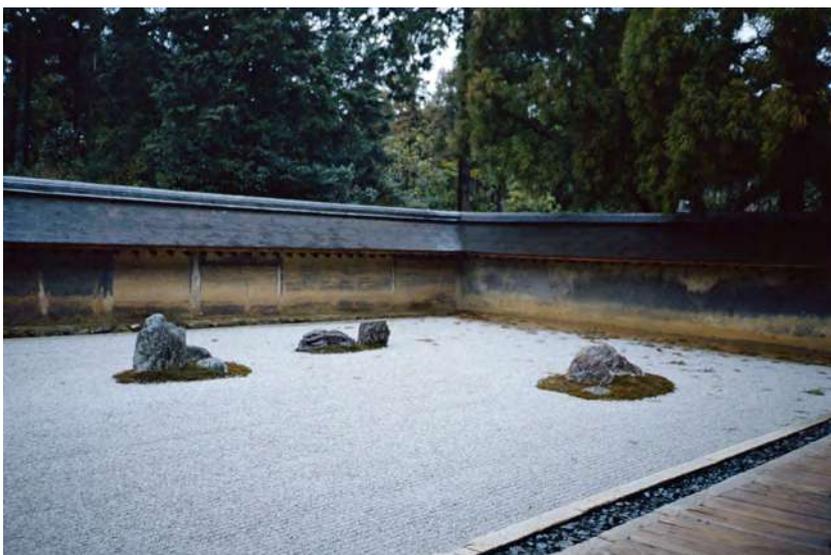


Fig. 4 : Ryôan-ji.



Fig. 5 : Christmas Takashimaya.



Fig. 6 : Passage shijodori décembre 1. Les cartes de l'année du dragon.



Fig. 7 : L'université à l'automne.



Fig. 8 : Temple des mousses.



Fig. 9 : Boutique : jeu Cent poèmes shijô 1.

Entre manuscrit et tapuscrit

Les archives scientifiques conservent plusieurs documents de travail manuscrits, qui éclairent la genèse de *Vues de Kyôto*. On y trouve notamment ce qui semble être un des premiers canevas du livre, encore intitulé *Cent vues de Kyôto*. Anne-Marie Christin y mentionne quelques lieux (« la montagne, maison, bureau »), des références (« Hokusai / Apollinaire »), des choses vues (« La poudre de riz sur le nez de la vendeuse d'estampes de Tokyo »), montre son attachement aux personnes fréquentées régulièrement (Inaga) ou simplement croisées dans la rue (« Les gens qui vous aident à trouver votre chemin »).

Le fonds conserve également des tapuscrits corrigés à la main, notamment reproduite ici une page du brouillon de l'hommage posthume rendu à Yoshida Jô, l'un des « passeurs » qui accueillirent Anne-Marie Christin à Kyôto lors de son premier séjour²¹.

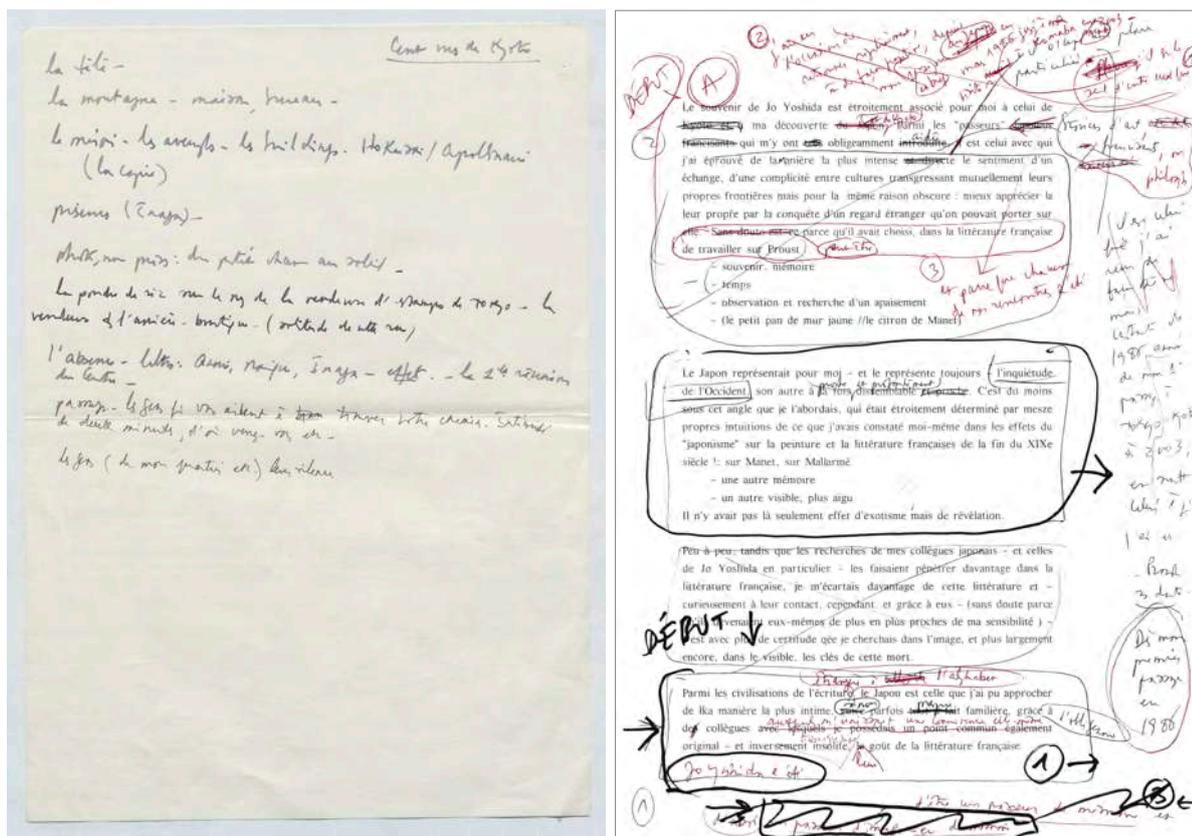


Fig. 10 : À gauche, une des premières versions du canevas de Vues de Kyôto. À droite, un des brouillons du texte « Jo Yoshida, passeur de Kyôto ». Archives scientifiques d'Anne-Marie Christin, boîte 9K81.

Dans le rappel des rencontres égrenées au fil du temps, on découvre dans ce brouillon un passage important, le deuxième encadré par une ligne noire fléchée, qui commence par : « Le Japon représentait pour moi – et le représente toujours – l'inquiétude de l'Occident, son autre à la fois proche et profondément dissemblable ». Anne-Marie Christin motive cette pensée par ses « intuitions » sur le « japonisme » à propos de Manet, Mallarmé, pour lesquels « il n'y avait pas là seulement effet d'exotisme mais de révélation ». On songe bien sûr à des fragments de *Vues de Kyôto*. Cette page permet par ailleurs d'observer l'entrelacement entre des paragraphes manifestement rédigés au traitement de texte et les multiples corrections manuscrites, numérotées en noir et en rouge, de structure, de phrases, de lexique, composant le tableau dynamique de la réflexion en cours.

Écrit près de vingt ans après *L'Empire des signes* de Roland Barthes²¹, *Vues de Kyôto* montre tout ce qui sépare Anne-Marie Christin d'un homme qu'elle

²¹ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Le Seuil, 1970.

soupçonnait « de ne pas aimer les images²² ». Relire ce texte en 2024, un quart de siècle après sa publication et dix ans après le décès de son autrice, permet de mieux comprendre comment le sensible, ce Japon aimé et rêvé, a pu irriguer la réflexion théorique d'Anne-Marie Christin sur l'écriture.



Fig. 11 : Arashiyama, reconstitution par scan d'une diapositive conservée dans les archives scientifiques d'Anne-Marie Christin.

Remerciements

Que Madame Fanny Corbel, Responsable du département des collections, Madame Jeanne André, Responsable du Département Traitement et signalement mutualisés, et Monsieur Benjamin Rullier, Responsable du département des archives, tous trois en poste à la Bibliothèque des Grands Moulins, reçoivent nos remerciements les plus vifs pour leur aide à l'occasion de cette recherche dans les archives scientifiques d'Anne-Marie Christin.

²² Anne-Marie Christin cite Barthes régulièrement, et lui consacre un article : « Barthes et le signe », dans *Barthes, résonances des sens*, Yasuo Kobayashi (dir.), University of Tokyo Center for Philosophy bulletin. Tokyo, 2004, p. 134-141.

L'enseignement de l'écriture et de la lecture au Japon : un bilan en 2024

**Cécile Sakai et Marianne Simon-Oikawa
s'entretiennent avec Christian Galan**

Christian Galan, professeur en études japonaises à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, membre de l'Institut Français de Recherches sur l'Asie de l'Est (IFRAE), est un spécialiste reconnu des questions d'éducation au Japon. Auteur d'ouvrages décisifs, directeur ou co-directeur de nombreux recueils collectifs, il s'est particulièrement intéressé, dès ses premières recherches, à l'apprentissage de l'écriture et de la lecture au Japon¹. Christian Galan a développé ainsi plusieurs études historiques et sociologiques sur l'importance et les particularités du binôme « écriture/lecture » au cœur de l'éducation scolaire au Japon. Dans le cadre de cet entretien, mené le 17 juillet 2024 en visioconférence, il nous livre ses réflexions les plus récentes sur la place de l'écriture dans l'éducation contemporaine au Japon, et les perspectives – encore incertaines – induites par les nouvelles technologies.

¹ On trouvera à la fin de cet entretien une bibliographie de ses principaux travaux consacrés à cette problématique.

C. S. et M. S.-O.

Quel état des lieux dressez-vous de l'enseignement de la lecture et de l'écriture à l'école au Japon aujourd'hui, en 2024 ?

C. G.

Il y a un an et demi, pour la première fois depuis la Covid, j'ai pu assister à des classes dans une école élémentaire publique. L'immense majorité des élèves au niveau élémentaire sont scolarisés dans des écoles publiques, et c'est là que j'ai toujours mené mes observations. Lors de ce dernier séjour, j'ai été stupéfait de constater que rien n'avait changé depuis ce que j'ai écrit dans ma thèse il y a plus de vingt-cinq ans. La seule différence était la présence d'écrans et de tablettes numériques dans les classes.

Au début de la Covid, le numérique était totalement absent de l'école et du collège publics. Les établissements scolaires en étaient encore aux photocopies, et certains ne disposaient que d'un seul ordinateur. Le public limitait volontairement le recours aux outils informatiques, essentiellement pour ne pas créer de différence entre les enfants, car tous n'avaient pas accès à un ordinateur à la maison. Le résultat est que le jour où les écoles ont fermé, tous les collèges et les lycées privés ont immédiatement basculé sur des cours à distance, tandis que l'immense majorité des établissements publics en a été incapable.

L'équipement des écoles en ordinateur et en connexion internet, envisagé dès le gouvernement Nakasone entre 1984 et 1986 et régulièrement réaffirmé

depuis, est resté sans effet réel jusqu'au plan Giga School². Le Japon a investi des milliards de yens pour équiper toutes les écoles publiques d'écrans, et les enfants de tablettes. Mais les maîtres se servent de ce matériel comme du tableau noir ou de l'ardoise. Ces outils supplémentaires n'ont pas entraîné de révolution – voire simplement d'innovation – pédagogique. L'enseignant présente un point général, projette des phrases sur l'écran, un enfant les lit, puis toute la classe fait de même. L'enseignement reste structuré comme il l'a été depuis des décennies.

C. S. et M. S.-O.

Quelles sont les principales étapes qui ont mené aux méthodes d'enseignement actuelles ?

C. G.

La première rupture a lieu au cours des dix ou quinze premières années de l'ère Meiji (1868-1912). Jusque-là, les enfants apprenaient à écrire par la copie, puis débutaient un autre apprentissage qui consistait à tenter d'oraliser et de comprendre les textes. La maxime *yomi, kaki, soroban*

² Le projet GIGA School (« Global and Innovation Gateway for All ») lancé par le gouvernement japonais en 2019, visait à « moderniser » l'éducation en intégrant les technologies numériques dans les établissements scolaires. Il avait pour objectif principal de fournir un ordinateur portable ou une tablette numérique à tous les élèves, afin d'améliorer leur environnement éducatif, tant en classe qu'à domicile, et de faciliter l'apprentissage en ligne ainsi que l'accès aux ressources numériques. Il prévoyait également de garantir une connexion Internet à haut débit dans toutes les écoles pour soutenir l'utilisation des TICE. Très lent à démarrer, il a été accéléré du fait de la pandémie et ses objectifs d'équipement, fixés pour 2023, ont été remplis dès 2021.

(lecture, écriture, calcul) par laquelle on caractérise souvent l'éducation durant l'époque d'Edo (1603-1868) ne correspond pas à la réalité ; mieux vaudrait dire *kaki, yomi (soroban)* : l'écriture était la plus importante, ensuite venait la lecture, et parfois le calcul. Dans les premières années de Meiji, il devient nécessaire d'instruire non plus seulement la classe guerrière lettrée, mais toute la population. On se souvient de la fameuse phrase de la préface du *Gakusei* (学制, 1872³) qui dit : « Dorénavant, dans un village, qu'il s'agisse de nobles, d'ex-guerriers, de paysans, de marchands, d'artisans ou de femmes, il ne doit plus y avoir de foyers illettrés, et dans chaque foyer il ne doit plus y avoir une personne illettrée⁴ ». Or, il n'est pas possible de faire recopier des listes de caractères ou des manuels à tous les enfants pendant des années avant de les amener à la lecture. Une triple réflexion se met donc alors en place pour simplifier à la fois la langue, l'écriture et les pratiques destinées à les enseigner.

Le Japon se tourne vers le modèle pédagogique occidental, notamment nord-américain, pourtant pensé pour l'alphabet : c'est la période du b.a.-ba. Les autorités décident de renverser l'ordre de l'apprentissage : la lecture sera

³ Première tentative pour organiser sur le plan national l'éducation, le *Gakusei* fut modifié par plusieurs décrets successifs, mais servit de cadre général au système éducatif japonais jusqu'au début des années 1880.

⁴ Francine Hérail, *Histoire du Japon des origines à la fin de Meiji*, Paris, POF, 1986, p. 399. Le terme traduit ici par « illettré » est *fugaku* 不学 (litt. fait de ne pas étudier ou de ne pas avoir étudié). Synonyme de *mugaku* 無学, il signifie aussi ignorance, manque d'instruction, et peut être considéré, par extension, comme un équivalent à analphabétisme dans l'acception actuelle de ce mot (ne pas avoir fréquenté l'école, ne pas avoir appris à lire). La notion d'illettrisme est aujourd'hui plutôt réservée aux cas de ceux qui, ayant appris à lire, n'ont cependant pas acquis une maîtrise suffisante de la lecture, mais elle a été conservée ici pour son renvoi indirect aux « lettrés » de l'époque précédente.

enseignée en premier, l'écriture venant seulement ensuite. Et l'entrée dans l'écriture se fera par les kanas. Jusque-là, les enfants apprenaient directement les kanjis et étudiaient les kanas en parallèle. Désormais, les enfants commenceront par le plus simple, même si à cette époque la simplicité des kanas est très relative : les caractères suivent le *rekishī kanazukai* (usage historique des kanas), la notation n'est pas encore complètement phonétique, chaque kana possède de multiples formes graphiques, etc. Le nombre de kanjis, qui dans les manuels d'école élémentaire tourne encore autour de 4 000 signes, diminue progressivement. C'est aussi à cette époque qu'on invente le blanc graphique. À l'époque d'Edo, les enfants apprenaient l'écriture avec des ouvrages pour adultes, qui n'avaient pas été écrits pour eux. Le mélange de kanas et de kanjis permet de voir graphiquement la structuration de la phrase. Mais l'utilisation exclusive de kanas dans les premiers apprentissages fait disparaître les limites entre les mots. Les blancs graphiques sont nécessaires pour permettre aux débutants de lire. Le point final date aussi de cette époque, de même que les signes diacritiques 「゚」 et 「°」. Toutes ces aides à la lecture qui deviendront ensuite la norme apparaissent pour la première fois dans les manuels scolaires.

Une fois que les enfants maîtrisent les kanas, ils commencent l'apprentissage des kanjis. Le processus qui se met en place à cette époque repose sur deux principes : l'accumulation et la substitution. L'enfant apprend de plus en plus de kanjis, et les substitue progressivement aux kanas. Au début, les kanjis enseignés sont ceux qui sont chargés d'une signification prestigieuse ou morale, mais peu à peu l'idée s'impose de commencer par les kanjis les plus simples graphiquement et/ou les plus fréquents.

À cette époque, les manuels sont libres. N'importe qui peut en rédiger et les maîtres peuvent utiliser ceux qu'ils veulent. Beaucoup font preuve d'une très grande inventivité pour aider les élèves. Dans son *Manuel de lecture pour l'école élémentaire* (*Shôgaku tokuhon*, 1884), Wakabayashi Torasaburô 若林虎三郎 (1855-1885)⁵ a l'idée géniale de remplacer dans les phrases les caractères par des dessins : le dessin d'un petit garçon à la place du mot « petit garçon », celui d'un chat à la place du mot « chat », etc. Il invente en fait les exercices structuraux qu'on connaît aujourd'hui, c'est-à-dire les textes à trous, pour les substitutions, qui demandent d'écrire des kanjis à partir de la lecture en kanas, ou de donner dans la marge la lecture d'un kanji.

La situation se normalise à partir du moment où le ministère met en place un système d'autorisation des manuels scolaires à partir de 1886.

Une deuxième grande uniformisation des manuels scolaires aura lieu en 1903, avec les *kokutei kyôkasho* 国定教科書, les manuels scolaires fabriqués par le gouvernement et les seuls dorénavant autorisés à être utilisés dans les classes, c'est-à-dire des « manuels d'État » dans le plein sens du terme. Désormais, les petits Japonais n'ont plus qu'un seul manuel par année scolaire et par matière, tous les mêmes. À partir de ce moment-là, on peut considérer que la pédagogie de l'écrit, de l'écriture et de la lecture, n'évoluera plus : on apprend les kanas d'abord, puis les kanjis par accumulation et substitution. La matière qu'on appelle *kokugo* 国語 (litt. « langue nationale »)

⁵ Un des premiers étudiants de l'École normale de Tokyo, dont il sortit en juillet 1874 pour la réintégrer aussitôt en tant que... professeur-adjoint. Entièrement acquis aux idées de Pestalozzi, alors dominantes, il en fut un propagateur actif et inventif au travers de l'enseignement de la lecture et de la géographie.

apparaît seulement à la fin du XIX^e siècle, et tout ce que je viens de décrire est donc déjà complètement fixé⁶.

La deuxième étape est le passage des *word methods* aux *sentence methods* : il s'agira d'introduire du sens. La troisième étape, à l'ère Taishô (1912-1926), sera la prise en compte du lecteur, avec l'introduction des théories herméneutiques et autres. Les théories sur la lecture vont continuer à évoluer, mais pas celles concernant l'écriture. Les enfants entrent aujourd'hui dans l'écrit au Japon comme au début du XX^e siècle. Malgré l'évolution des manuels, les principes sont les mêmes.

Le seul vrai débat qui ait eu lieu à l'ère Meiji, puis à nouveau après-guerre, a été de savoir s'il fallait commencer l'apprentissage par les hiraganas ou les katakanas. Les katakanas étaient utilisés dans la presse et dans de nombreux documents ; les hiraganas ont progressé dans d'autres types de textes. Les hiraganas sont plus difficiles à tracer pour les enfants parce qu'ils exigent le développement d'une motricité fine, mais ce sont eux qui l'ont emporté. Et le cadre général fixé après-guerre, avec les manuels de *kokugo* de 1947, n'a dès lors plus jamais été discuté : apprentissage des kanas (hiraganas puis katakanas), entrée dans les kanjis par accumulation et substitution.

⁶ La Révision du décret sur les écoles élémentaires (*Shôgakkô rei kaisei* 小學校令改正) du 20 août 1900 fit date dans l'histoire de l'enseignement de la langue à l'école élémentaire, en regroupant pour la première fois l'ensemble des « contenus » ayant trait à cet enseignement sous un même intitulé, *kokugo*, terme jusque-là utilisé dans les seuls programmes des collèves et au-delà. Désormais, dès l'école primaire, l'enseignement de la langue constitue un tout à saisir et à enseigner en tant que tel.

C. S. et M. S.-O.

On sait que la mémorisation des kanjis constitue un enjeu majeur de l'apprentissage de l'écriture et de la lecture. Le nombre de kanjis dans les programmes de l'école primaire a-t-il évolué ?

C. G.

Oui, et cette évolution suit l'histoire politique du pays. Du début de Meiji jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la tendance est à la diminution constante du nombre de caractères à l'école primaire. On passe de 3 000 ou 4 000 kanjis dans les manuels de l'école élémentaire début Meiji, à 1 200 en 1891 et 854 en 1904. Au fur et à mesure que le pays se militarise, entre 1910 et 1933 à peu près, le nombre remonte à 1 300-1 360 caractères. Les kanjis sont associés à l'homme, à la force, ils sont considérés comme constitutifs de l'âme japonaise. Mais les militaires vont ensuite, face aux difficultés concrètes rencontrées par des soldats ayant suivi des scolarités très courtes, demander une diminution du nombre de caractères. Ils font face ainsi à la même problématique qu'au début de l'ère Meiji : plus le nombre d'apprenants est important, plus, pour être efficace, le nombre de kanjis doit diminuer. Tout le monde ne peut pas tout apprendre. Le nombre de kanjis après-guerre est historiquement le plus bas en 1947. Ce sont les *kyōiku kanji* 教育漢字, ou « kanjis d'usage scolaire », au nombre de 684 et correspondant au programme de l'école primaire. On prévoit alors une baisse continue, mais celle-ci ne se produira pas. Le nombre remonte en effet ensuite : 881 en 1951, 996 en 1968, 1 006 en 1989, et 1 026 depuis les dernières directives qui datent de 2017. Pourquoi la courbe s'inverse-t-elle ? Parce que quand le Parti Libéral-

Démocrate arrive au pouvoir au milieu des années 1950, il considère que les réformes américaines sont allées trop loin. Il reprend la main sur le système éducatif, dont l'occupant l'avait privé au bénéfice des comités d'éducation (*kyōiku iinkai*)⁷. Il abandonne le projet de renoncement aux caractères chinois, et s'emploie à hausser les compétences des enfants. Le gouvernement a vite compris qu'une économie moderne devait pouvoir s'appuyer sur une population ouvrière lettrée. À partir des années 1960, l'école se met au service de l'économie. On le voit, derrière la question de l'apprentissage de l'écriture, il y a un projet de société, politique, et philosophique.

Les réformes successives visent ensuite chacune à répondre à un enjeu global. Le but des réformes des années 1950 est de fabriquer un véritable « système » éducatif cohérent, aux contenus entièrement contrôlés par le ministère : les manuels doivent être « autorisés », les directives d'indicatives deviennent prescriptives, l'organisation « en tuyau » élémentaire-collège-lycée se met en place, tout comme la formation des enseignants, etc. En 1968, il s'agit ensuite de tirer vers le haut une part toujours plus grande de la population. En 1977, l'enjeu est qualitatif : maintenant que tout le monde va au lycée, on augmente les volumes horaires et le nombre de caractères, parce qu'on considère que la population doit être de plus en plus lettrée. Toutefois, on ne

⁷ Créés après la Seconde Guerre mondiale sur le modèle américain, et alors élus par la population, les comités d'éducation locaux sont aujourd'hui nommés par les autorités locales. Ils jouissent d'une autonomie complète dans le recrutement, la formation et la carrière des enseignants, ou encore la gestion des établissements scolaires. S'ils ne sont pas directement subordonnés au ministère de l'Éducation japonais, leur relation varie en fonction des affiliations politiques des autorités locales : celles alignées avec le Parti libéral démocrate tendent à suivre plus étroitement les directives ministérielles.

dépassera jamais le millier de kanjis pour l'école primaire, parce qu'il y a là un seuil de raison lié notamment aux capacités d'apprentissage par le cerveau humain.

C. S. et M. S.-O.

Qui établit les programmes scolaires au Japon ?

C. G.

Il faut distinguer les directives ministérielles (*gakushûshidô yôryô* 学習指導要領) et les « guides du maître » accompagnant chaque série de manuels et fournis par les éditeurs (*kyôshiyô shidôsho* 教師用指導書, ou *kaisetsu* 解説). Les directives, qui sont rédigées par des fonctionnaires du ministère, ne changent que tous les dix ans à peu près. Depuis la fin de la guerre, le Japon n'a connu que neuf réformes en soixante-neuf ans entre 1945 et aujourd'hui : en 1947, 1951, 1958, 1968, 1977, 1989, 1998, 2008, et 2018. C'est d'ailleurs une des forces du système : contrairement à la France, où les programmes changent continuellement, et par « morceaux », au Japon leur stabilité permet aux enseignants de se les approprier, et de les bonifier. Les changements sont ensuite assez limités d'une réforme à l'autre. En ce qui concerne l'entrée dans l'écrit, la situation est globalement inchangée depuis l'après-guerre. La raison en est que, au Japon, personne ne conteste les programmes d'écriture et de lecture. Contrairement à l'enseignement de l'anglais, dont tout le monde sait qu'il doit être amélioré, ou à celui de la

nouvelle matière « morale » instaurée par Abe Shinzô⁸, pour laquelle il faut créer du contenu, celui de la langue japonaise fait consensus. Les enseignants eux-mêmes réfléchissent peu à leur pratique dans ce domaine, j'ai eu très souvent l'occasion de le constater. Il faut dire aussi que les directives ont force de loi, comme l'a réaffirmé la Cour suprême dans les années 1970 : un enseignant qui ne les suivrait pas se mettrait hors la loi.

Les manuels quant à eux sont renouvelés tous les quatre ans. Chaque maison d'édition confie une série de manuels, par exemple ceux de *kokugo* pour l'école élémentaire, à un universitaire connu qui réunit une équipe de vingt à trente personnes. Ce comité produit une nouvelle édition en fonction de l'expertise de ses membres et de leurs priorités pédagogiques. Mais, pour être homologués, les manuels doivent respecter les directives, qui sont elles-mêmes extrêmement détaillées. Les contenus des manuels sont donc contraints, et les maisons d'édition n'ont en fait qu'une marge de manœuvre très limitée. Les éditeurs, qui étaient sept ou huit au moment de ma thèse, dans les années 1980-1990, ne sont plus que cinq ou six aujourd'hui. Tous vantent la spécificité de leurs ouvrages, mais en fait tous les manuels se ressemblent. Seuls diffèrent l'illustrateur et parfois les supports choisis. Les guides du maître contiennent à la fin un tableau, souvent sous la forme d'un dépliant, qui indique le planning annuel que l'enseignant doit suivre. Alors

⁸ Dans les programmes publiés en 2018, la « morale » (*dōtoku*) est redevenue une matière à part entière (*kyōka*) à l'école élémentaire et au collège, ce qu'elle n'était plus depuis la défaite de 1945. Les directives la concernant ont à présent « valeur de loi » et tous les enseignants doivent donc s'y conformer. Elle fait l'objet de manuels scolaires contrôlés par le ministère, dont l'usage est obligatoire dans les classes, et donne lieu à une appréciation (non numérique) dans les livrets scolaires des élèves.

qu'en France un professeur des écoles est libre d'organiser son temps comme il le souhaite dès lors qu'il respecte un certain volume horaire par matière, au Japon le nombre de plages horaires est fixé. Telle leçon, qui contient tels items, est enseignée tel jour, etc. Dans une école primaire au Japon, les enseignants préparent par ailleurs leurs cours ensemble. Toutes les classes d'une même année scolaire font exactement la même chose en même temps (la même semaine) : ce sont les mêmes documents qui sont projetés au tableau, les mêmes pages de manuels qui sont étudiées, et de la même manière.

C. S. et M. S.-O.

Nous voudrions revenir sur un aspect concret, au début de la formation scolaire : comment les enfants apprennent-ils les kanas ?

C. G.

L'école préélémentaire ne fait pas véritablement partie du système éducatif japonais. Aujourd'hui encore, les programmes considèrent qu'à leur entrée à l'école primaire les enfants n'ont aucune maîtrise de l'écriture. On commence donc par leur enseigner les kanas pendant trois mois, à partir de la rentrée scolaire qui a lieu en avril, puis on amorce l'enseignement des kanjis juste avant ou juste après les vacances d'été. En réalité, il est impossible de maîtriser les kanas en trois mois. Mais l'école atteint ce but, parce qu'en réalité tous les enfants qui entrent à l'école élémentaire connaissent déjà les kanas. En France, les parents s'inquiètent souvent de la capacité de leur enfant à apprendre à lire et à écrire. Au Japon, les parents n'ont aucun doute sur le fait que leur enfant saura lire et écrire, mais ils s'inquiètent de savoir « quand »,

sachant que, pour eux, le plus tôt est le mieux. Quand un enfant « sait-il lire » au Japon ? Dès qu'il connaît les kanas et qu'il a commencé le processus d'apprentissage des kanjis et de substitution de ces derniers aux kanas. Le processus dure en réalité toute la vie, mais on considère qu'une fois qu'il est amorcé, soit dès l'école élémentaire, voire bien avant, l'écriture et la lecture sont acquises, et que l'enfant « sait lire ».

Le point de départ de mon mémoire de maîtrise et de ma thèse⁹ était justement la question suivante. Alors qu'en France, pays où le système d'écriture est censé être « simple » car alphabétique, les méthodes d'apprentissage de la lecture font l'objet de débats récurrents depuis des décennies, les parents d'élèves du CP redoutant même que leurs enfants ne parviennent pas à « savoir lire », au Japon, en revanche, malgré un système d'écriture jugé comme l'un des plus complexes du monde, il n'y a non seulement aucune querelle sur les méthodes mais même aucune inquiétude parentale sur la capacité des enfants à savoir lire ou écrire. Pourquoi ce contraste ? J'avais alors moi-même enseigné en école élémentaire en France, ainsi que dans un collège et dans un jardin d'enfants (*pôchien* 幼稚園) au Japon. Et j'avais pu constater des comportements radicalement différents.

Les parents japonais achètent des ouvrages périscolaires et font travailler leurs enfants à la maison dès trois ans, ou avant. La simplicité de la relation phonie-graphie des kanas (un signe-un son), permet de les mémoriser

⁹ C. Galan, *L'Enseignement de la lecture au niveau élémentaire dans le système éducatif du Japon moderne depuis Meiji (1872-1992)*, thèse de doctorat nouveau régime, études japonaises, sous la direction de Jean-Jacques Origas, Inalco, Paris, 8 juillet 1997, 1389 p. Voir la bibliographie en fin d'article.

facilement. Dans les années 1990, les écoles préélémentaires enseignaient très peu la lecture et l'écriture, préférant faire jouer les élèves entre eux, car les enseignants considéraient que les enfants n'avaient plus le temps de le faire à la maison où la priorité était donnée aux apprentissages précoces. Le résultat de ce travail à la maison est qu'à leur entrée à l'école primaire, tous les enfants maîtrisent les kanas. Par conséquent, ils peuvent écrire tous les mots qu'ils entendent ou connaissent, puisqu'avec ces signes alphabétiques la notation est phonétique. Pourquoi dès lors les maîtres enseignent-ils quand même les kanas ? Parce que certains de leurs élèves ne les ont peut-être pas encore totalement assimilés. Parce qu'ils craignent également que les enfants ne les aient appris de manière trop mécanique : ils reviennent donc sur le tracé, les gestes nécessaires et multiplient les supports (crayon, encre, etc.). Mais aussi et surtout parce qu'ils y sont obligés par les programmes officiels.

C. S. et M. S.-O.

Qu'en est-il aujourd'hui de la copie, qui occupe une place si importante dans l'apprentissage de l'écriture ? Sur quels supports est-elle effectuée ?

C. G.

La situation varie selon les années scolaires. À l'école élémentaire, la copie fait partie du processus d'apprentissage des kanjis. D'après ce que j'ai vu, elle est toutefois peu pratiquée en classe en tant que telle après la deuxième année. En première et deuxième année, l'enseignant écrit les caractères au tableau, explique leur construction et leur étymologie, etc. Le but est surtout d'enseigner aux élèves à les apprendre de manière autonome. À partir de la troisième année, le temps consacré en classe à l'étude des kanjis diminue

considérablement. Leur apprentissage bascule sur le travail à la maison. L'enseignant donne des listes de caractères, et vérifie simplement que le travail a été fait lors de tests organisés à quasiment chaque séance. Plus on avance dans les années scolaires, plus l'enseignement du japonais se concentre sur tout ce qui n'est pas l'écriture. L'écriture relève du travail personnel et de pratiques répétitives. De leur côté, les parents achètent des cahiers parascolaires qui entraînent à remplacer des kanas par des kanjis, à donner la lecture des kanjis, etc. Ces exercices représentent des dizaines d'heures de travail personnel par semaine « hors classe ». La pédagogie mise en place à l'école est sur ce plan très pauvre.

L'apprentissage des caractères en première et deuxième année insiste beaucoup sur le geste, car il est essentiel d'apprendre à tracer les kanjis dans le bon ordre. Les enseignants demandent aux élèves de réaliser le geste dans l'air, y compris pour les kanas. Certains enseignants utilisent un gros pinceau trempé d'eau (moins salissante que l'encre de Chine) et du papier journal, d'autres font jouer les enfants avec le sable ou le gravier de la cour ou tout autre support original¹⁰. Du papier quadrillé est aussi distribué aux enfants pour réaliser leurs pages d'écriture quotidiennes. Au début, les cases sont assez grosses, pour permettre aux élèves d'acquérir les gestes corrects. Elles suivent ensuite l'évolution psychomotrice des enfants, et deviennent de plus en plus petites avec le temps. Aujourd'hui, le geste se fait aussi sur des tablettes, avec le doigt ou un stylo, mais le principe est le même.

¹⁰ Voir ici même l'article de Terada Torahiko, « Écrire à l'eau – une (r)évolution dans l'apprentissage de la calligraphie au Japon », dans la rubrique « Cabinet de curiosités ».

C. S. et M. S.-O.

On dit qu'avec la généralisation du traitement de texte, les Japonais perdent leur compétence dans le domaine de l'écriture. Est-ce vraiment le cas ?

C. G.

Au début des années 2000, on parlait surtout de l'influence des téléphones portables. Aujourd'hui, on peut remarquer trois choses. La première est que les jeunes Japonais sont devenus capables de reconnaître et d'utiliser beaucoup plus de kanjis que leurs aînés. De nombreux caractères complexes sont (re)devenus à la mode, justement parce qu'ils permettent de gagner de la place sur l'écran d'un téléphone puis d'un smartphone et sont saisis phonétiquement. La deuxième est que, inversement, l'écriture à la main est de moins en moins maîtrisée – ce dont se plaignent de nombreux professeurs d'université. La troisième est que l'une des raisons pour lesquelles l'école a longtemps résisté à l'utilisation des ordinateurs, est précisément sa volonté de préserver la pratique de l'écriture à la main.

C. S. et M. S.-O.

Une question récurrente : l'illettrisme existe-t-il au Japon ?

C. G.

Le Monkishô (ministère de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et de la Technologie) répond que non. Pourtant, les *furigana* (lectures phonétiques en typographie réduite, accompagnant certains kanjis pour faciliter la lecture) sont largement utilisés dans les notices indiquant la

marche à suivre en cas de fuite de gaz ou de tremblement de terre, ce qui suggère que beaucoup de gens ne maîtrisent pas parfaitement les kanjis. Mais le discours officiel est que, dans la mesure où tout le monde a appris à lire, ce qui est effectivement le cas, l'illettrisme n'existe pas. En fait, on sait que le lettrisme doit être conforté par une pratique de la culture écrite, au risque de disparaître. Les personnes immigrées ou âgées rencontrent aussi des problèmes spécifiques. Mais le Monkashô ne tient pas compte de ces faits sociaux. Il adhère à cette idée qu'une fois qu'on a appris à lire, cette compétence reste acquise pour la vie. Il faudrait au moins pouvoir le prouver, mais aucune étude n'a jamais été menée à ce sujet.

C. S. et M. S.-O.

La perte progressive de compétences d'écriture pour ceux qui ne poursuivent pas d'études ou qui n'ont plus de pratiques d'écriture n'a-t-elle pas de place dans le débat politique ?

M. G.

En 1990, Motoki Ken 本木健¹¹, un enseignant-chercheur de l'Université d'Osaka, déclarait que si on l'évaluait le niveau de lecture des Japonais sur les critères utilisés en Occident, on obtiendrait des résultats identiques qui montreraient qu'une personne sur cinq ne maîtrise pas correctement la lecture. Mais il est impossible de le vérifier, car aucune enquête n'a été menée au Japon.

¹¹ *Japan Times*, 10 mai 1990.

Le phénomène des « retirants sociaux » (*hikikomori*) n'est devenu un problème national qu'en 2010 lorsqu'il a été mesuré par le ministère de la Santé et du Travail (Kôseirôdôshô)¹² et que son niveau est devenu préoccupant pour le pouvoir politique : par extrapolation des chiffres de l'enquête le nombre de jeunes concernés dépassait le demi-million, avec plus d'un million qui se disaient tentés par le repli sur soi. Le refus d'aller à l'école (*futôkô*) n'a lui aussi été l'objet de véritables politiques nationales que lorsque les enquêtes à son sujet ont montré qu'il concernait un nombre toujours plus important d'enfants. Mais l'illettrisme n'a été mesuré que deux fois, par les Américains au lendemain de l'occupation. Les résultats étaient alors aussi catastrophiques que dans l'après-guerre en France ou dans d'autres pays. Mais au lieu d'en tirer des conclusions sur le niveau d'illettrisme de la population au regard des difficultés de compréhension de l'écrit, les Japonais ont considéré que seules les personnes qui ne savaient pas écrire un nombre suffisant de kanas étaient « illettrées », c'est-à-dire très peu. Non mesuré par la suite, l'illettrisme est devenu un non-sujet pour les autorités.

Le Japon occupe actuellement la deuxième place dans le classement Pisa, qui évalue les compétences nécessaires à la vie quotidienne à l'âge de 15 ans, derrière Singapour. Mais il faudrait parler des biais qui permettent ce résultat. Par exemple, le Japon ne prend pas en compte les élèves immigrés. En France, un enfant étranger qui ne parle pas la langue est scolarisé dans la classe de son âge, et suit en parallèle des cours de français grâce à des dispositifs spécifiques mis en place au sein de son établissement. Certains

¹² *Hikikomori no hyôka / shien ni kansuru gaidorain* ひきこもりの評価—支援に関するガイドライン (Directives pour l'évaluation et l'accompagnement du *hikikomori*).

élèves étrangers, qui arrivent en France au collège ou au lycée, passent le bac à 18 ans comme les autres. Au Japon, un élève qui n'entre pas dans le système scolaire en première année d'école primaire n'a quasiment aucune chance de rattraper son retard. Il lui faudrait assimiler des centaines de kanjis d'un coup pour suivre les cours au-delà de la première année, et cela de manière d'autant plus urgente que toutes les matières sont alignées sur le même vocabulaire et sur les mêmes caractères. Les instituteurs et les professeurs du secondaire n'ont pas le temps de s'occuper de ces enfants. Par ailleurs, l'éducation obligatoire (*gimu kyôiku* 義務教育) et l'obligation de fréquenter une école (*shûgaku gimu* 就学義務) ne s'appliquent qu'aux citoyens japonais. Les parents étrangers n'y sont pas soumis. Les comités d'éducation n'ont l'obligation de scolariser les enfants étrangers que si les parents le demandent. Les solutions proposées se situent généralement en marge de l'école japonaise : dans les localités à forte population immigrée, il s'agit par exemple d'écoles ou classes spéciales dans lesquelles les enfants étrangers ne sont pas mélangés aux enfants japonais, etc. Au Japon, l'immigration a toujours été pensée comme un phénomène temporaire : un étranger est censé repartir dans son pays d'origine. À quoi cela lui servirait-il de maîtriser l'écrit ?

C. S. et M. S.-O.

Peut-on imaginer une évolution dans ce domaine ?

C. G.

Actuellement, le débat sur la scolarisation des enfants immigrés se situe soit à un niveau politique, voire philosophique – au regard de la question des

Droits de l'enfant –, soit sur un plan très matériel pour les municipalités qui ont à gérer une masse de population étrangère importante. Mais il n'implique pas la pédagogie.

C. S. et M. S.-O.

Pour finir sur cet état des lieux et toutes ces discussions fondamentales qui laissent à réfléchir, est-il possible d'esquisser quelques perspectives ?

C. G.

L'enseignement de l'écriture et de la lecture au Japon est un non-sujet, sur le plan pédagogique et sur le plan institutionnel. Le système actuel est efficace aux yeux des Japonais, qui n'en voient pas d'autres possibles. Aucune réforme ne me paraît donc envisageable à court terme. Il faudra sans doute attendre un renouvellement d'ensemble de l'enseignement pour que cet apprentissage évolue lui aussi, et sans doute en dernier. Il faudrait cependant pour cela une interrogation profonde sur le rapport entre les compétences que l'on doit enseigner et la manière dont on doit les enseigner, et elle n'est pas à l'ordre du jour pour le moment.

Quant à la question du numérique, elle est centrale, mais elle ne se pose pas dans les mêmes termes qu'en France, où les enseignants ont une liberté pédagogique entière. En France, quand un nouvel outil apparaît, l'enseignant a le choix de l'utiliser ou pas. Au Japon, il n'existe pas de liberté pédagogique à proprement parler, puisque la pratique des enseignants est contrainte par les textes, par les manuels et par les usages en cours dans l'établissement où ils enseignent. Or le numérique donne la main à l'enseigné qui décide quand il

étudie ce qu'il veut étudier. Il individualise les procédures. Mais au Japon, l'apprenant ne peut pas avoir la main. Il faut rappeler qu'aujourd'hui, les autorités ne renoncent ni aux manuels ni au système d'habilitation de ceux-ci. Elles ne cherchent même pas à créer de nouveaux manuels numériques, optant simplement pour le transfert sur les tablettes des manuels scolaires standards « numérisés ». L'introduction des outils numériques ne s'accompagne pas de toute la potentialité qu'ils pourraient apporter dans un contexte de liberté pédagogique. On est donc très loin d'utiliser l'intelligence artificielle dans les établissements scolaires primaires et secondaires au Japon.

Bibliographie indicative

- GALAN Christian, « Japon : l'enseignement de la lecture dans le cas d'une écriture mixte – problématique et politique », *Revue Française de Pédagogie*, octobre-décembre 1995, n° 113, p. 5-18.
- GALAN Christian, « L'enseignement de la lecture à la veille de la promulgation du *Gakusei* (1872) – La méthode classique », *Ebisu – Études japonaises*, automne-hiver 1998, n° 18, p. 5-47.
- GALAN Christian, « L'ébauche d'un nouvel enseignement de la langue écrite à la veille des réformes éducatives de 1872 », *Ebisu – Études japonaises*, automne-hiver 1999, n° 22, p. 77-124.
- GALAN Christian, « Les manuels de langue au lendemain de la Restauration de Meiji – Les innovations de la période du décret sur l'éducation », *Cipango – Cahiers d'études japonaises*, automne 1999, n° 8, p. 215-257.
- GALAN Christian, « Lire le japonais », *Faits de langue*, « Coréen-japonais », 2001, n° 17, p. 43-48. Document en ligne consulté le 10 août 2024 <https://www.persee.fr/doc/clao_0153-3320_2003_num_32_1_1630>.
- GALAN Christian, *L'Enseignement de la lecture au Japon – Politique et éducation*, Toulouse, PUM, 2001. Ouvrage issu de *L'Enseignement de la*

lecture au niveau élémentaire dans le système éducatif du Japon moderne depuis Meiji (1872-1992), thèse de doctorat nouveau régime, études japonaises, sous la direction de Jean-Jacques Origas, Inalco, Paris, 8 juillet 1997, 1 389 pages.

GALAN Christian, « *Kanji et kana* : ce que nous apprennent les travaux de psycho et neurolinguistique », dans *Japon pluriel 4*, LUCAS Nadine et SAKAI Cécile (dir.), Arles, Philippe Picquier, 2001, p. 109-122.

GALAN Christian, « Le *Wazoku dôjïkun* de Kaibara Ekiken : premier traité de pédagogie japonais », dans *Éloge des sources – reflets du Japon ancien et moderne*, KYBURZ Josef, MACE François et von VERSCHUER Charlotte (dir.), Arles, Philippe Picquier, 2004, p. 99-138.

GALAN Christian, « Immigration, langue, école et citoyenneté au Japon : l'école japonaise face à la scolarisation des enfants d'immigrants », *Revue Française de Pédagogie*, octobre-novembre-décembre 2005, n° 153, p. 109-119.

GALAN Christian avec FIJALKOW Jacques (dir.), *Langue, Lecture et École au Japon*, Arles, Philippe Picquier, 2006.

GALAN Christian, « Le(s) discours sur l'illettrisme dans le Japon contemporain », dans GALAN C. et FIJALKOW J., *ibid.*, p. 341-392.

GALAN Christian, « L'"orthographe" mixte du japonais : le libre choix du scripteur », dans *Nouvelles Recherches en orthographe*, BRISSAUD Catherine, JAFFRE Jean-Pierre, PELLAT Jean-Christophe (dir.), Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008, p. 53-70.

GALAN Christian, « Langue et apprentissage de la lecture au Japon », *L'Information grammaticale*, mars 2012, n° 133, p. 41-50. Document en ligne consulté le 10 août 2024 <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03203687>>.

GALAN Christian avec HEINRICH Patrick (dir.), *Language Life in Japan: Transformations and Prospects*, Abingdon, Routledge, 2010.

GALAN Christian, « Students, teachers, language, method, newmedia – where should Japanese language education be anchored? Some reflections from the field » (Keynote speech), *Japanese Language Education in Europe*, The

Proceedings of the 21th Japanese Language Symposium in Europe, 30 août
– 2 septembre 2017, n° 22, AJE Japanese Language, p. 13-28. Document
en ligne consulté le 10 août 2024
<<https://www.eaje.eu/media/0/myfiles/lisbon/full.pdf>>.

Jing Tsu, *Kingdom of Characters – A Tale of Language, Obsession, and Genius in Modern China*, Londres, Penguin Books, 2023, 314 p.

Par Marie Laureillard

Si la pérennité de l'écriture chinoise peut apparaître remarquable, le système sur lequel elle repose n'a pas toujours été considéré comme un atout. À la fin du XIX^e siècle, la Chine se trouva en difficulté face à l'assaut militaire et commercial des puissances étrangères. Elle réalisa qu'il lui fallait, pour mieux les affronter, s'ouvrir d'urgence aux idées et technologies occidentales. Gardienne d'un vaste patrimoine littéraire vieux de trois millénaires, l'écriture chinoise, qui n'était accessible qu'à une élite lettrée, apparut à beaucoup comme un obstacle. Les intellectuels chinois, influencés par les idées darwinistes alors à la mode, se demandèrent si la culture chinoise fondée sur une telle écriture pourrait survivre. Lu Xun, l'un des nouvellistes et essayistes les plus estimés de son pays, en vint même à prophétiser en 1936 que « si l'écriture chinoise n'était pas abolie, la Chine périrait » (p. 128). Le problème était de savoir comment moderniser cette écriture si complexe sans sacrifier son essence.

C'est la réponse à ce défi que dévoile l'ouvrage de Jing Tsu, qui se lit comme un roman composé d'énigmes à résoudre, tout au long de sept chapitres pourvus de quelques illustrations et diagrammes bienvenus (donnant notamment une idée de l'aspect d'une machine à écrire chinoise en 1899 par exemple, p. 60). Chacun de ces chapitres organisés chronologiquement (mais s'autorisant quelques retours en arrière selon les thèmes abordés) se concentre sur un aspect de l'adaptation de l'écriture à la technologie, en offrant une galerie de portraits de quelques inventeurs hauts en couleur.

Le chapitre 1 commence en 1900 avec l'examen de la tentative de Wang Zhao de créer un « alphabet combiné des tons du mandarin » afin d'intégrer le nouvel ordre mondial de l'information. Le linguiste préconisait que le mandarin, langue chinoise parlée dans le Nord de la Chine, devienne langue nationale (objectif qui sera mis en œuvre à l'époque de Mao à partir de 1949)¹. Accusé de trahison en 1898 pour avoir critiqué l'attitude de la dynastie Qing face à l'Occident, Wang Zhao s'exila au Japon, dont il revint deux ans plus tard déguisé en moine bouddhiste. Son invention, qui contenait 62 symboles phonétiques

¹ On pourra se reporter à ce sujet à David Moser, *A Billion Voices: China's Search for a Common Language*, Scorsby, Victoria (Australia), Penguin Books, 2016.

distincts dont 50 empruntés aux katakanas japonais et 12 inspirés de l'alphabet mandchou, fut finalement supplantée par le système Bopomofo du philologue Zhang Taiyan, système de 37 symboles phonétiques et tons pouvant transcrire tous les sons possibles des langues chinoises. Proposé en 1912, juste après la chute de l'empire mandchou, le Bopomofo, qui doit son nom aux quatre premiers symboles phonétiques qui le composent, fut promu en 1918 Alphabet Phonétique National et reste largement utilisé à Taïwan aujourd'hui : plus aisés à mémoriser pour les locuteurs natifs que pour les étrangers, les signes sont formés à partir d'éléments tirés des caractères chinois qui pourraient rappeler le principe des kanas japonais. On songea également à une romanisation complète, pourtant irréalisable en raison d'un nombre élevé d'homophones. Quelques belles pages retracent plus loin dans l'ouvrage (p. 188 *sq.*) les espoirs de romanisation du politicien communiste Qu Qiubai. Rappelons que l'idée, fondée sur la théorie de l'évolution, selon laquelle l'alphabet phonétique serait l'aboutissement de l'écriture et le plus noble accomplissement de la rationalité humaine en raison de sa simplicité et de son efficacité, a longtemps prévalu en Occident, comme par exemple chez le théoricien de la communication canadien Marshall McLuhan (1911-1980).

Les chapitres 2 et 3 abordent des aspects plus techniques en montrant comment l'écriture chinoise a relevé le défi de la machine à écrire et de la télégraphie, systèmes initialement conçus pour l'alphabet latin. La maîtrise des télécommunications, à une époque où la transmission rapide de l'information redéfinissait le pouvoir d'un pays, était une étape cruciale pour s'affirmer sur la scène internationale. Comment concevoir une machine à écrire mécanique pour des milliers de caractères, ou un code morse pour chacun d'entre eux ? Le chapitre 2 revient sur l'histoire déjà relativement bien connue de la machine à écrire chinoise² en se concentrant sur Zhou Houkun : celui-ci, employé à la Commercial Press après avoir étudié au Massachusetts Institute of Technology (MIT), travailla sans relâche à la fabrication d'une telle machine, relativement petite et capable d'imprimer des milliers de caractères, en développant un prototype concevant les caractères non comme un système irréductiblement complexe, mais comme des combinaisons d'unité modulaires. Plus tard, vers 1930, les méthodes de romanisation rendirent possibles l'utilisation du clavier QWERTY pour transcrire le chinois.

Le chapitre 3 est consacré aux efforts de Wang Jingchun, ingénieur ayant étudié à l'Université de Yale, pour que le chinois soit intégré dans les conventions télégraphiques internationales adaptées à l'alphabet grâce à un

² Thomas Mullaney, *The Chinese Typewriter: A History*, Cambridge (MA), MIT Press, 2017.

encodage spécifique. Au départ, dans les années 1880, la télégraphie chinoise était coûteuse et peu pratique :

La télégraphie internationale ne reconnaissait que les lettres de l'alphabet latin et les chiffres arabes utilisés par la majorité de ses membres, ce qui signifiait que l'écriture chinoise devait également être convertie en lettres et en chiffres. [...] Chaque caractère chinois devait être transmis sous la forme d'une chaîne de quatre à six chiffres, d'un coût supérieur à celui d'une lettre.³

Jusque dans les années 1920, la télégraphie chinoise reposait en effet sur un vaste code attribuant un numéro arbitraire à chacun des six mille caractères les plus courants. En 1929, Wang Jingchun élaborait un code phonétique pour chaque caractère composé de quatre lettres alphabétiques : une pour le son, une pour le ton, les deux autres pour représenter le composant du caractère appelé « radical ». Désormais, les sinogrammes pouvaient être télégraphiés sans utiliser de chiffres, de manière efficace et à moindre coût.

La manière dont certains bibliothécaires créèrent un système d'indexation adapté est le thème abordé dans le chapitre 4, où l'auteur n'évoque pas – étonnamment – ce qui s'était fait par le passé durant l'histoire bimillénaire des bibliothèques chinoises. À l'époque moderne, le bibliothécaire Du Dingyou, qui connaissait le système de classification Dewey, élaborait une méthode fondée sur la forme des caractères. L'écrivain Lin Yutang, concepteur d'un prototype de machine à écrire, s'associa à Wang Yunwu, inventeur de la méthode de classement dite des « Quatre coins », largement oubliée aujourd'hui, fondée sur un code de quatre chiffres déterminé par la graphie des quatre coins de chaque caractère.

Le chapitre 5 aborde la question de la simplification des caractères chinois ainsi que de celle de l'élaboration d'un alphabet phonétique romanisé (pinyin) pour la « langue commune » (*putonghua* 普通話) ou mandarin, promu officiellement en 1958. Cette double réforme menée du temps de Mao est présentée ici comme un succès décisif. On apprend cependant que Chiang Kai-shek avait lui-même songé à une simplification de l'écriture chinoise avant de s'y opposer pour des raisons idéologiques après son exode à Taïwan, se posant désormais en garant de la culture chinoise classique, si bien qu'on en attribue généralement l'idée au seul Mao. En réalité, une première proposition de simplification avait été faite dès 1920 par le linguiste Qian Xuantong, inspirée de la calligraphie de style cursif et courant et d'écritures secrètes taoïstes et

³ J. Tsu, *Kingdom of Characters*, *op. cit.*, p. 92 ; traduit de l'anglais : « International telegraphy recognized only the Roman alphabet letters and Arabic numerals used by the majority of its members, which meant that Chinese, too, had to be mediated via letters and members. [...] Every Chinese character was to be transmitted as a string of four to six numbers, each of which costs more than a letter ».

shamaniques (p. 172). Dès 1935, la simplification de 324 caractères aurait été proposée au ministère de l'Éducation, mais elle ne fut pas retenue pour des raisons pratiques. En effet, selon l'auteur, 80 % des caractères simplifiés établis à l'époque de Mao auraient déjà existé avant 1950. Jing Tsu nous révèle aussi que l'ancien système d'écriture simplifiée créé par des femmes (*nüshu* 女書) a été une précieuse source d'inspiration (p. 173). Composée d'environ 700 graphèmes, cette écriture, élaborée dans un district de la province du Hunan, avait constitué pendant plusieurs siècles un moyen de communication secret entre femmes, visant à contourner leur exclusion de l'apprentissage de la lecture au sein d'une société patriarcale. C'est en 1955 que la réforme de l'écriture, en éliminant certaines variantes et en réduisant le nombre de traits de plusieurs caractères, fut officiellement lancée.

Quant au pinyin (拼音, littéralement « épellation phonétique »), l'auteur nous explique qu'il s'est construit sur la base des systèmes préexistants de transcription en alphabet latin : la Romanisation nationale (*Gwoyeu Romatzyh*) du Kuomintang (1928) et, surtout, la Nouvelle écriture latine (*Latinxua Sin Wenz*) des communistes (1931). La première indiquait les quatre tons du chinois mandarin en variant l'orthographe de la syllabe. Bien qu'adoptée officiellement en 1928, elle ne fut jamais très répandue car jugée trop complexe. En revanche, la seconde n'incluait pas les tons du mandarin. Conçue dans le but de remplacer à terme les caractères chinois, elle fut développée par Qu Qiubai à Moscou avec l'aide de linguistes russes, qui optèrent pour l'alphabet latin plutôt que pour le cyrillique. En usage dans les zones contrôlées par les communistes en Chine dans les années 1930-1940, elle annonçait le futur pinyin, qui en fut une version un peu modifiée et enrichie de signes diacritiques indiquant les tons, officialisée en 1958.

D'un abord plus difficile car plus techniques, les chapitres 6 et 7 racontent comment l'écriture chinoise est entrée dans l'ère numérique. Dès les années 1970, le scientifique Zhi Bingyi, après avoir été emprisonné pendant la Révolution culturelle, conçut un moyen de coder l'écriture chinoise pour l'informatique. Bientôt, une méthode fut élaborée où la vitesse de codage du chinois était plus rapide que celle de l'anglais. Le projet 748 fut lancé par le gouvernement chinois en 1979 pour élaborer un programme capable d'écrire en chinois, comprenant le stockage d'informations, la récupération et l'édition numérique. On regrette que l'auteur ne mentionne pas ici la méthode de saisie utilisée à Taïwan, antérieure (1976) – la méthode Cang Jie 倉頡, également employée à Hong Kong et Macao, qui tire son nom de l'inventeur mythique de l'écriture chinoise : cette dernière se fonde sur la décomposition géométrique des sinogrammes. Le chapitre 7 examine la progression vers un code de saisie commun à tous. L'un des problèmes se posant aux informaticiens était de

déterminer si les variantes d'un même caractère devaient être ou non considérées comme des caractères différents. L'adaptation progressive a abouti à l'intégration de la « kanjisphère » (l'auteur parle de « sinosphère », en angl. *sinosphere*) à l'Unicode, norme mondiale qui, aujourd'hui, permet d'afficher chaque système d'écriture de manière identique et qui considère les caractères chinois, coréens, japonais comme communs, ne se distinguant que par leur « glyphe » (ou représentation graphique). En 2020, 92 856 caractères étaient répertoriés dans Unicode (version 13.0). Cette dernière étape montre bien comment, avec l'essor de l'ordinateur, toutes les technologies précédentes sont devenues obsolètes, et comment l'asymétrie du traitement technique des écritures n'est plus d'actualité. Quel contraste étonnant avec la Chine d'il y a un siècle, qui doutait de l'utilité de son écriture !

Ambitieux, à la fois instructif et intéressant à tous points de vue, cet ouvrage laisse deviner des problèmes géopolitiques sous-jacents, mais ne les aborde pas véritablement. En outre, on relève au fil de la lecture quelques lacunes ou inexactitudes. Il semble ainsi que l'auteur ne distingue pas clairement la langue de l'écriture, comme on le pressent dès le titre de son ouvrage. Jing Tsu suggère par exemple que l'évolution des caractères chinois aurait joué un rôle crucial dans l'unification linguistique en Chine (p. 180), alors que les deux questions semblent en réalité indépendantes l'une de l'autre, comme le prouve l'usage des caractères chinois dans différentes langues. On peut aussi se demander comment l'invention du système de romanisation pinyin a pu avoir un impact (comme l'affirme l'auteur p. 14) sur l'alphabétisation de la population, ce qui n'a rien d'évident. D'autre part, la promotion du mandarin par la République populaire de Chine est présentée comme un progrès, mais qu'en est-il du traitement des autres langues chinoises (qualifiées ici de « dialectes ») telles que le cantonais, le hakka ou le taïwanais ? Enfin, la perspective adoptée ne permet pas de mesurer clairement les apports du Japon. Le modèle représenté par ce dernier avec le mouvement d'unification des langues écrites et parlées (*genbun itchi* 言文一致) n'est pas mentionné. L'emprunt de milliers de néologismes par la Chine au Japon, qui les avait créés à partir de termes employés dans les langues occidentales, n'est pas évoqué non plus⁴. Une affirmation concernant le début du XX^e siècle reste à vérifier : « Le Japon, voisin et colonisateur récent de la Chine, commença à réduire le nombre de caractères chinois dans son lexique » (p. 9)⁵. Enfin, l'importante contribution japonaise dans le domaine des machines à écrire, en particulier

⁴ On se reportera à ce sujet à l'excellente étude de Lydia Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900-1937*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

⁵ J. Tsu, *Kingdom of Characters*, *op. cit.*, p. 9 ; traduit de l'anglais : « China's neighbor and recent colonizer Japan began to reduce the number of Chinese characters in its lexicon ».

dans les années 1930 avec la Nippon Typewriter Company, est oubliée : à l'époque de l'expansion coloniale japonaise en Asie orientale, la machine à écrire *Bannô* (萬能, littéralement « capable de tout ») pouvait en effet générer plusieurs écritures telles que le japonais, le chinois, le mandchou et le mongol. Ainsi, on aimerait pouvoir poursuivre cette lecture par un chapitre supplémentaire adoptant un point de vue un peu moins sinocentrique et rendant justice aux contributions des autres pays ou régions de la « kanjisphère » (le Japon, Taïwan...). L'ouvrage de Jing Tsu n'en reste pas moins une mine d'informations et une tentative méritoire de retracer l'histoire de l'écriture chinoise à l'époque moderne et de ses liens inextricables avec les évolutions technologiques en cours depuis plus d'un siècle.

Jean-Noël Robert, *Des Langues et des dieux au Japon*, Paris, Collège de France, 2023, 108 p.

Par Arthur DeFrance

La Nature et diversité des poissons, ouvrage de zoologie marine publié en 1555 par Pierre Belon, offre à toutes les espèces marines connues une place, y compris à celles que les Latins appelaient peu flatteusement *dejectamenta marina*. Car toutes les créatures reflètent à leur manière le dessein du créateur. De même, l'un des ouvrages les plus riches de la période sur les langues du monde, le *Thresor de l'histoire des langues de cest univers* de Claude Duret (1613), traite de toutes les langues et il s'achève même sur un chapitre nommé « Des sons, voix, bruits, langages ou langues des Animaux et Oyseaux » et sur l'évocation d'un homme capable d'imiter les cris de tous les oiseaux, de tous les animaux, et de parler toutes les langues.

Jean-Noël Robert vient de publier un ouvrage court mais essentiel, intitulé *Des Langues et des Dieux au Japon*. Le livre semble à bien des égards sorti de ce monde langagier de la Renaissance décrit par Jean Céard dans un article de 1980, « De Babel à la Pentecôte¹ », article où il est aussi bien question de diversité des langues que de biologie terrestre et marine. Les hommes de la Renaissance, en effet, lecteurs de Pline et d'Augustin², voient dans la diversité des espèces vivantes et dans celle des langues humaines autant de fenêtres sur une vérité d'un ordre supérieur. Ils vivent dans le même temps dans une époque de resserrement linguistique avec un retour au latin antique et l'ascension de certains vernaculaires. Ils vivent heureusement, ainsi, entre l'émiettement de Babel et le miracle unificateur de la Pentecôte.

On retrouve tout cela chez Jean-Noël Robert, qui rappelle que toutes les langues sont un point de vue unique sur le monde, l'un des soixante-dix aspects complémentaires de la Torah (p. 84), bref, le vestige irremplaçable donnant accès à une vérité d'un ordre supérieur. La langue est fondamentalement la trace d'autre chose et, ainsi, elle est aussi le manque, l'absence de ce quelque chose. C'est cette incomplétude fondamentale, cette dépendance, vraisemblablement, qui amène un certain nombre de langues, dont le japonais, à entrer en « dialogue », en « dialectique » (p. 27) avec une autre langue (le chinois classique, mais aussi, à travers lui, le sanscrit). Cette autre langue est souvent plus ancienne et dotée d'un plus grand corpus littéraire et religieux. La

¹Jean Céard, « De Babel à la Pentecôte – La Transformation du Mythe de la Confusion des Langues au XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1980, XLII. 3, p. 577-594.

²Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, VII.1 ; Augustin, *La Cité de Dieu*, XVI.

langue réceptacle peut donc combler en partie son incomplétude en suivant l'exemple de sa devancière. On a ainsi une dialectique consistant à « faire passer d'une langue à l'autre des capacités [...] "herméneutiques" rendant la langue d'accueil capable d'accéder au niveau qui est reconnu à la langue dispensatrice » (p. 70). Robert note que « dans cette relation, la dimension religieuse est primordiale » (p. 71), et c'est cela qui justifie que l'on parle de « hiéroglossie » pour décrire ce transfert.

Dans un essai écrit en anglais en 2006 (« Hieroglossy: A Proposal »)³, Robert définissait ce concept comme « la somme des relations développées entre une langue perçue comme centrale ou comme un élément fondateur dans une aire culturelle donnée (cette langue est le *hiéroglosse*) et une langue ou des langues qui sont perçues comme dépendant, non pas historiquement ou linguistiquement, mais ontologiquement ou théologiquement de ce hiéroglosse » (p. 26). Il s'agit de penser les langues sur un plan « ontologique » (c'est-à-dire comme un objet doté essentiellement de caractéristiques particulières, qui précèdent son rôle dans une société ou un contexte donné), « théologique » (c'est-à-dire en relation avec un discours sur la divinité), ce qui justifierait une certaine défiance à l'endroit de la sociolinguistique et des concepts qui en sont issus, comme celui de « diglossie » cher à Charles Ferguson⁴ ou celui, plus répandu, de « bilinguisme ». Ce que Robert reproche principalement à l'approche sociolinguistique, c'est son caractère excessivement horizontal et synchronique. Elle est incapable, ainsi, de rendre raison de la « persistance des états anciens de la langue que ne sont pas parvenus à supplanter complètement les idiomes actuels, appelés bien à tort "langues parlées" » (p. 11). Une autre difficulté est posée par le cas particulier du Japon, pays où le chinois classique est abondamment cultivé, mais où il l'est au travers d'une lecture en japonais vernaculaire (*kundoku* 訓読). Difficile, alors, d'opposer le japonais et le chinois classique comme deux langues isolées : « le processus hiéroglossique japonais est [en effet] bel et bien interne : le niveau d'arrivée est dans tous les cas l'oralisation japonaise » (p. 57).

Sur quel plan Robert va-t-il situer son analyse de la place et de l'interaction des langues ? Pas au niveau sociolinguistique, trop horizontal. Sa perspective est aussi quelque peu différente de celle d'un autre défenseur de la verticalité langagière, Sheldon Pollock. Pollock, dans un article de 1996⁵, qualifiait déjà d'« hyperglossie » le rapport entre deux variétés linguistiques n'appartenant

³ Jean-Noël Robert, « *Hieroglossia: A Proposal* », *Nanzan Institute for Religion and Culture*, 2006, bulletin 30, p. 25-48.

⁴ Charles Ferguson, « Diglossia », *Word*, 1959, 15.2, p. 325-340.

⁵ Sheldon Pollock, « The Sanskrit Cosmopolis, 300-1300 C. E. – Transculturation, Vernacularization and the Question of Ideology », dans *Ideology and Status of Sanskrit*, Jan Houben (dir.), Leiden, Brill, 1996, p. 197-248.

pas au même plan⁶. Jusque-là, on est assez proche du constat de Robert, mais, dans un ouvrage un peu plus tardif⁷, Pollock historicisera la relation hyperglossique entre langue supérieure (« cosmopolite ») et inférieure (« vernaculaire ») pour en faire sa fameuse théorie de la vernacularisation, divisée en trois moments, celui où la langue vernaculaire emprunte à la langue cosmopolite son écriture (« littérisation », angl. *literization*), puis ses codes littéraires (« littérisation », angl. *literarization*), avant de recouvrir toutes les fonctions de la langue cosmopolite (« superposition », angl. *superposition*)⁸. Or, comme la définition donnée par Robert dans son article de 2006 le suggère, la hiéroglossie n'est pas à comprendre comme un phénomène qui s'établirait au travers d'un devenir historique. Pour Robert, il faut comprendre la hiéroglossie comme une configuration d'un ordre plus haut, ontologique ou théologique.

Pour cette raison, la méthode employée par Robert pour mener à bien son enquête sur la hiéroglossie japonaise et la dialectique sino-japonaise est donc située quelque peu en dehors des savoirs linguistique et historique. Ceux-ci l'informent, mais n'en constituent pas le fondement (Robert utilise d'ailleurs pour décrire son enquête l'adjectif « langagier » de préférence à « linguistique »). Cette méthode, Robert lui donne le nom de « philologie », conformément à l'intitulé de sa chaire au Collège de France. Cette philologie, dit-il, « consiste à éclaircir la structure voilée, et non pas cachée, de la langue japonaise en tant que "transposition" ou "altération" [...] de la langue chinoise menée au long des siècles, mais selon un processus dont les prémices furent fermement implantées dès l'aube de la civilisation japonaise » (p. 20). La structure hiéroglossique est donc un donné, établi dès les débuts de la civilisation écrite au Japon, et la tâche du philologue consistera à en distinguer des moments particulièrement représentatifs, situés entre le VIII^e et le XIX^e siècle. Le VIII^e siècle représente le premier moment du « contrat langagier » (p. 55) noué entre le japonais et le chinois classique bouddhique : c'est l'époque des premiers récits qui nous soient parvenus sur la poésie japonaise comme genre propre au Japon (né du dieu indigène Susanoo, d'après les annales historiques⁹) et l'époque des « poèmes sur les traces du pied du Buddha »

⁶ « [Le terme de "diglossie"], de même que celui de "bilinguisme", est inadéquat pour capturer la compartimentation extrême d'usage – ainsi que le fait que ce soit à l'échelle d'une société entière – sans parler de la différence d'opportunité culturelle, que l'on peut mettre en évidence dans le cas du sanscrit et des langues régionales telles que celles que je considère ici (kannada, khmer, javanais). La différence n'est pas seulement le fait d'une division interne (*di-*) [en plusieurs langues], mais le degré extrême de superposition (hyper-) des différentes langues. » (S. Pollock, « The Sanskrit Cosmopolis », art. cit., p. 208). C'est nous qui traduisons.

⁷ S. Pollock, *The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Berkeley, University of California Press, 2006.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ Dans le *Récit des choses anciennes (Kojiki)* daté de 712, le premier poème japonais est composé par le dieu Susanoo après sa victoire contre un monstre.

(*bussokuseki-ka* 仏足石歌)¹⁰, premier exemple où le bouddhisme a joué son rôle de « catalyseur de la fusion de la langue sapientielle qu'était le chinois bouddhique et du japonais » (p. 57). Le XIX^e siècle, quant à lui, survient dans le sillage des études nationales (*kokugaku* 国学)¹¹, qui ont cherché à « reconstituer une tradition pure, non contaminée par les apports étrangers » (p. 48), et il constitue un moment de « départ du bouddhisme » (p. 52) comme l'ont voulu Motoori Norinaga 本居宣長 (1750-1801) et Hirata Atsutane 平田篤胤 (1770-1843)¹². L'influence culturelle du bouddhisme est ainsi battue en brèche, au point qu'il perd sa centralité au XIX^e siècle, notamment dans l'État de Meiji (1868). Entre ces deux pôles, un sommet, le *Dit du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語) de Murasaki Shikibu 紫式部 (XI^e siècle), « point central de [l'] enquête » et « fusion parfaite de la langue japonaise, des lettres chinoises et du bouddhisme » (p. 46-47). Le *Genji* a fait l'objet du cours au Collège de France de 2018-2019.

Les cours antérieurs fournissent comme une propédeutique graduelle, une « grammaire herméneutique » (p. 31) permettant de décoder les allusions au bouddhisme sino-japonais dans la prose et la poésie, dans les *shakkyô-ka* 釈教歌 (« poèmes sur l'enseignement du Buddha », cours de 2011-2012 et 2012-2013)¹³ d'abord, puis dans l'agencement savant du *Wakan-rôei-shû* 和漢朗詠集 (« Poèmes japonais et chinois à chanter »)¹⁴ en 2014-2015 et dans l'œuvre de Saigyô 西行 (2015-2016)¹⁵, Jien 慈円 (2016-2017)¹⁶ et Dôgen 道元 (2017-2018)¹⁷. Les cours qui suivent celui consacré au *Genji* dressent la chronique de

¹⁰ Les « poèmes sur les traces du pied du Buddha » sont un ensemble de 21 poèmes à caractère bouddhiste gravés sur une stèle dans le temple Yakushi-ji de Nara. Ils datent des environs de l'an 780 de notre ère.

¹¹ Les études nationales sont un courant intellectuel de l'époque d'Edo (1603-1868) s'intéressant particulièrement, au travers de la redécouverte philologique des textes anciens, aux premiers monuments de la langue et de la littérature japonaise.

¹² Norinaga et Atsutane appartiennent au courant des études nationales. Le premier est notamment connu comme le premier commentateur du *Récit des choses anciennes*, le second, comme un critique véhément du confucianisme et du bouddhisme, pensées toutes deux exogènes au Japon.

¹³ Les *shakkyô-ka* sont les poèmes qui glosent un point de la doctrine bouddhique. Cette appellation est utilisée pour la première fois dans les titres de sections de la quatrième anthologie impériale, le *Recueil postérieur des poèmes collectés en supplément* (*Go-shûi-waka-shû* 後拾遺和歌集), compilé entre 1075 et 1086.

¹⁴ Le *Wakan-rôei-shû* est le « Recueil des poèmes japonais et chinois à chanter », compilé par Fujiwara no Kintô (966-1041) entre 1004 et 1020. Le recueil est divisé en sections thématiques et fait se succéder des poèmes en chinois classique composés par des auteurs chinois, des poèmes en chinois classique composés par des Japonais et des poèmes en japonais.

¹⁵ Moine et poète du XII^e siècle et le poète le mieux représenté dans la *Nouveau Recueil des poèmes japonais anciens et d'aujourd'hui* (*Shin-kokin-waka-shû*, XIII^e siècle), monument poétique du Moyen Âge japonais.

¹⁶ Moine, poète, historien de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle. Il est notamment l'auteur d'un ouvrage historique intitulé *Mes humbles vues [sur l'histoire]* (*Gukan-shô* 愚管抄).

¹⁷ Moine bouddhiste zen du XIII^e siècle, fondateur de l'école dite Sôtô.

l'éloignement progressif de l'idéal d'équilibre constitué par le roman de Murasaki Shikibu, que ce soit à travers la création d'un « contre-corpus littéraire » chez Motoori Norinaga (cours de 2019-2020), qui cherche à « arracher le *Genji* au bouddhisme » (p. 49), la parodie chez Ihara Saikaku 井原西鶴 (2020-2021)¹⁸ ou la « désacralisation bouddhique et la resacralisation shintoïque de la langue japonaise » (p. 52) chez Hirata Atsutane (2021-2022)¹⁹.

Le lecteur aura remarqué l'absence dans la liste donnée ci-dessus du cours de 2013-2014, consacré à un traité de Kūkai 空海 (764-835)²⁰, le *Sens de l'aspect réel des sons et des lettres* (*Shōji-jissō-gi* 声字実相義), et intitulé « L'Ésotérisme de la langue ». Nous avons choisi de le traiter à part, car, en plus de constituer la « base doctrinale » de la dialectique hiéroglossique (p. 35), il fournit à notre avis l'une des clés de l'œuvre de Jean-Noël Robert. La méthode de celui-ci repose en effet sur une perception ésotérique du langage comme participant à un jeu de correspondances entre des plans très hétérogènes. Dans un article consacré au bouddhisme japonais et écrit en 1998 pour le *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* dirigé par Jean Servier²¹, Robert entreprenait de montrer que le bouddhisme japonais ésotérique (*mikkyō* 密教) correspondait parfaitement à la caractérisation esquissée par Antoine Faivre dans son ouvrage introductif sur l'ésotérisme occidental²². Le bouddhisme japonais, soutenait Robert, laissait voir un concept de « correspondance universelle » et une théorie des « éléments », laquelle « sous-tend une vision linguistique – au sens large comprenant aussi l'écriture – de la correspondance » (p. 235). L'influence de Kūkai serait majeure pour le développement de ce réseau de correspondances langagières : « très probablement sous l'influence du traité de Kūkai sur le *Sens de l'aspect réel des sons et des lettres* s'est élaborée au fil des siècles une théorie très complète de l'identification entre les poèmes japonais et les formules détentrices [*dharani*]²³ » (p. 235). Le cours de 2013 sur le traité de Kūkai reprend et développe quinze ans plus tard cette intuition d'une base ésotérique de la pensée langagière. La théorie du signe de Kūkai voit dans le signe en général un « hiéroglyphe qui sous-tend tous les niveaux de l'être, depuis le plan métaphysique [...] jusqu'aux signaux qui constituent le langage des insectes et [...] les langues des peuples terrestres » (p. 34). Si le bouddhisme japonais

¹⁸ Romancier prolifique et poète de *haikai* reconnu de la deuxième moitié du XVII^e siècle.

¹⁹ Le lecteur trouvera le résumé des cours de J.-N. Robert sur le site du Collège de France : <<https://www.college-de-france.fr/fr/chaire/jean-noel-robert-philologie-de-la-civilisation-japonaise-chaire-statutaire/annual-summaries>>.

²⁰ Moine de la fin du VIII^e siècle et du début du IX^e siècle, fondateur de la secte ésotérique Shingon.

²¹ J.-N. Robert, « Bouddhisme japonais », dans *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Jean Servier (dir.), Paris, P.U.F., 1998, p. 232-241.

²² Antoine Faivre, *L'Ésotérisme*, Paris, P. U. F., coll. « Que sais-je ? », 1992.

²³ Les *dharani* sont des formules magiques utilisées dans certains courants du bouddhisme.

comporte bien une théorie de la correspondance semblable à celle de l'ésotérisme occidental et si ce bouddhisme japonais a eu l'influence que lui prête Robert sur la poétique et la vision langagière des Japonais au travers des siècles, alors on peut admettre que les auteurs de l'histoire littéraire japonaise examinés par Robert aient pu voir dans la structure de leur œuvre même un reflet de dogmes religieux, que ce soit la double vérité du Tendai pour le *Wakan-rôei-shû*, l'œuvre poétique et historique de Jien ou le *Dit du Genji*²⁴.

Il y a dans cette démarche un caractère tautologique que Robert reconnaît tout à fait²⁵ : il faut présupposer une théorie bouddhiste des correspondances entre langue et religion et entre langue japonaise et langue chinoise classique pour aller rechercher ensuite les manifestations de cette correspondance dans les textes. Cela peut-il porter des fruits ? Oui, dans la mesure où cette théorie des correspondances ésotérique se rapproche par bien des aspects de la *formamentis* des auteurs des époques traitées, notamment Kûkai et Jien. On pourrait lui reprocher, néanmoins, d'appliquer trop uniformément à toutes les époques ce concept d'ésotérisme de la langue qu'est la hiéroglossie.

Il est intéressant, pour terminer, d'observer que cette vision ésotérique de la langue a pris corps à une époque où le monde de Babel promis par la mondialisation s'est refermé sur une unification linguistique promettant une autre forme de Pentecôte, qui met en danger l'idée même que les langues puissent interagir et qu'elles s'imprègnent les unes des autres. L'essai de Robert commence par évoquer l'hégémonie de l'anglais (dont il s'est demandé dans un essai s'il s'agissait d'une langue sacrée²⁶) et termine sur une évocation du développement de la traduction automatique, qui permet de s'adresser à autrui dans sa langue sans quitter la sienne propre. Robert ne pense pas d'ailleurs que le phénomène soit seulement linguistique. Il est la conséquence d'une hégémonie culturelle occidentale qui répand ses concepts et qui fait que les « sens [...] précèdent les mots » (p. 85) et que l'on pense pouvoir ainsi traduire des concepts occidentaux en toute langue. La tâche de la philologie, dès lors, doit être de rappeler que c'est entre les langues et dans leur interaction que se situe la « liberté » du « Verbe » (p. 93).

L'ouvrage de Jean-Noël Robert tente ainsi une approche audacieuse de la question de savoir comment les langues structurent les sociétés : il propose l'idée d'une forme de transcendance de certaines langues. Les langues sont dans la

²⁴ Le dogme de la double vérité (*nitai-gi* 二諦義) oppose une vérité de sens commun, de surface (*zokutai* 俗諦), à une vérité d'ordre plus profond (*shintai* 真諦). Certaines œuvres littéraires, semblant ne parler que de cette première vérité mondaine, donneraient en réalité accès à la seconde, d'ordre mystique.

²⁵ J.-N. Robert évoque d'ailleurs la « cohérence de la tautologie » dans son ouvrage, p. 55.

²⁶ J.-N. Robert, « L'anglais est-il une langue sacrée ? », dans *Concorder les civilisations*, Samantha Besson (dir.), Paris, Seuil, 2020, p. 369-378.

société et dans l'histoire, mais elles appartiennent à un plan différent, elles portent toujours en elle un monde en décalage et ce décalage est fondamentalement irréductible, que ce soit par la logique du sociologue ou de l'historien. Cet éloge du décalage essentiel, aux accents curieusement derridiens, est sans doute l'apport le plus important et le plus séduisant de cet ouvrage, qui vient clore la décennie d'enseignement de Jean-Noël Robert au Collège de France.

David B. Lurie, *Realms of Literacy: Early Japan and the History of Writing*, Cambridge (USA), Harvard University Asia Center, 2011, 497 p.

Par Michel Vieillard-Baron

Paru en 2011 et récompensé par le Lionel Trilling Award en 2012, *Realms of Literacy* de David B. Lurie s'est très vite imposé comme l'ouvrage de référence en langue anglaise sur l'histoire de l'écriture au Japon, en particulier pour la période allant du I^{er} au VIII^e siècle de notre ère. Cette histoire est complexe et souvent présentée de manière schématique ou incomplète. Le grand mérite du présent ouvrage est de la retracer dans sa complexité et sa cohérence. L'auteur, David B. Lurie, spécialiste reconnu de l'écriture et des textes du Japon ancien, est professeur au département de langues et cultures orientales de l'Université Columbia (New York).

L'ouvrage est divisé en deux parties. La première, intitulée « Literacy and Power » (Écriture et pouvoir) est composée de trois chapitres. Dans cette partie, Lurie retrace l'histoire de l'écriture au Japon jusqu'au milieu du VII^e siècle, époque où l'écriture connaît un développement fulgurant. Le chapitre 1 « Shards of Writing » (Bris d'écriture) porte sur le sens que revêt l'écriture dans une société où personne ne peut encore la lire. Lurie introduit ici le concept d'« *alegibility* » (illisibilité), pour désigner des signes d'écriture (des caractères chinois) qui étaient vus mais n'étaient ni lus, ni compris. Rappelons que jusqu'au milieu du IX^e siècle tous les textes écrits au Japon l'étaient à l'aide exclusive de caractères chinois, utilisés soit pour noter chacun des sons de la langue japonaise (on parle alors de phonogrammes), soit pour noter des concepts (il s'agit dans ce cas de logogrammes). Au Japon, les vestiges d'écriture les plus anciens datent du II^e siècle. Jusqu'au V^e siècle, il s'agit de signes d'écriture gravés sur des tessons de poteries, des coquillages ou bien encore tracés à l'aide de pigments sur des objets en terre cuite ou du bois. Les premiers véritables textes furent produits au V^e siècle, gravés sur du bronze. Signalons que l'ouvrage de Lurie contient un grand nombre de reproductions des plus anciens vestiges d'écriture au Japon, rassemblés, transcrits et traduits pour la première fois dans un ouvrage en anglais.

Dans les premiers temps de l'écriture au Japon, la finalité d'un signe d'écriture n'était pas d'être lu. L'écriture avait alors un rôle religieux, cérémoniel et sa fonction première était d'exprimer l'autorité et le pouvoir (p. 63-66). Au chapitre 2 « Kings Who Did Not Read » (Des rois qui ne lisaient pas), Lurie explique que l'existence de scribes coréens travaillant pour les rois – scribes

qui introduisirent l'écriture au Japon – ne modifia pas le rôle presque exclusivement cérémoniel de l'écriture du I^{er} au VI^e siècle. Les textes les plus anciens produits au Japon sont des inscriptions sur des sabres datant du V^e siècle, inscriptions qui attestent la présence de scribes coréens à la cour et constituent une étape importante dans l'histoire de l'écriture au Japon (p. 88 et 91). Au chapitre 3 « A World Dense with Writing » (Un monde foisonnant d'écriture), Lurie analyse le phénomène que constitue, dans la seconde moitié du VII^e siècle, l'expansion de l'écriture en une cinquantaine d'années hors des niches qui étaient jusqu'alors les siennes et son accession à de nouveaux domaines, à de nouveaux niveaux de la société mais aussi à de nouvelles fonctions (p. 104). Ce phénomène s'explique par un nombre sans cesse croissant d'usagers de l'écriture, notamment en raison du développement de l'administration, mais également du bouddhisme. Le bouddhisme fut introduit au Japon en 538 ou 552 – les sources divergent sur ce point – et quelque 100 000 textes bouddhiques furent produits durant l'époque de Nara (710-784), sans compter les copies faites à titre privé (p. 146). Le papier, introduit de Chine *via* la Corée, était à l'époque de Nara fabriqué dans différentes provinces du Japon. Il était alors utilisé pour les ouvrages précieux, mais également pour les documents administratifs. Les textes plus courts, les étiquettes¹ ou encore les brouillons de textes étaient écrits sur des tablettes en bois appelées *mokkan* 木簡, moins chères, plus faciles à produire et plus résistantes (p. 162). Des milliers de ces tablettes ont été retrouvées lors de fouilles archéologiques et constituent des documents historiques précieux. À l'époque de Nara et au début de l'époque de Heian (794-1185), les personnes qui maniaient l'écriture étaient, comme le rappelle Lurie, les fonctionnaires, les copistes de sūtras, les gouverneurs de province et leur personnel, les moines et les nonnes, les poètes et les politiciens de la noblesse, la famille impériale et son entourage (p. 165). Toutes ces personnes écrivaient dans des styles différents et pour des objectifs distincts, produisant ce que Lurie appelle les « Realms of Literacy » (Royaumes d'écriture), en d'autres termes des sphères d'écriture. Le chinois classique était la langue écrite de toute la sphère sinisée (Chine, Corée, Vietnam, Japon). C'est dans cette langue qu'étaient transcrits au Japon les documents officiels, les textes administratifs et les sūtras bouddhiques notamment. Les scribes coréens introduisirent également un usage particulier des caractères chinois, d'origine chinoise également, qui consistait à utiliser un caractère non pas pour son sens, mais pour noter un son, en tant que phonogramme donc. Cet usage permettait de noter les termes spécifiquement japonais (les noms propres et les mots grammaticaux en

¹ Ces étiquettes en bois étaient généralement taillées en biseau à une extrémité et pourvues d'une encoche à l'autre, ou encore d'encoches aux deux extrémités, de manière à pouvoir être fichées dans quelque chose ou fixées sur des ballots ou des paquets.

particulier). On produisit ainsi simultanément : 1- des textes écrits en *kanbun* 漢文, terme que Lurie traduit par « écriture en style chinois » (Chinese-style writing, p. 181) et que Jean-Noël Robert, à la suite de Bernard Frank, rend en français par « style sino-japonais² » ; 2- des textes mêlant passages en « style chinois » et en langue vernaculaire ; 3- des textes entièrement en langue vernaculaire.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, intitulée « Writing and Language » (Écriture et langue), composée des chapitres 4 à 6, Lurie s'intéresse à la façon dont les Japonais utilisaient les caractères chinois pour noter leur langue (le japonais ancien). Il aborde également la question cruciale de la lecture. Au chapitre 4 intitulé « *Kundoku*: Reading, Writing and Translation in a Single Script » (*Kundoku* : lire, écrire et traduire en une seule notation), Lurie étudie la question du *kundoku* 訓読, terme dont le sens littéral est « lecture par la glose, l'explication » mais qu'il définit plus exactement comme un acte combiné de lecture et de traduction, consistant à lire en japonais des textes écrits en chinois classique ou dans le style du chinois classique, donc essentiellement à l'aide de logogrammes. Le *kundoku* – pratique d'origine coréenne – consiste, comme le rappelle Lurie, en trois étapes : 1- associer des logogrammes d'origine chinoise à des mots japonais ; 2- transposer ces mots dans l'ordre syntaxique du japonais ; 3- ajouter les éléments grammaticaux nécessaires (p. 175). Lurie souligne quatre caractéristiques majeures du *kundoku* qui doivent être conservés à l'esprit (p. 180) : il est interlinguistique, c'est-à-dire que la différence linguistique entre le chinois et le japonais ne doit pas nécessairement se refléter dans l'écriture ; il est réversible (le *kundoku* peut être utilisé à la fois comme un mode de lecture et un mode d'écriture³), il est productif (en d'autres termes, il a permis à des auteurs japonais d'écrire des textes dans le style du chinois classique) et, enfin, il ne s'appuie sur aucun signe visible (l'absence de signes diacritiques *kunten* 訓点 ne signifiant nullement qu'un texte écrit en *kanbun* n'était pas lu en japonais). Lurie rappelle en outre que la prépondérance du *kundoku* date du VII^e siècle (p. 184). Son idée centrale – et audacieuse – est que les Japonais lisaient dans leur propre langue tous les textes, qu'ils soient écrits en chinois ou en japonais, et qu'ils n'avaient pas nécessairement conscience en lisant un texte écrit en chinois qu'il avait été écrit dans une langue étrangère (p. 180). Nous reviendrons dans la conclusion sur ce point au sujet duquel certains spécialistes émettent des réserves.

² Voir l'Avant-propos de Jean-Noël Robert dans son manuel, *Lectures élémentaires en style sino-japonais (kanbun)*, Paris, Université Paris 7, 1985, n. p.

³ David B. Lurie signifie par cette formulation que certains textes étaient dès le départ écrits dans le style sino-japonais pour être lus en *kundoku*.

Lurie insiste sur le fait que dès le VII^e siècle les Japonais avaient à leur disposition différents styles d'écriture dont ils pouvaient faire usage de manières très diverses (p. 209), mais que chacun de ces styles était employé dans un contexte particulier et pour un type de texte défini (p. 259). C'est ce qu'il s'attache à démontrer dans les chapitres suivants. Au chapitre 5 « Governing in Prose: Written Style in the *Kojiki* and *Nihon shoki* » (Gouverner en prose : le style écrit du *Kojiki* et du *Nihon shoki*), Lurie analyse les styles d'écriture de deux œuvres du début du VIII^e siècle : le *Kojiki* (*Recueil des faits anciens*, 712)⁴ et le *Nihon shoki* (*Annales du Japon*, 720)⁵. Si ces deux ouvrages, destinés à affirmer la légitimité de la famille impériale, retracent l'histoire du Japon, depuis les origines du monde jusqu'au règne de l'impératrice Suiko (554-620) pour le premier, depuis les origines du monde jusqu'à l'abdication de l'impératrice Jitô en 697 pour le second, ils sont écrits dans des styles très différents. Le *Kojiki* est selon Lurie écrit dans un style vernaculaire régi par le procédé appelé *kundoku*, employant des logogrammes ordonnés alternativement selon la syntaxe chinoise ou la syntaxe japonaise, avec çà et là, des ajouts de phonogrammes destinés à éclairer la lecture et le sens (p. 227). Lurie souligne que la lecture en *kundoku* du texte assure une homogénéité linguistique incompatible avec l'idée d'un mélange de langues (p. 231). En d'autres termes, le *Kojiki* ne fut pas écrit dans un style juxtaposant passages en style chinois et passages en japonais. Lu à haute voix, le *Kojiki* est écrit en japonais vernaculaire. Le *Nihon shoki*, en revanche, emprunte sa forme et son écriture aux normes littéraires et historiographiques chinoises. En d'autres termes, malgré quelques chants et poèmes vernaculaires notés à l'aide de phonogrammes, il est essentiellement écrit en chinois. Si le *Nihon shoki* jouit dès son écriture d'un statut d'ouvrage officiel – des séances de lectures suivies d'explications eurent lieu à la cour à différentes occasions –, il éclipsa complètement le *Kojiki* qui ne fut « redécouvert » qu'au XVIII^e siècle.

Au chapitre 6 « The poetry of writing: the *Man'yôshû* and Its Contexts » (La poésie de l'écriture : le *Man'yôshû* et ses contextes), Lurie analyse les styles d'écriture employés pour noter les quelque 4 500 poèmes de cette anthologie, somme de la poésie antique achevée sans doute peu après 759, date du poème le plus récent⁶. Rappelons que la poésie en langue vernaculaire proscrit en

⁴ Il existe une traduction en français de ce texte : Masumi et Marise Shibata (trad.) *Chronique des choses anciennes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1969. On préférera toutefois la traduction anglaise de Donald L. Philippi, *Kojiki*, Tokyo, University of Tokyo Press, 2002, [première édition 1968].

⁵ Il existe une traduction anglaise de ce texte : William George Aston (trad.), *Nihongi, Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1972.

⁶ Voir la traduction intégrale en français de cette anthologie par René Sieffert, *Man'yôshû*, Cergy, POF/UNESCO, 5 vol., 1997 (Livres I à III), 1998 (Livres IV à VI), 2001 (Livres VII à IX), 2002 (Livres X à XIII), 2003 (Livres XIV à XX).

principe tout mot d'origine étrangère. Le *Man.yôshû*, corpus le plus important de textes (de poèmes) écrits en langue vernaculaire antique, constitue un document capital pour connaître l'état de la langue japonaise au VIII^e siècle. Pour noter les poèmes, les compilateurs ont utilisé les caractères chinois principalement de quatre manières : 1- Comme des logogrammes lus dans la langue vernaculaire, ainsi le caractère 人 qui signifie en chinois « la personne », lu *hito*, mot japonais possédant la même signification. Ces logogrammes lus en langue vernaculaire sont appelés *seikun* 正訓. 2- Comme phonologogrammes pris pour noter le son de leur lecture en langue vernaculaire, indépendamment de leur sens en chinois, ainsi le phonogramme 阿 choisi pour noter le son « a ». Ces caractères sont appelés *kungana* 訓仮名. 3- Comme phonologogrammes utilisés pour noter le son de leur lecture « à la chinoise », en d'autres termes une lecture reproduisant plus ou moins fidèlement la lecture chinoise de ce caractère au moment de son introduction au Japon, ainsi les deux caractères 比 et 登 pris pour noter les sons *hi* et *to* formant le mot *hito* « la personne ». Ces caractères sont appelés *ongana* 音仮名. Enfin, 4- Comme logogrammes lus dans leur lecture « à la chinoise ». Ces derniers, appelés *seion* 正音, sont très rares dans l'anthologie car, comme nous l'avons signalé plus haut, la poésie en langue vernaculaire interdit en principe l'emploi de mots d'origine étrangère. Ils sont utilisés pour noter des mots absents à l'origine de la langue vernaculaire, ainsi les « démons faméliques » *gaki* 餓鬼 du bouddhisme⁷.

Au moment d'écrire un poème, les poètes – et les compilateurs – avaient donc le choix entre ces quatre façons de noter la langue japonaise, qu'ils pouvaient combiner (ils en choisissaient rarement une seule). Lurie insiste sur le fait qu'en termes de lecture à haute voix (*vocalization*), plusieurs modes d'écriture pouvaient être équivalents, mais que le choix d'un mode d'écriture plutôt qu'un autre est également porteur de sens (p. 287), sens accessible uniquement aux lecteurs, et non aux auditeurs. Selon le relevé établi par Lurie, les trois quarts des poèmes de l'anthologie sont notés avec une majorité de logogrammes, complétés par quelques phonogrammes (p. 271). Seul un quart des poèmes sont écrits majoritairement à l'aide de phonogrammes et ils se trouvent essentiellement dans les quatre derniers livres de l'anthologie, livres associés à la famille Ôtomo à laquelle appartenait le poète Ôtomo no Yakamochi (mort en 785), l'un des compilateurs. Le mode d'écriture complexe du *Man.yôshû* permettait des jeux graphiques. Lurie cite par exemple (p. 272) un poème apparaissant deux fois dans l'anthologie, noté de deux façons différentes⁸. Il

⁷ Le terme *gaki* apparaît dans les poèmes 608 et 3840 ; R. Sieffert le traduit par « spectres faméliques » dans le premier et par « démons faméliques » dans le second.

⁸ Il s'agit du poème n° 3023 du Livre XII qui réapparaît au Livre XVII, n° 3935. R. Sieffert a traduit différemment ces deux versions du même poème (*Man.yôshû*, t. 3, *op. cit.*, p. 247 et t. 5, *op. cit.*, p. 157).

signale également que certains poèmes sont notés de manière « abrégée » (les spécialistes japonais les qualifient de « poèmes en forme abrégée », *ryakutaika* 略體歌). Concrètement, pour lire un tel poème le lecteur doit ajouter, là où cela est nécessaire, des éléments qui ne sont pas écrits. Ce mode de lecture est appelé par les Japonais « ajout au moment de la lecture » *yomisoe* 讀添 et ne concerne que la poésie, car le lecteur est dans ce cas guidé par le mètre du poème et les conventions poétiques⁹, ce qui est impossible dans le cas de la prose.

Dans les manuscrits des textes produits jusqu'au début du IX^e siècle, rien ne permet de distinguer visuellement un phonogramme d'un logogramme. Ce n'est qu'à partir du milieu du IX^e siècle que va s'établir la convention de noter les phonogrammes de manière cursive, ce qui permet de les distinguer aisément des logogrammes et facilita la lecture. Les phonogrammes notés de manière cursive sont essentiellement des *ongana* pris pour noter le son de leur prononciation « à la chinoise ». Ils seront par la suite simplifiés. Ainsi la syllabe « a » あ est-elle la forme simplifiée du caractère 安 (p. 316). Ces caractères cursifs simplifiés sont à l'origine du syllabaire hiragana 平仮名 employé de nos jours (p. 275). Parallèlement aux hiraganas, les Japonais mirent au point un autre syllabaire dont les signes sont cette fois formés à partir d'un élément d'un phonogramme, ainsi la syllabe « a » ア qui est la partie gauche, simplifiée, du caractère 阿 utilisé pour noter le son « a ». Ces phonogrammes abrégés furent dans un premier temps utilisés pour donner la lecture en japonais de caractères chinois, en d'autres termes, le *kundoku*. Lurie rappelle que si l'utilisation de phonogrammes pour donner la lecture japonaise de caractères chinois est apparue au VII^e siècle (p. 315), l'usage de ces phonogrammes abrégés se développa au IX^e siècle. Ils sont à l'origine du syllabaire katakana, utilisé de nos jours encore, notamment pour transcrire les mots d'origine étrangère.

Au chapitre 7 « Japan and the history of writing » (Le Japon et l'histoire de l'écriture) qui sert de conclusion à l'ouvrage, Lurie passe en revue les différentes théories sur l'écriture en Asie. Cela lui permet d'affirmer :

Aucun aspect du système d'écriture employé au Japon n'était *a priori* étranger à la langue ou à la culture [japonaise], quelle que soit son origine ou sa similitude formelle avec des signes d'écriture employés pour écrire d'autres langues¹⁰.

Lurie réaffirme ainsi l'importance du *kundoku* qui relie, suivant sa démonstration, tous les styles d'écriture employés au Japon (p. 313), du plus

⁹ Voir par exemple le poème du *Man'yôshû* n° 2360, cité par D. B. Lurie, *Realms of Literacy*, *op. cit.*, p. 281.

¹⁰ D. B. Lurie, *op. cit.*, p. 333 ; traduit de l'anglais : « [...] no aspect of the writing system used in Japan was *a priori* foreign to the language or the culture, no matter what its origins or formal similarity to graphs used to write other languages. »

proche du chinois classique (tel celui du *Nihon shoki*) à celui de la prose illisible en chinois (comme la plupart des inscriptions sur les *mokkan*). Cette mise en lumière de l'importance du *kundoku* a selon nous un double mérite : d'une part, elle met en lumière la cohérence des styles d'écriture de la langue japonaise, et, d'autre part, elle rend aux femmes leur place dans l'histoire de l'écriture (et de la lecture) au Japon. En effet, si à la suite de Lurie on admet que les femmes lisaient en *kundoku* les textes écrits en chinois classique ou dans le style chinois, on comprend beaucoup mieux comment certaines ont pu acquérir de bonnes connaissances en culture chinoise (en principe réservée aux hommes). S'éclaire également le lien entre les œuvres « chinoises » et les genres littéraires communément associés aux femmes : poésie, mémoires, ou romans en langue vernaculaire (p. 330). Pour Lurie, le fait que des systèmes équivalents au *kundoku* aient existé, en Corée et dans d'autres pays d'Asie, devrait nous conduire à ne pas surestimer le caractère spécifiquement chinois (*Chineseness*) du système d'écriture chinois (p. 359). Lurie rappelle également que ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle, influencés par le système d'impression avec caractères mobiles importé d'Occident, que les Japonais prirent la décision de ne retenir qu'un phonogramme pour noter un son, alors qu'ils avaient jusqu'alors le choix entre plusieurs possibilités. Ajoutons que c'est une ordonnance du 21 août 1900 qui fixa définitivement la liste des 46 signes qui devaient être utilisés par les élèves des écoles pour noter les 46 sons de la langue japonaise : la liste des hiraganas et des katakanas employés aujourd'hui fut ainsi définitivement arrêtée. Précisons que la langue japonaise s'écrit de nos jours à l'aide de ces deux syllabaires, hiraganas et katakanas, et de caractères chinois (*kanji*). Le ministère de l'Éducation japonais a établi en 1981 une liste des quelque 1 945 caractères d'usage commun (*jōyō kanji*) que tout Japonais doit en principe connaître pour son usage quotidien, liste révisée par la suite¹¹.

Certains spécialistes ont émis quelques réserves sur des points formulés par Lurie. Ainsi, le linguiste Alexander Vovin, par exemple, considère que l'affirmation selon laquelle les notations de prononciation en japonais sur les manuscrits du *Nihon shoki*, prouvent que le texte était dès le départ lu en *kundoku* (en japonais) ne peut être acceptée, car la grande majorité de ces gloses sont écrites en katakanas, syllabaire mis au point postérieurement à la rédaction du texte¹². Vovin sous-entend ainsi que les *Annales du Japon* furent dans un premier temps lues en chinois, mais la question demeure ouverte. Pour Ivo Smits, spécialiste de la littérature écrite en chinois au Japon, la vision de Lurie

¹¹ Cette liste fut révisée en 2010 : 196 caractères furent ajoutés et 5 retirés, ce qui porte le nombre total de caractères à 2136.

¹² Voir sa recension de l'ouvrage de D. B. Lurie dans *The Journal of Asian Studies*, Pittsburg, vol. 72, n° 3, août 2013, p. 4-7.

est trop centrée sur le cas de la langue japonaise et son lecteur risque de perdre de vue la variété, la multiplicité des identités linguistiques des textes écrits « en chinois » au Japon. Il rappelle à titre d'exemple que même si la poésie du poète chinois des Tang Bai Juyi (772-846), connu et apprécié de son vivant au Japon, était lue « en japonais », elle était et demeure écrite en chinois. Il rappelle également que des poètes japonais ont composé de la poésie en chinois, suivant les règles propres à la poésie chinoise, et non japonaise¹³. Ils avaient donc conscience de l'existence d'une langue « chinoise » distincte du japonais¹⁴. Ces quelques points montrent combien stimulante est la lecture du livre de Lurie et féconds les débats qu'il suscite. En conclusion, nous dirons qu'il s'agit d'un ouvrage important, extrêmement bien informé – la bibliographie en fin d'ouvrage est très complète – qui remet dans leur contexte, et en ordre, les principales données de l'histoire de l'écriture au Japon. Nous recommandons vivement sa lecture à toute personne souhaitant connaître et comprendre cette histoire à la fois foisonnante et passionnante.

¹³ Nous invitons les personnes intéressées par la question de la co-présence de deux langues écrites dans le Japon ancien et la production de poésies dans chacune de ces langues à lire la thèse récente d'Arthur Defrance, *La Poésie japonaise de l'époque de Nara, entre recreation de la Chine et création de la tradition nationale*, soutenue le 15 décembre 2022 à l'EPHE, Paris.

¹⁴ Voir sa recension de l'ouvrage de D. B. Lurie dans *East Asian Publishing and Society*, Leiden, Brill, 4, 2014, p. 197-201.

Tamura Miyuki 田村美由紀, *Kôjutsu hikki suru bungaku – kaku koto no daikô to jendâ* 口述筆記する文学—書くことの代行とジェンダー (La littérature sous dictée – relais de l'écriture et questions de genre), Nagoya, Nagoya daigaku shuppankai, 2023, 311 p.

Par Cécile Sakai

Cet ouvrage écrit en japonais, récemment paru, aborde de façon inédite les liens entre création littéraire et œuvre dictée, en ouvrant des perspectives nouvelles sur la relation entre l'oral et l'écrit, les rapports de force entre les acteurs concernés par le contrat officiel ou un pacte officieux. Il éclaire aussi le caractère genré de l'exercice, puisque dans la majorité des cas ce sont des femmes qui tiennent la plume en transcrivant ce que les écrivains – des hommes – leur dictent. Il s'agit d'un sujet très original pour la première fois traité dans sa globalité sur le terrain japonais, en interrogeant la dynamique de la « dictée » dans le processus de mise au jour d'une œuvre. Dans quelle mesure l'élaboration devient-elle collaborative, à rebours des schémas de domination ? Et comment pointe-t-elle, alors, une certaine hybridité du processus ? Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici est la relation entre oral et écrit, entre la fiction inventée, filtrée par la voix, et la version écrite résultant de la dictée initiale, relue puis corrigée le plus souvent, toujours à deux.

L'ouvrage est issu d'une thèse soutenue en 2020 par Tamura Miyuki, une jeune chercheuse rattachée aujourd'hui au Centre International de Recherches sur le Japon (Nichibunken) sis à Kyoto. Après une introduction consacrée à une redéfinition de la dictée comme interaction entre deux « écrivains », ce qui permet de remonter depuis le texte publié vers le processus d'écriture, la démonstration suit le fil de quatre grandes parties subdivisées en huit chapitres. La première partie porte sur le handicap et ses stratégies, traitant de l'œuvre tardive de l'écrivain Tanizaki Jun.ichirô 谷崎潤一郎 (1886-1965), dont la main droite était percluse de douleurs et presque paralysée suite à une crise d'hypertension. Dès 1958, c'est en dictant son œuvre qu'il continue de faire paraître récits et essais. C'est ainsi qu'a pu être publié son dernier chef-d'œuvre, *Fûten rôjin nikki* 瘋癲老人日記 (*Journal d'un vieux fou*)¹, roman paru en feuilleton entre novembre 1961 et mai 1962 dans la revue mensuelle *Chûô Kôron*. Ce fait bien connu – en raison de la notoriété de l'auteur – est analysé sous

¹ Traduit par Georges Renondeau chez Gallimard, coll. « Du Monde entier » en 1967, et nouvelle traduction de Cécile Sakai, dans Tanizaki, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, rééd. Folio.

l'angle des conséquences qu'une telle méthode peut induire, et s'appuie sur le témoignage publié d'Ibuki Kazuko 伊吹和子, rédactrice salariée de l'éditeur Chûhō Kōron-sha, qui devient bientôt l'assistante personnelle chargée de la prise d'écriture sous la dictée du grand maître. Le statut de « scriptrice » (*hikkisha* 筆記者) est examiné à la loupe, tant du point de vue de la complexité des affects en jeu, que du point de vue de la lutte souterraine pour gagner la légitimité de la fonction. La deuxième partie s'intéresse au handicap et au soin (ici appelé « care »), en menant l'enquête sur quatre binômes d'écrivains du XX^e siècle : d'abord Kanbayashi Akatsuki 上林暁 et sa sœur Tokuhiko Mutsuko 徳廣睦子 ; puis trois couples mariés Miura Ayako 三浦綾子 et Miura Mitsuyo 三浦光世 ; Ôba Minako 大庭みな子 et Ôba Toshio 大庭利雄 ; Takeda Taijun 武田泰淳 et Takeda Yuriko 武田百合子. À travers diverses circonstances liées aux maladies et accidents, ces tandems ont construit une entraide concrétisée notamment par la transcription sous dictée, parfois transformée en une écriture substitutive, voire en un relais officiel pour la publication. Un fait suffisamment rare mérite d'être souligné : la renommée des couples Miura et Ôba repose entièrement sur deux écrivaines importantes de l'après Seconde Guerre mondiale, épouses soutenues par leurs conjoints qui se muent en scribes dédiés contribuant sous dictée à l'avènement des œuvres. Des brèches, sans doute, dans le système de domination masculine. La troisième partie aborde les représentations des scènes et dispositifs de dictée au sein de trois récits, l'un de la romancière Enchi Fumiko 円地文子 (1905-1986), *Nise no en shûi* 二世の縁拾遺 (Les liens du couple – annexe, 1957) ; les deux autres du lauréat du prix Nobel de littérature Ôe Kenzaburô 大江健三郎 (1935-2023), avec *Mizukara waga namida o nuguitamau hi* みずから我が涙をぬぐいたまう日 (*Le jour où il daignera Lui-même essuyer mes larmes*, 1972)² et *Suishi* 水死 (Noyade, 2009). Est interrogée ici la fonction de médiation mise en scène à travers des personnages féminins investis par d'autres paroles d'autres temps, des dieux ou de l'au-delà. Sortes de chamanes, elles s'approprient le langage, transforment les messages, échappant au cadre de la transmission, qu'elles remettent en cause. La quatrième et dernière partie vise à réfléchir plus largement sur les politiques de la médiation et du relais, en s'intéressant d'abord au récit *Mu-seiran* 無精卵 (Œufs non fécondés, 1995) de Tawada Yôko 多和田葉子 (1960-). En analysant une intrigue qui met en scène la curieuse cohabitation entre une écrivaine et une jeune fille surgie de nulle part, copiste des œuvres de l'autrice, Tamura développe une critique féministe, qui voit dans ce dispositif un schéma qui bouscule celui de l'asymétrie des forces sous domination masculine – schéma qui renvoie donc à celui de la dictée. Deux romans complètent ce

² Traduit par Marc Mécréant dans le recueil de nouvelles *Dites-nous comment survivre à notre folie*, Paris, Gallimard, 1982. *Suishi* n'est pas traduit.

tableau : *Zangyaku-ki* 殘虐記 (*Chronique inhumaine*)³ de Tanizaki, publié en 1958, et un récit en hommage et homonyme de Kirino Natsuo 桐野夏生 (1951-), qui paraît en 2004, près d'un demi-siècle plus tard. Ces deux œuvres traitent de faits divers sulfureux, dans un style à suspense, et surtout elles reposent sur des techniques de récit différé : le rapport d'enquête criminelle tissé de documents variés, repris et commenté par un narrateur écrivain dans le cas de Tanizaki, la dénonciation après coup par une victime de rapt devenue romancière dans le cas de Kirino. Ici, ces dispositifs indirects contournent la violence pour l'exprimer plus complètement, plus efficacement. On comprend que l'analyse renvoie aux potentialités intrinsèques de la dictée, comme acte différé.

En conclusion, Tamura examine la situation contemporaine, constatant que les technologies informatiques, telle la reconnaissance vocale, ont remplacé toutes les opérations liées aux dictées à l'ancienne. Quand la machine supplée au corps et à l'esprit, l'opération devient mécanique, et la dictée d'antan devient, en quelque sorte, une action patrimoniale. Tamura en présente des illustrations dans certains mangas d'aujourd'hui : l'image de la dictée est replacée alors dans une vision nostalgique des temps révolus.

Comme on l'entrevoit avec ce bref résumé, la variété des figures traitées et la richesse du corpus sont remarquables, dans un ensemble très cohérent dont le fil directeur est bien celui d'une interrogation tous azimuts de ce que signifie la médiation, ici entre l'oral et l'écrit, entre les acteurs et actrices de l'élaboration créatrice. Bien que l'aspect systématique d'une thèse, à l'origine de cet ouvrage, soit parfois un peu répétitif, dans l'ensemble la démonstration est forte, et éclaire par de nombreux exemples un pan obscur de la création littéraire. Ce faisant l'on retient de cette recherche originale le rappel de l'existence d'une dimension orale de la littérature, dont la trace écrite n'est ni une copie ni une reproduction, mais un objet hybride dont il faudrait pouvoir analyser les particularités. De plus, dans la mesure même où cette fonction de transcription sous dictée est toujours ou presque toujours du ressort de personnages féminins, leur statut « ancillaire » nécessite d'être revu, non seulement dévoilé mais scruté dans son agentivité et son apport à l'œuvre. Selon Tamura Miyuki, le travail de scriptrice, rémunéré ou non, peut prendre une forme plus volontariste, voire se transformer en véritable coopération. Même sans signature publique, divers documents, archives et témoignages permettent de retracer ce qui se passe dans les huis clos. Au fond, une problématique plus générale, celle de l'articulation entre public et privé, officiel et officieux, vient croiser cette étude

³ Traduit par M. Mécréant dans Tanizaki, *Œuvres*, tome II, *op. cit.* Le roman est inachevé, l'auteur ayant subitement mis un terme à la publication en feuilleton dans la revue mensuelle *Fujin Kôron*.

vraiment révélatrice à bien des égards. Des chefs-d'œuvre, comme *Journal d'un vieux fou* de Tanizaki, peuvent avoir été écrits dans ces conditions contraintes, autrement dit en décalage par rapport au mythe de l'auctorialité pure, du pouvoir absolu et original de l'artiste.

En général, cette étude ouvre des perspectives nouvelles sur la question de savoir « comment s'écrit la littérature », qui pourrait être posée à l'échelle internationale, renvoyant à des usages différenciés dépendant d'héritages socio-culturels. La dictée d'écrivain correspond à une séquence type, qui pourrait faire l'objet de recherches comparatives sur les modalités d'une opération beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord, et sur les productions textuelles également complexes ainsi générées.

Steffen Haug, *Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*, trad. par Jean Torrent, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art & Fondation maison des sciences de l'homme, coll. « Passages », vol. 63, 2022, 540 p.

Par Hélène Trespeuch

Issu de sa thèse de doctorat, l'ouvrage de Steffen Haug a initialement été publié en langue allemande en 2017 aux éditions Brill sous le titre *Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und Fotografie in der Passagenarbeit*. Le titre de l'édition française met plus volontiers en avant le travail de recherche iconographique que Walter Benjamin (1892-1940) a mené en France, à la Bibliothèque nationale, pour son célèbre ouvrage resté inachevé : *Le Livre des Passages*. Le philosophe et critique d'art allemand commence à concevoir cet imposant ensemble fragmentaire en 1927 et le poursuit jusqu'en 1940, année de sa mort¹. Il s'agit pour lui de s'intéresser à la ville parisienne du XIX^e siècle et à toutes ses mutations qui cristallisent la modernité : l'architecture des passages couverts, les constructions en fer, la publicité, la photographie, les miroirs, ou encore l'ennui, la figure du flâneur, la prostitution, auxquelles s'ajoutent les analyses éclairées de Baudelaire, Hugo, Fourier, Marx, etc.

Cet ouvrage conçu par Walter Benjamin a fait l'objet en 1982 d'une première édition posthume en allemand, établie par Rolf Tiedemann, dans le volume V de ses écrits (*Gesammelte Schriften*). S'en est suivie une précieuse traduction française en 1989 (par Jean Lacoste, aux éditions du Cerf), *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*, qui a toutefois « renoncé à traduire le très imposant appareil critique qui accompagne les textes de Benjamin dans l'édition allemande² ». Comme l'indique Rolf Tiedemann, Walter Benjamin voulait réunir dans *Le Livre des Passages* :

Les matériaux et la théorie, les citations et l'interprétation dans une constellation inédite, comparée à toutes les formes de présentation ordinaires : les matériaux et les citations devaient jouer un rôle prépondérant tandis que la théorie et l'interprétation devaient rester ascétiquement à l'arrière-plan³.

¹ Précisons que Walter Benjamin mène ce travail, dans un premier temps, de 1927 à 1930, puis le reprend de manière plus intense pendant son exil parisien à partir de 1934.

² Jean Lacoste, « Avertissement du traducteur », dans W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Rolf Tiedemann (dir.), traduit par J. Lacoste, Éditions du Cerf, 2009 [1989], p. 7.

³ R. Tiedemann, « Introduction », *ibid.*, p. 12.

Aussi, dans l'édition établie en 1982, de très nombreuses citations s'ajoutent aux remarques de Walter Benjamin, qui témoignent de l'importante documentation que l'auteur a réunie des années durant pour élaborer son œuvre. Il manque toutefois à ces éditions du *Livre des Passages* une part importante des recherches qu'a menées Walter Benjamin : les matériaux visuels. Le théoricien allemand concevait en effet les images au même titre que les citations qui traversent son livre. L'important travail de recherche mené par Steffen Haug vient combler ce manque.

Dans l'édition française du *Livre des Passages* qui compte près de 1 000 pages, seule une cinquantaine d'images réunies en trois cahiers distincts accompagne le texte. Et la plupart d'entre elles sont des illustrations choisies par l'éditeur, et non par Walter Benjamin lui-même. En effet, sur la centaine des images mentionnées par l'auteur dans *Le Livre des Passages*, seules 14 figurent dans cette édition française (soit une de plus que dans l'édition allemande) ; les autres sont restées méconnues pendant des décennies – brièvement décrites par l'auteur, certes, mais jamais reproduites. Pour un ouvrage aussi commenté que *Le Livre des Passages*, cette absence des images, qui faisaient pourtant partie intégrante du projet éditorial de Walter Benjamin, a certainement constitué un biais scientifique. Ce dernier indiquait en effet dès 1935 à Gretel Adorno :

Je prends des notes sur un important matériau iconographique oublié. Mon livre [...] pourrait se munir des documents illustrés les plus significatifs et je ne veux pas d'avance le priver de cette possibilité⁴.

Quelques mois plus tard, c'est à Theodor W. Adorno qu'il confiait être impatient de lui montrer « une partie de la documentation visuelle de [s]on livre⁵ ». Cet ensemble iconographique est d'autant plus précieux sur le plan scientifique qu'il n'était pas pensé par l'intellectuel allemand comme une somme d'illustrations dépendantes du texte, mais comme un matériau à part entière, dont le langage propre, visuel, avait vocation à compléter la partie écrite, sans la redoubler. Steffen Haug souligne judicieusement (p. 19) :

[...] les images vont presque toutes au-delà des thèmes auxquels Benjamin avait initialement pensé ; elles leur ajoutent des aspects nouveaux, encore inaperçus, qu'il s'agisse d'un détail ou même de certains motifs dont aucune note ne fait état et qui restent parfois les seuls indices de telle ou telle inflexion particulière de la pensée de Benjamin dans les *Passages*. Les images consignées ici possèdent toutes la même valeur, et Benjamin les a d'ailleurs considérées avec méthode selon des points de vue différents – c'est tantôt leur sujet principal qui retient son attention,

⁴ W. Benjamin, Lettre à Gretel Adorno du 2 septembre 1935, cité dans Steffen Haug, *Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*, trad. par Jean Torrent, collection « Passages », vol. 63, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art & Fondation Maison des sciences de l'homme, 2022, p. 13.

⁵ W. Benjamin, Lettre à Theodor W. Adorno du 7 février 1936, *ibid.*, p. 13.

tantôt au contraire tel détail apparemment insignifiant, tantôt la forme de représentation qu'elles adoptent ou leur mode de diffusion.

Ainsi, l'ouvrage de Steffen Haug rappelle, si nécessaire, que Walter Benjamin n'était pas seulement un homme de textes et de pensées abstraites ; sa réflexion se fondait également sur une observation minutieuse des images, quelle que soit leur nature, artistique ou non. Et, sur ce point, il est important de souligner que ce sont les images les plus diffusées, les images de masse, qui intéressent Walter Benjamin ; il y voit l'expression de l'évolution des sujets et centres d'intérêt du XIX^e siècle, d'autant que leur nature même (majoritairement des lithographies et des gravures sur bois) et leur mode de diffusion (le plus souvent, la presse illustrée) sont liés au développement technique de la modernité.

Pour constituer sa documentation visuelle, Walter Benjamin se rend au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France à Paris. La moitié de ses notes iconographiques renvoie à des planches, des gravures ou encore à des photographies qui y sont conservées. Le théoricien allemand y trouve en effet ce qu'aucune autre bibliothèque n'a alors retenu dans ses collections : des images de masse éphémères⁶, de médiocre qualité, comme des tracts, des annonces publicitaires, des prospectus, etc. Car, depuis plusieurs siècles, toutes ces productions imprimées sont soumises à l'obligation du dépôt légal en France et sont rassemblées à la Bibliothèque nationale. Sur les traces de Walter Benjamin, Steffen Haug a donc mené ses recherches dans les nombreux albums thématiques du Cabinet des estampes pour retrouver et réunir les images correspondant aux brèves descriptions iconographiques du théoricien allemand telles qu'elles sont disséminées dans l'édition du *Livre des Passages*⁷ – auxquelles Haug ajoute quelques notes inédites. L'autre moitié du corpus d'images que Benjamin envisageait d'intégrer à son livre « renvoie à des reproductions trouvées dans des livres ou à des pièces et documents que Benjamin a vus dans des expositions » (p. 14).

L'ouvrage de Steffen Haug, *Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*, présente non seulement ce corpus iconographique

⁶ Voir à ce sujet Bertrand Tillier, « L'éphémère imprimé & illustré : un objet à la lisière de l'histoire de l'art du XIX^e siècle », dans *Les Éphémères, un patrimoine à construire*, actes de journées d'étude, Olivier Belin et Florence Ferran (dir.), Paris, 2014. Document en ligne consulté le 13 juillet 2024 : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire2882.php>. Pour de plus amples développements, voir *Les Éphémères imprimés et l'image*, O. Belin, F. Ferran et B. Tillier (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2023. Voir le sommaire en ligne consulté le 13 juillet 2024 : < <https://www.fabula.org/actualites/113481/les-ephemeres-imprimees-et-l-image.html> >.

⁷ Avant d'être éditées dans *Le Livre des Passages*, ces notes ont été « incorporées [par W. Benjamin] à ses matériaux, divisés en trente-six liasses ou dossiers thématiques, en les plaçant chaque fois là où l'image en question lui paraissait être au bon endroit » (p. 13-14). Toutefois, « seules vingt-cinq des trente-six liasses des *Passages* contiennent des notes iconographiques » (p. 437).

quasi intégral⁸, mais expose et analyse la manière dont Walter Benjamin l'a constitué et la place qu'il comptait octroyer à ces images dans son *Livre des Passages*. Il suit un déroulement en partie chronologique, qui justifie l'important déséquilibre des trois parties qui le structurent. Le premier chapitre (p. 29-76) est consacré aux années 1927-1930, soit à la phase exploratoire de la conception du *Livre des Passages*, au cours de laquelle Walter Benjamin s'intéresse notamment aux images d'Épinal et à l'essor de l'affiche illustrée à visée publicitaire au XIX^e siècle. Le second chapitre (p. 77-118) traite de la seconde et dernière phase de travail qui s'étend de 1934 à 1940. Benjamin est alors en exil à Paris et mène ses recherches à la Bibliothèque nationale entre le printemps 1935 et l'hiver 1935-1936. Steffen Haug présente les multiples albums thématiques qu'y consulte Walter Benjamin, ainsi que les autres sources iconographiques envisagées par le théoricien allemand. L'exposition sur la Commune que Benjamin visite au printemps 1935 au musée municipal de Saint-Denis en fait partie. Enfin, le dernier chapitre (p. 119-356), le plus dense, s'extirpe de cette logique chronologique pour étudier les correspondances entre les images collectées pour le *Livre des Passages* et les six thématiques que Walter Benjamin retient pour son exposé « Paris, capitale du XIX^e siècle », dont il achève la rédaction en 1935, soit peu de temps avant de se lancer dans ses recherches iconographiques au Cabinet des estampes. Haug entend explorer la validité de l'hypothèse selon laquelle la documentation visuelle rassemblée par Benjamin à partir de 1935 aurait été guidée par les six thématiques de son exposé « Paris, capitale du XIX^e siècle », qui lui-même s'est fondé sur la multitude des notes réunies par Benjamin pour son *Livre des Passages*, dont il propose en quelque sorte un plan de construction. Steffen Haug précise (p. 122) :

Si l'on compare les titres et les formulations de l'exposé avec les titres et les notes des liasses pour les *Passages*, de nombreux parallèles surgissent, qui permettent de rattacher à grands traits les trente-six liasses aux six thèmes génériques de l'exposé. Mais, dès qu'on entre dans les détails, les liens sont assez difficiles à établir. Cela tient au contraste entre le resserrement extrême du « plan de construction » et la formidable richesse des matériaux réunis dans les liasses. Dans l'édition allemande des *Écrits complets*, les quinze pages de l'exposé sont suivies par plus de neuf cents pages de « notes et matériaux » (dont une grande partie est en outre composée en caractères de petite taille), de sorte que l'on peut associer arithmétiquement aux deux pages et demie de chaque chapitre de l'exposé environ cent cinquante pages de matériaux de travail.

⁸ Les images sont reproduites tout au long de l'ouvrage. En fin d'ouvrage, toutes les notes iconographiques du *Livre des Passages* de Walter Benjamin sont isolées, puis la table des illustrations qui suit renvoie tout à la fois à la page où se trouve l'image dans l'essai de Steffen Haug, et à la note iconographique correspondante. Parmi toutes les images auxquelles Walter Benjamin fait référence dans ses notes, seules dix d'entre elles n'ont pas été identifiées.

En conclusion de son essai, Steffen Haug souligne que la place qu'occupent les images dans le projet éditorial de Walter Benjamin est d'autant moins négligeable que la collecte de celle-ci a indubitablement nourri la réflexion du théoricien sur les mutations modernes subies par l'œuvre d'art, qu'il réunit dans un bref essai, lui-même rédigé en 1935 : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

L'ouvrage de Steffen Haug, qui repose sur un travail minutieux et rigoureux, s'impose donc comme une publication de référence, précieuse et indispensable à la recherche sur Walter Benjamin. Quelques regrets toutefois : les notes de l'auteur réunies en fin d'ouvrage s'avèrent peu pratiques, notamment parce qu'elles sont renumérotées à chaque sous-partie. En outre, comme l'indique la note de l'éditeur en préambule, l'ouvrage :

réunit deux types d'images : celles que Steffen Haug a identifiées comme faisant partie de la « documentation visuelle » que Walter Benjamin pensait joindre à son *Livre des Passages* et qui sont mentionnées dans les « notes et matériaux » accumulés pour ce projet ; et celles que Steffen Haug a choisies, à titre comparatif ou discursif, pour enrichir son propos et son analyse du corpus iconographique exhumé (p. 9).

La note précise qu'une « numérotation continue » a été choisie, qui ne permet donc pas de « les distinguer les unes des autres ». Cette décision paraît peu compréhensible puisqu'elle génère le même malentendu que les cahiers d'images présents dans l'édition du *Livre des Passages* établie par Rolf Tiedemann en 1982. Seule la table des illustrations à la fin de l'essai de Steffen Haug permet d'identifier ces illustrations, grâce à l'absence d'un renvoi aux notes iconographiques de Walter Benjamin. Une numérotation distincte, avec des chiffres romains par exemple, aurait été sans nul doute préférable. Ces bémols, de l'ordre du détail, n'empêche heureusement pas la pleine appréciation des qualités multiples de cet ouvrage, désormais accessible au public francophone.

Michel Melot et Anne Zali, *L'Art du livre*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2023, 573 p.

Par Marine Le Bail

L'image déployée sur la jaquette de *L'Art du livre* et reproduite sur l'étui cartonné destiné à l'accueillir nous offre, en plongée, une vue de la tranche supérieure d'un volume relié en chagrin brun – on y reconnaît les filets dorés caractéristiques de la collection de La Pléiade –, dont les pages légèrement déployées laissent entrevoir un jeu complexe d'ombres, de plis, de fermetures et d'ouvertures. S'y fauillent deux signets dont la forme sinueuse évoque irrésistiblement un *S* : *s* comme *signe*, comme *symbole*, comme *spiritualité* ou comme *secret*, autant de notions qui se trouvent au cœur de la somme monumentale consacrée par Michel Melot et Anne Zali à l'art du livre, appréhendé en diachronie dans toute sa plasticité et son épaisseur matérielles, mais aussi dans toute sa densité culturelle. La singularité de l'entreprise réside dans ce choix assumé d'appréhender les évolutions du livre sous l'angle de l'art et de l'artisanat plutôt que sous celui de l'histoire éditoriale ou économique, ce que traduisent les très nombreuses illustrations qui accompagnent leur texte. Au-delà de l'incontestable réussite visuelle de l'ouvrage, son grand intérêt tient à la manière dont les deux auteurs articulent d'emblée la question esthétique à celle de la signification sociale, symbolique et même spirituelle du *codex*, perçu comme un objet lesté de significations complexes et, par-dessus tout, comme une forme-sens. À un moment où la numérisation de nos pratiques de consultation des textes fait planer, plus que jamais, la hantise d'une « fin du livre » sans cesse rejouée et reportée, Michel Melot et Anne Zali voient au contraire dans la progressive défonctionnalisation du livre, libéré de sa contrainte de support sémantique, l'occasion de le réinvestir d'une forme de sacralité que sa transformation en bien de consommation courante lui avait progressivement fait perdre : « Aujourd'hui, affranchi de son assignation à transporter du texte, et ainsi devenu presque inutile, [le livre] est rendu entre nos mains à sa qualité d'objet talismanique, d'objet magique inépuisé, auquel est attachée une irréductible espérance, objet mimétique animé, corps second dont la plasticité étonne » (p. 19). À cet égard, les auteurs rejoignent certaines des considérations développées par Olivier Bessard-Banquy dans son récent essai *Modernités du livre : de nouvelles maisons d'édition pour de nouveaux lectorats* (Paris, Double Ponctuation, 2023). Davantage qu'une histoire du livre proprement dite, c'est donc une véritable philosophie historique de ce médium que développent les deux auteurs à la faveur de cette publication qui se veut elle-même

une mise en application autant qu'une mise en abyme de l'« art du livre » célébré au fil des pages.

Car *L'Art du livre* est, avant toute chose, un livre d'art, un objet qui éblouit l'œil par sa virtuosité en termes de typographie, de mise en page, d'assemblage et, surtout, d'illustration. En cela, cette publication s'inscrit pleinement dans le programme éditorial de Citadelles & Mazenod, maison spécialisée dans les livres d'art illustrés à qui l'on devait déjà *Six siècles d'art du livre* de Pascal Fulacher, paru en 2012. *L'Art du livre* se présente sous la forme d'un volume imposant de 33 × 25 cm, doté d'une jaquette amovible et d'un étui cartonné, qui ne comporte pas moins de 662 reproductions en couleurs d'une grande qualité, mises en valeur par le choix du papier. Alternativement insérées dans le texte ou exposées en pleine page, lorsqu'elles ne se déploient pas sur une double page, ces reproductions photographiques forment une galerie flamboyante de plats reliés plus précieux les uns que les autres, de miniatures, de gravures, de pages manuscrites ou typographiées. Elles nous donnent accès, avec une précision remarquable, aux manifestations les plus spectaculaires de l'art du livre occidental, depuis le manuscrit médiéval enluminé, convoqué à travers quelques joyaux incontournables (le *Livre de Kells*, les *Très riches heures du duc de Berry*), jusqu'au livre de peintre et au livre d'artiste, en passant par les incunables et les imprimés humanistes, ou encore par les traités scientifiques et astronomiques des siècles classiques.

Hors normes par son raffinement formel, ce qui explique son prix de vente (très) élevé, *L'Art du livre* l'est également par sa vocation encyclopédique. Cette ambition se manifeste en premier lieu dans l'empan chronologique retenu, vertigineux, puisque les auteurs ne craignent pas de remonter jusqu'aux « pages de pierre, pages enfouies dans la nuit fertile » des peintures pariétales préhistoriques (« Livres premiers », p. 23), pour en venir à la fin du volume aux livres d'artiste d'un Tom Philips ou d'un Edward Ruscha dans les années 1960 (p. 512 et 518). Mais cette ambition est également perceptible dans le choix d'une aire géographique et culturelle étendue, celle de l'Europe appréhendée dans son sens le plus large, sans exclure pour autant « quelques échappées » dans d'autres points du globe, comme le précise le texte de présentation de la jaquette. Ces échappées, particulièrement nombreuses du côté de l'Extrême-Orient, donnent lieu à des développements passionnants sur le livre chinois, qui n'adopte la forme du codex que tardivement, et dont le « paysage est essentiellement celui du rouleau, de bambou, de bois, de soie, de papier [...] » (p. 46), ou encore sur les *Tripitaka Koreana* de Corée du Sud, ces planches de bois gravées dévolues à la récitation des moines bouddhistes. Si la part belle est donnée à la place du livre dans la religion chrétienne – catholique ou orthodoxe en particulier –, d'importants passages sont également consacrés à ces deux

autres « religions du livre » que sont l’Islam et le judaïsme, dont Anne Zali est une éminente spécialiste. Nous comprenons ainsi toute l’importance de la forme-rouleau, « dont le temps cyclique se prête à l’acte liturgique dans sa dimension répétitive et communautaire », dans la transcription et la consultation de la Torah et du Livre d’Esther (p. 53).

On aurait pu craindre que les contraintes liées au positionnement de cet ouvrage dans la catégorie éditoriale des « Beaux livres » conduisent à une occultation des formes plus ordinaires et moins spectaculaires de l’art du livre. Or, si les exemples traités correspondent dans leur grande majorité à des réalisations particulièrement remarquables, *L’Art du livre* rend également justice à l’inventivité de formats qui ne sont pas nécessairement les plus précieux ou les plus onéreux, comme dans la section consacrée aux bandes dessinées et aux mangas (p. 426-437), particulièrement bienvenue. Citons également les pages dévolues à la littérature de jeunesse, qui ne manquent pas de rendre justice au phénomène *Harry Potter* (p. 377), ou encore, de manière plus originale, les paragraphes traitant des *Folhetos* brésiliens, « petits livres proposés aux acheteurs épinglés le long de cordes » (p. 461). On ne peut donc que saluer l’ampleur de l’érudition mobilisée par les deux auteurs, sensible aussi bien dans la diversité des exemples convoqués que dans le caractère nourri, informé et à jour de leurs références, comme en témoigne la riche bibliographie donnée en fin de volume. Pour autant, le propos se veut accessible à un grand public, sans spécialisation excessive, ce qui justifie la dimension parfois un peu surplombante de la réflexion menée. Soulignons, à cet égard, l’utilité du glossaire qui clôt l’ouvrage, dont la concision et la clarté permettront à tous les lecteurs de s’y retrouver (p. 572-573).

Le refus d’une histoire linéaire au profit d’une réflexion sur l’évolution des formes du livre et leur puissance d’incarnation du sens est perceptible dans la structure globale de l’ouvrage, dont les chapitres obéissent, pour les cinq premiers d’entre eux, à une logique essentiellement chronologique (« Livres premiers », « Le texte médiéval et sa fabrique », « Livre humaniste... »), tandis que les cinq suivants correspondent davantage à des entrées notionnelles ou formelles (« Le rectangle pensant », « Le livre modèle de société », « Le livre, objet d’art »). Cette organisation mi-diachronique, mi-théorique, engendre certes quelques écueils, parmi lesquels de ponctuels effets de répétition. On retrouve en effet par moments des phrases textuellement identiques d’un chapitre à l’autre lorsqu’une même période est traitée à plusieurs reprises ; ainsi de la naissance de l’imprimerie à caractères mobiles en Europe, qui inspire ce commentaire identique dans les chapitres dévolus au livre imprimé et au livre humaniste : « Le copiste n’est plus un auteur, c’est un ouvrier. L’art y perd sa place. Il la retrouve, en amont de l’imprimerie, chez les créateurs de caractères

qui doivent traduire les sentiments des auteurs et, en aval, dans la mise en espace du livre [...]. » (p. 207 et 230). Le phénomène n'est toutefois pas gênant lorsqu'on songe qu'à l'instar de nombreux livres d'art, *L'Art du livre* se prête sans doute davantage à une consultation ponctuelle et circonscrite qu'à une lecture linéaire, que son format rendrait par ailleurs malaisée. Plus surprenants sont les quelques télescopages temporels qui nous font par moments passer un peu abruptement d'une époque ou d'une aire culturelle à l'autre, comme à l'occasion de ce paragraphe qui évoque successivement le *Guru Granth Sahib*, « livre sacré des sikhs » en Inde, et la *Nature morte à la Bible ouverte* de Vincent Van Gogh, peinte en 1885 (p. 201). De même, on peut éventuellement regretter un certain déséquilibre chronologique, le manuscrit médiéval se taillant la part du lion tandis que des formes aussi importantes (mais certes beaucoup moins durables dans le temps) que le livre illustré ou le livre de peintre à la fin du XIX^e siècle sont abordées plus rapidement.

Ces quelques remarques formulées, rendons hommage sans restriction à la démarche de Michel Melot et d'Anne Zali, dont l'une des réussites majeures est d'éviter toute lecture téléologique de l'histoire du livre, souvent présentée comme une suite ininterrompue de perfectionnements techniques successifs, pour insister au contraire sur la persistance du mystère de l'incarnation du sens qui s'y joue. On retrouve ainsi avec bonheur, au fil des pages, quelques-unes des convictions centrales de Michel Melot, telles qu'il a déjà eu l'occasion de les développer dans certains de ses ouvrages antérieurs (notamment dans *Livre*, Paris, L'œil neuf éditions, 2006). Ainsi de l'importance du pli et de la tri-dimensionnalité dans l'élaboration de la forme *codex*, dont les caractéristiques formelles expliquent les affinités avec le mystère et le secret : contrairement au *volumen*, dont les volutes se déploient sans que l'on en perçoive le terme (ce qui explique ses affinités avec la lecture sur écran), le livre formé de cahiers rectangulaires liés entre eux se présente en effet d'emblée comme une forme close sur elle-même, qui engage une certaine conception de monde et de sa représentation : « Car c'est bien la clôture qui fait de l'espace du livre un lieu à part, séparé, disponible comme celui du temple antique à l'écriture et au déchiffrement des signes. L'ordre du livre se construit sur les trois lettres fatidiques du mot "FIN" » (p. 15). Ou encore : « Autour du pli s'ordonne une économie singulière du caché / montré : le livre s'ouvre et se ferme à la manière d'un corps vivant » (p. 16). Cette conception organiciste, voire anthropomorphique, du *codex*, fait l'objet d'une mise en abyme saisissante lorsque le propos des deux auteurs s'attache à décrire les livres anatomiques « à parties cachées ou mobiles » du XVII^e siècle, tout indiqués pour « dévoiler à volonté l'anatomie d[un] corps humain » avec lequel ils entretiennent un troublant mimétisme (p. 354).

Dans leur belle conclusion, Michel Melot et Anne Zali soulignent, en faisant référence au titre de leur ouvrage, que « parler d'art du livre" suppose que l'on sache ce qu'est un art et ce qu'est un livre », avant de préciser que « si l'on accepte de définir un livre comme un ensemble de pages reliées entre elles, on aura dit l'essentiel » (p. 532). Il nous semble justement que l'un des principaux mérites de leur déclaration d'amour commune au livre, une déclaration d'amour vibrante servie par une expression toujours claire, élégante, et même poétique, réside dans la conviction que cet objet a été, est, et restera beaucoup plus que cela.

Réinventer les alphabets. Claude Simon/Gastone Novelli, œuvres présentées par Mireille Calle-Gruber, St Josse, Éditions HDiffusion, 2024, 128 p.

Par Cristina Paiva

Après la publication de deux essais biographiques sur Claude Simon¹, l'écrivaine Mireille Calle-Gruber revient, dans *Réinventer Les Alphabets, Claude Simon/Gastone Novelli*, vers l'auteur de *La Route des Flandres* pour mieux se pencher sur sa rencontre avec le peintre Gastone Novelli, ainsi que sur la relation d'admiration mutuelle qui les unissait, née du partage d'intérêts entre l'écriture et la peinture.

La mention « Œuvres présentées par Mireille Calle-Gruber », clarifie le but de ce remarquable petit volume : il s'agit de réunir un ensemble de documents, entre reproductions de peintures, dessins, manuscrits et dactylographies, et de les présenter au lecteur pour qu'il accède à l'intimité de cette relation unique d'amitié et de création artistique. Dans ce parcours à travers les documents, reproduits avec une grande méticulosité graphique, le lecteur est accompagné par des textes concis présentant chaque pièce, ainsi que par deux essais de Mireille Calle-Gruber, qui ouvrent et ferment le livre : « Un Alphabet des choses aimées. Claude Simon/Gastone Novelli : au regard de l'autre » ; et « *Archivio per la memoria* dans *Le Jardin des Plantes* ».

Le nombre et la diversité des œuvres d'art choisies ainsi que les différents genres de textes, des essais à l'interview, témoignent de l'importance de cette rencontre pour la vie et l'œuvre de chacun des deux créateurs. Écrivain et peintre se trouvent engagés, à partir du sentiment d'échec collectif et des ruines qui endeuillent l'après-guerre, dans la fondation d'un nouveau langage, à la fois universel et profondément subjectif, qui semble retrouver son humanité perdue dans l'interaction sensible et directe entre signes et corps, ou entre la dimension sensorielle des mots, graphique ou sonore, et notre désir d'expression. « D'une part, le magma confus de nos sensations, de nos émotions, de l'autre les mots, les sons, les couleurs. De la rencontre des uns et des autres [...] résulte ce par quoi l'homme se définit : le langage, irréductible compromis », réfléchit Claude Simon dans l'essai *Novelli ou le Problème du langage*, texte spécialement écrit pour une exposition du peintre à la galerie Allan, à New York, en 1962 (p. 33).

¹ *Claude Simon : Être peintre*, Paris, Hermann, 2021 ; *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

Les deux créateurs s'étaient rencontrés pour la première fois seulement un an plus tôt, en 1961, lors d'une exposition des peintures de Novelli à la galerie Le Fleuve, à Paris. L'intensité et l'impact de cette première rencontre peuvent être perçus dans la clairvoyance de ce premier écrit de Claude Simon sur l'œuvre de Gastone Novelli, qui éclaire des aspects de ses peintures de manière inédite, comme en témoignent les lettres de l'artiste lui-même.

Dans une première lettre, peu après avoir reçu le texte de Simon, Novelli lui écrit : « Vous êtes entré avec grande précision dans l'esprit de ma peinture et [...] vous avez saisi le côté le plus secret qui naît dans ma vie » (p. 70). Ensuite, dans une deuxième, il explique à son ami comment ses réflexions lui ont fourni de nouvelles clés d'accès à son propre travail :

Je viens de relire plusieurs fois votre texte et j'en suis fasciné. [...] Dans la description de la « Salle du musée », je viens de découvrir des possibilités pour ma peinture qui étaient probablement un peu confuses dans mon subconscient et que vous venez de me rendre claires (p. 72-73).

Dans son court essai, Simon reconnaît chez le peintre la recherche d'une forme d'expression qui, éloignée de l'illusion de la vraisemblance, assumerait et exploiterait les potentialités des signes dans leur réalité propre, en tant que systèmes autonomes et dynamiques, et par conséquent instables. En décrivant les œuvres de Novelli, Simon identifie l'invention d'un nouvel alphabet, dont les parties élémentaires, à l'exemple de la langue des indigènes Xavante que le peintre a rencontrés au Brésil, gagnent en signification à chaque nouvelle énonciation, à partir des possibilités sensorielles des signes, de leur chromatisme visuel et sonore.

La potentialité infinie d'interprétation des signes, le lien primitif entre leur dimension graphique et conceptuelle, les jeux de composition qui défient la linéarité des récits réalistes, sont des aspects mis en évidence dans l'interprétation que Simon fait des peintures de Novelli, qui reflètent ses propres conceptions de l'écriture littéraire. « Ainsi tous deux explorent-ils, chacun à sa façon, la troublante proximité du graphisme pictural et de la graphie littérale comme inscription du monde sensible », observe Mireille Calle-Gruber (p. 16).

De ce premier contact jusqu'à ce que le peintre soit transformé en personnage dans *Le Jardin des Plantes*, en 1997 – période qui inclut la disparition de l'artiste en 1968 –, Mireille Calle-Gruber démontre que, même si elle ne va pas de soi de prime abord, la présence de l'œuvre de Novelli comme référence fondamentale n'a jamais quitté Claude Simon. Elle met en lumière un texte inédit trouvé dans les archives de l'écrivain, composé de trois feuilles dactylographiées intitulées *L'Espace intérieur*, chacune des feuilles étant nommée d'après des œuvres de Gastone Novelli : *Première Salle du Musée* ; *Deuxième Salle du Musée* ; *Troisième Salle du Musée*. En faisant le « récit des

descriptions » des peintures en séquence, Simon compose « une sorte de charte littéraire, de *vademecum* de l'écrivain », selon Mireille Calle-Gruber (p. 11).

Un autre aspect intéressant de ce livre est que l'ensemble des documents présentés n'est ni classé ni hiérarchisé, faisant par exemple des notes dactylographiées de Claude Simon ou des lettres de Gastone Novelli les sédiments du processus de création des essais, romans ou peintures. Les documents ne sont pas non plus présentés dans un ordre chronologique suivant la ligne du temps de cette rencontre. Chaque pièce acquiert ainsi une valeur en soi, et l'ordre dans lequel chacune est présentée peut être facilement déplacé par le lecteur. Et c'est exactement ce qui se passe, lorsque nous feuilletons le livre selon plusieurs parcours de lecture, reproduisant, si nous le souhaitons, la dynamique de signification du langage poétique qui procède également par allers-retours.

Ainsi, le format de ce petit recueil paraît rendre un juste hommage aux deux protagonistes, en adoptant une forme qui privilégie la description d'un inventaire poétique, d'un « langage magique », au lieu de l'« écriture académique » traditionnelle – opposition formulée par Gastone Novelli, partagée par Claude Simon –, attribuant une indépendance à chacune des traces de leur rencontre, et invitant le lecteur à participer à la construction de cet échange artistique.

Ce que le livre fait au manga : pourquoi le volume relié a changé la bande dessinée japonaise

Julien Bouvard

Les recherches sur le manga portent généralement sur l'histoire de ses grands courants, de ses auteurs et autrices. Or, des travaux plus récents s'intéressent à des aspects plus formels, comme l'interaction entre texte et image ou les questions relatives aux formats de publication. À ce propos, malgré la progression récente du marché numérique, la bande dessinée japonaise reste en premier lieu associée au livre imprimé, un « enfant du papier¹ » pour reprendre l'expression de Benoît Peeters. Parmi les multiples formes adoptées par le manga au fil du temps, l'une attire plus particulièrement notre attention : le *tankôbon*, c'est-à-dire le volume relié. Devenue sa forme canonique, le « tome » de manga, généralement doté de moins de 200 pages, imprimé en noir et blanc au format poche, est une

¹ Benoît Peeters, *La Bande dessinée entre la presse et le livre – fragments d'une histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2019, p. 6.

évidence éditoriale qui a rarement été questionnée². À l'inverse, les historiens du manga se sont traditionnellement concentrés sur les relations entre la presse et la bande dessinée japonaise, insistant pour certains sur la sérialité intrinsèque du médium, quand d'autres observaient l'intrication entre le contenu éditorial des revues et celui des récits dessinés qui y sont insérés³. Or, il nous semble que, concernant le manga, le passage opéré de l'univers du magazine vers celui du livre au début des années 1970 ne se résume pas à un simple assemblage de chapitres précédemment publiés dans la presse. Concernant l'album de bandes dessinées franco-belge, l'historien Sylvain Lesage évoque un « effet livre⁴ » qui a considérablement modifié le contenu, la conception, l'édition, mais aussi la perception du 9^e art en France. Nous faisons l'hypothèse que l'expansion du *tankôbon* au Japon a également provoqué des changements profonds auprès des lecteurs, des dessinateurs et des éditeurs, même si le cas japonais du tome relié propose une voie distincte de celle de l'album à la française.

Nous présenterons ici brièvement deux effets de cette mise en livre du manga, qui nous paraissent cruciaux : l'auctorialité des œuvres et les conséquences formelles induites par la miniaturisation de son format.

² En dehors de cet ouvrage : Yamamori Hiroshi 山森宙史, *Komikkusu no media-shi – mono toshite no sengo manga to sono yukue* 「コミックス」のメディア史 モノとしての戦後マンガとその行方 (Histoire médiatique du *komikkusu* – le manga d'après-guerre en tant qu'objet et son avenir), Tokyo, Seikyûsha, 2019.

³ Voir à ce propos les travaux du chercheur Miyamoto Hirohito 宮本大人 sur les mangas d'avant-guerre par exemple.

⁴ Sylvain Lesage, *L'Effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019.

Le nom sur la couverture – le changement du régime auctorial par la mise en livre du manga

Comme l'a montré le sociologue Yamamori Hiroshi⁵, le *tankôbon* moderne trouve sa source dans l'imitation d'un format de poche typique du monde de l'édition japonaise, le *shinsho*, une collection analogue au *Que Sais-je ?* français publiée par l'éditeur Iwanami Shoten à partir de 1938, dont le format 10,5 × 17,3 cm va devenir la référence pour les maisons d'édition publiant des essais, guides et autres livres de vulgarisation. C'est surtout au début des années 1970 que le tome relié de mangas tel qu'on le connaît aujourd'hui se diffuse massivement dans les librairies. Parmi les dizaines d'ouvrages de ce type publiés au début de la décennie 1970, on peut observer que la sélection est marquée par une orientation patrimoniale. Le passage de la revue au livre a ici agi comme un révélateur de classiques, c'est-à-dire d'œuvres incontournables qui méritent d'être ancrées dans l'histoire du manga, autant que dans les bibliothèques des collectionneurs. On trouve également, au sein de ces ouvrages, une forte représentation de mangas d'auteurs reconnus comme Shirato Sanpei (1932-2021), Tezuka Osamu (1928-1989) ou Mizuki Shigeru (1922-2015)⁶, qui ont précédemment été publiés en magazines, mais dont la disponibilité est naturellement devenue limitée, dix ou quinze ans plus tard.

Cependant, en dehors de ces rééditions de titres patrimoniaux, le tome relié laisse une large place aux figures des auteurs et autrices, au sens propre,

⁵ Yamamori H., *Komikkusu no media-shi*, op. cit., p. 75-78.

⁶ Mandarake Henshûbu まんだらけ編集部, *The art of Shinshoban komikkusu (The art of 新書判コミックス)*, Tokyo, Mandarake Shuppanbu, 2008, p. 101-103.

quand leur photographie est incluse dans le livre, comme au sens figuré, à travers leur mise en avant comme artistes à l'origine de ces récits dessinés. Certaines éditions contiennent parfois un appareil critique, rédigé par des journalistes, des universitaires ou des spécialistes du sujet. Quand les éditeurs de mangas se tourneront vers le format *bunko* dans les années 1980⁷, ils procéderont de la même manière en accordant à des œuvres classiques une auctorialité d'ordinaire propre aux auteurs de romans (textes critiques présents en postface, interviews des dessinateurs, etc.). Tous ces éléments confirment que la mise en livre des mangas a transformé le statut des dessinateurs en véritables auteurs. En tant que tels, ils sont d'ailleurs rémunérés non plus uniquement à la page comme pour une publication en magazines, mais avec un pourcentage sur les ventes de chaque volume (fig. 1).

⁷ Autre format « poche » de l'édition au Japon, c'est notamment le format économique du roman.

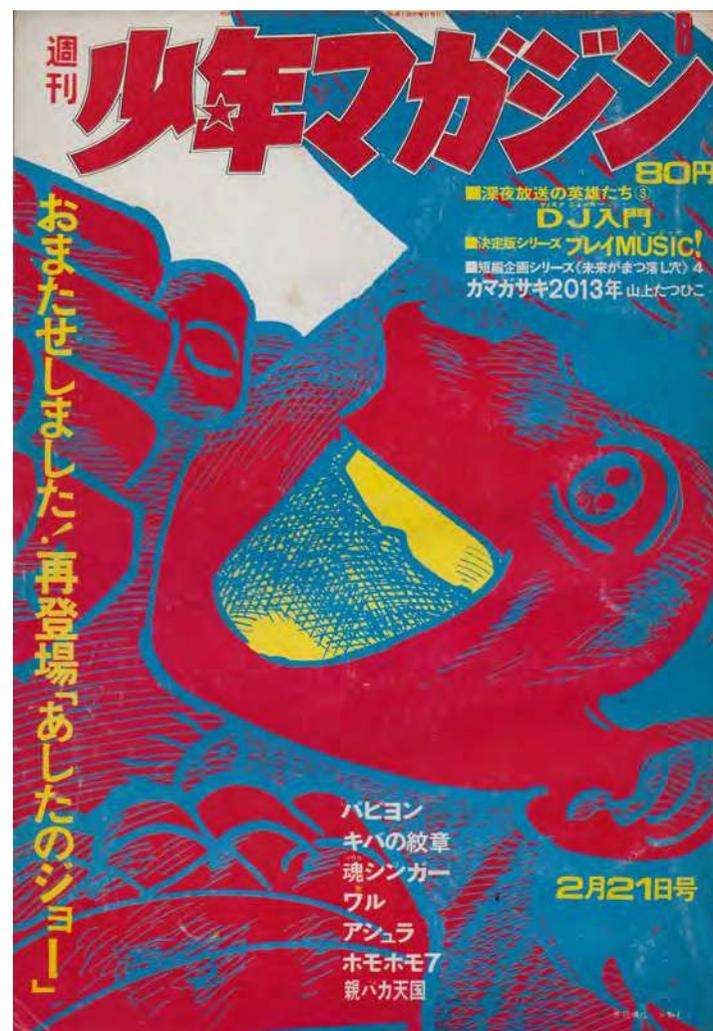


Fig. 1 : À gauche, un manga au format tankōbon : Nagai Gô 永井豪, [ハレンチ学園], L'École impudique, shinsho : 10,5 × 17,3 cm, t. 12, Tokyo, Shūeisha, 1972 © Shūeisha. À droite, un magazine de mangas, au format B5 : Shūkan Shōnen Magajin 週刊少年マガジン, 18 × 25 cm, Tokyo, Kōdansha, 1971 © Kōdansha.

Conséquences d'une miniaturisation

Sur le plan formel maintenant, l'effet livre est perceptible à travers la composition même de la page de manga. On peut faire l'hypothèse que la miniaturisation induite par la transformation en livre des mangas a contribué à convaincre les auteurs d'adapter leurs récits à la lisibilité d'un petit format. En passant du B5 (18 × 25 cm) au *shinsho* (10,5 × 17,3 cm), le manga a donc muté progressivement pour être lu sur un support plus restreint. Le modèle tezukéen des années 1950, qui présentait des mises en pages orthogonales et des personnages dessinés dans leur entièreté, tend à périlcliter, au profit de représentations de visages et d'autres parties du corps, elles-mêmes agencées au sein de pages à la composition moins géométrique. Autrement dit, il y a moins de cases et moins de textes dans les pages de mangas des années 1970 que dans celles des années 1950. Ce phénomène est en partie la conséquence du rétrécissement de la page qui intervient avec la mise en livre du manga sous le format du tome relié. Avec moins de place, il fallait aérer le contenu pour le rendre plus lisible.

Le chercheur Izumi Nobuyuki⁸ a bien montré que le processus de création des planches de mangas intègre en amont le résultat final, c'est-à-dire l'objet plié, lu un peu en biais, parfois tenu à une seule main. De fait, les auteurs adoptent des stratégies pour optimiser la lisibilité de leurs récits en choisissant le type d'informations qu'ils placent sur les différentes parties de

⁸ Izumi Nobuyuki 泉信行, *Manga o mekuru bôken* 漫画をめぐる冒険 (L'aventure au fil des pages de manga), Tokyo, PFP Library, 2008.

la double page, véritable unité qui correspond à la réalité de la lecture du manga en tant qu'objet.

Il est d'autre part intéressant d'observer qu'au même moment, un certain nombre de dessinatrices, à commencer par Hagio Moto (1949-), Takemiya Keiko (1950-) ou Ôshima Yumiko (1947-) que l'on regroupe souvent sous l'appellation du Groupe de l'An 24, ont commencé à développer une nouvelle grammaire du manga. On relève généralement deux éléments caractéristiques de leurs œuvres : une mise en page qui s'affranchit des compositions traditionnelles, et leur propension à explorer la psychologie des personnages à travers le monologue intérieur. La naissance de ce courant est souvent expliquée par la diversification des publics et/ou par un grand mouvement d'autonomisation des femmes dans les milieux culturels japonais de l'époque. Si ces éléments sont tout à fait pertinents, nous y ajoutons l'hypothèse que l'apparition du tome relié a également contribué à l'élaboration de ces innovations graphiques et narratives, tant ce type de récits semble convenir à la mise en livre du manga. Concernant la mise en page des œuvres des autrices de Groupe de l'An 24, on peut en effet observer qu'elles ont souvent recours à des « pleines pages », c'est-à-dire des compositions sans cases dans lesquelles les personnages se mélangent à des textes, parfois non balisées par des bulles, mais accompagnées d'éléments graphiques d'ordre décoratif. Cette organisation de la page qui donne le primat à l'émotion correspond sans doute davantage au livre qu'au magazine, en ce qu'elle sort du déroulement narratif classique de la bande dessinée pour inciter le lecteur ou la lectrice à embrasser les sentiments des personnages dans un moment suspendu.

Le deuxième élément caractéristique des œuvres du Groupe de l'An 24, l'exploration intime de la psychologie des personnages, est bien sûr lié à l'éclatement compositionnel évoqué plus haut. Le point le plus remarquable en est certainement la représentation du *naimen* 内面 (littéralement « l'intériorité », que l'on peut ici traduire par « monologue intérieur »). Il s'agit d'une nouveauté dans l'énonciation en manga : le personnage ne s'adresse plus à un autre, mais directement au lecteur ou à la lectrice à travers des bulles de dialogue qui servent d'outils à la compréhension, à l'empathie, voire à l'amour dirigé vers le personnage de fiction. C'est ce même procédé que l'on peut par exemple observer en 1974 dans le célèbre *Cœur de Thomas*⁹ d'Hagio Moto.

Il n'est pas anodin que des intellectuels comme Yoshimoto Takaaki¹⁰ (1924-2012) ou Ôtsuka Eiji¹¹ aient qualifié de « littéraires » les mangas de ce courant. Outre les procédés et autres figures de style empruntés à la littérature, c'est peut-être aussi, de manière plus prosaïque, la forme même

⁹ Hagio Moto 萩尾望都, *Tôma no shinzô* トーマの心臓, Tokyo, Shôgakukan, 1974. Traduction française par Sekiguchi Ryôko, Takanori Uno et Patrick Honnoré sous le titre *Le Cœur de Thomas*, Paris, Kazé éditions, 2012.

¹⁰ Philosophe et critique célèbre au Japon, Yoshimoto Takaaki a écrit en 1984 un essai dans lequel il s'intéressait aux autrices du Groupe de l'an 24 : Yoshimoto Takaaki 吉本隆明, *Masu imêji-ron* マス・イメージ論 (Théorie des images de masse), Tokyo, Fukutake Shoten, 1984.

¹¹ Ôtsuka Eiji est l'une des figures incontournables des recherches sur le manga au Japon. Chercheur au Centre international de recherche sur les études japonaises à Kyoto, il a écrit un essai dans lequel il revient sur l'importance des autrices du Groupe de l'an 24 et plus largement de la culture féminine dans le Japon des années 1970 : Ôtsuka Eiji 大塚英志, « *Kanojotachi* » *no rengô sekigun – Sabukaruchā to sengo minshu shugi* 「彼女たち」の連合赤軍 サブカルチャーと戦後民主主義 (L'Armée Rouge unifiée des filles – la subculture et la démocratie d'après-guerre), Tokyo, Kadokawa Shoten, 2001.

de ces mangas, analogues à un roman de poche, qui se mariait parfaitement à son contenu. De fait, le manga sous forme de livre, celui que l'on pose sur sa table de chevet, que l'on prête à des êtres chers, que l'on cache, sur lequel on pleure, représentait le réceptacle idéal pour ces récits centrés sur l'exploration de l'intériorité des personnages.

La miniaturisation des mangas via le format *tankôbon* a ainsi participé à la reconnaissance de leurs auteurs et autrices, mais également à l'apparition de nouvelles formes d'expression plus adaptées au livre de poche. À l'instar des autres livres, les mangas sont donc des objets qui dépendent de leur enveloppe matérielle, car comme le rappelle Roger Chartier : « il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur¹² ».

¹² Roger Chartier, « Textes, imprimés, lectures », dans *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Martine Poulain (dir.), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, p. 16.

La face cachée de l'illustration

(Exposé de position)¹

Jan Baetens

L'illustration fait problème. Plus exactement l'illustration d'un texte *dans un livre* pose problème, car on peut aussi illustrer ailleurs que dans un livre : dans une peinture, dans un jardin, dans une symphonie, au théâtre (qui peut être le théâtre de la vie). Mais dans un livre l'illustration, qui peut être plus belle que le texte ou le livre, gêne, et cela dans au moins deux sens du terme. Avant de proposer quelques notes sur cette question, il importe toutefois de souligner d'emblée les limites, tant géographiques que temporelles et sociologiques, de mon point de vue, qui est strictement occidental et qui concerne essentiellement la production du XX^e siècle, plus exactement la production littéraire. La lecture des numéros *d'écriture et image* permet de mieux comprendre encore les limites d'un tel point de vue, qu'on ne peut évidemment maintenir dans le cadre d'une étude plus générale de la question : les livres non-occidentaux, l'illustration des XIX^e et XXI^e siècles, la littérature dite populaire et bien d'autres domaines encore (la presse, la bande dessinée, le roman

¹ Mes remerciements les plus sincères à Laurence Danguy, Pascal Fulacher et Axel Hohnsbein, dont les suggestions m'ont permis de beaucoup améliorer une première version de ce texte.

graphique...) permettront de corriger puis d'élargir les questions nées d'une réflexion sur un certain type de livre et d'illustration, qui ne peuvent prétendre à l'universel, tout en donnant la possibilité de creuser la recherche dans un corpus relativement homogène, même si imparfaitement balisé.

Dans les notes qui suivent on souhaite aborder quelques-uns des problèmes de l'illustration dans les livres, rendus plus aigus par l'introduction généralisée de la photographie dans l'imprimé. Il n'est plus possible, aujourd'hui, de limiter la question à des images venant en contrepoint du texte. Cette refonte des rapports entre mots et images pousse à repenser les lectures conventionnelles de l'illustration. On présentera ici quelques pistes de lecture qui ont pour but d'en élargir l'étude². Vu le caractère programmatique de ces pages – attendu dans la section « perspectives » d'*écriture et image* –, bien des aspects pourtant essentiels, surtout liés aux questions difficiles mais fascinantes de la reproduction technique des illustrations, ne pourront être abordés. Je prie les lecteurs de m'en excuser, mais aussi d'y voir une invitation à s'associer à une réflexion collective sur l'illustration dans le livre.

L'illustration pose d'abord problème parce que sa logique, qui n'est pas celle du discours linéaire ni du livre imprimé, lequel augmente encore cette linéarité, n'est apparue que lentement dans le livre. Ce processus semble toutefois

² Voir aussi Roland Bihl et Bernard Tillier (dir.), « Une image ne sert-elle qu'à illustrer ? Enjeux et écueils des usages éditoriaux des sources iconographiques », *Sociétés et représentations*, n° 50, 2020. Document en ligne consulté le 4 octobre 2024 <<https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2020-2-page-9?lang=fr>> ; Hélène Campaignolle, Ségolène Le Men et Marianne Simon-Oikawa (dir.), « Illustrer », *Textimage* n° 12, 2020. Document en ligne consulté le 4 octobre 2024 <https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_18illustrer.html> ; Philippe Kaenel et Hélène Védrine (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre illustré*, Paris, Classiques Garnier, 2024.

achevé, maintenant qu'on peut reproduire aussi facilement les images que les textes, sans que s'efface tout à fait l'antagonisme de l'image et du support-livre³.

Mais l'illustration apporte un autre type d'inconvénient, qui n'est pas d'ordre technique. Elle est vécue, tant par l'auteur du texte que par son illustrateur, comme une excroissance, un ajout, un adventice. L'illustration vient toujours s'ajouter au texte, son destin est d'être secondaire : une béquille pour le texte incapable de se défendre tout seul ; un surplus qu'on peut toujours enlever ou remplacer.

D'où l'effort, aussi légitime que compréhensible, si l'on n'interdit plus les images dans les livres, d'en multiplier l'emploi, pour montrer que celles-ci ont autant droit de cité que les textes, d'en modifier le statut, afin d'aboutir à un rapport de « dialogue »⁴ entre texte et image, au-delà du souci toujours vivant de la hiérarchie entre les arts.

L'étude de l'illustration – il ne peut en être autrement – est travaillée en profondeur par ce genre de questions. Elle s'intéresse donc à la technologie du livre et de l'impression, certes dans une optique qui n'a rien de technodéterministe ; elle est aussi très attentive aux enjeux de pouvoir entre les deux médias du texte et de l'image, souvent dans une perspective soucieuse du genre, la lutte entre le textuel et le visuel étant parfois l'envers d'une

³ Pour une présentation synoptique de ce conflit « ontologique », voir Michel Melot, *Livre*, Paris, éd. Béhar, 2006.

⁴ Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2000.

tension plus générale entre masculin et féminin (comme nous l'apprend l'étude historique de la *paragone* par Mitchell⁵).

D'un certain point de vue, on pourrait croire que ces débats ont perdu aujourd'hui un peu de leur urgence. L'image a fini par acquérir sa place, certes variable, dans l'imprimé, cependant que le rôle de l'illustrateur est devenu équivalent à celui de l'auteur du texte (dans certains genres, comme le « picture book » pour enfants, les rôles se sont même inversés). En même temps, l'étude de l'illustration continue à pâtir d'un certain nombre de difficultés et d'impasses, qui tiennent surtout à deux causes, qui se situent l'une du côté du livre, l'autre du côté de l'image.

Le premier écueil concerne le marché du livre, tellement vaste qu'il n'est plus possible de se faire une idée même vague de la place qu'y occupent les images. Combien de livres sont illustrés ? De quels types d'ouvrages et d'illustrations s'agit-il ? Comment se présentent les images par rapport aux textes ? Comment sont-elles lues ? La liste de pareilles questions est interminable, mais la conclusion à en tirer n'est pas simple ou univoque : quand bien même les approches quantitatives contribuent déjà significativement à l'élaboration de cartographies spécifiques et à la reconstitution de réseaux de sociabilité, nous ne disposons pas de tous les outils nécessaires pour mesurer, dans le temps et dans l'espace, la présence réelle des illustrations dans la masse de publications dont le nombre s'accroît tous les jours. Les études littéraires ont accueilli depuis longtemps, bien avant la vogue de l'intelligence artificielle (le mot, pas la chose, elle bien plus ancienne que *ChatGPT*), des techniques et méthodes quantitatives de « distant reading ». Il n'est pas

⁵ William John Thomas Mitchell, *Iconologie*, Paris, éd. Amsterdam, [1985], 2018.

absurde de supposer que, tôt ou tard, on en fera autant pour la dimension iconographique des livres.

Le second obstacle est l'influence – inévitable et enrichissante, la question n'est pas là – de l'histoire de l'art, qui accorde une grande importance, pour ne pas dire un vrai privilège, à la notion de « chef-d'œuvre » et à la signature des grands maîtres. On sait qu'il n'en va pas entièrement de même dans la sociologie de l'art notamment, mais il est rare que sociologie et esthétique se retrouvent harmonieusement sous la même plume, ainsi chez Kaenel⁶. Le principe de la sélection (on se limite aux œuvres les plus importantes, seuls les artistes de premier plan ont droit au catalogue raisonné de toute leur production) comme la hantise de l'authenticité (on commence toutefois à en discuter : un faux mais remarquablement beau Rubens vaut moins qu'un « vrai » négligemment exécuté) prolongent et complètent la difficulté matérielle de procéder à l'analyse strictement quantitative du livre illustré.

Aussi l'étude de l'illustration se concentre-t-elle la plupart du temps, soit sur l'analyse des techniques, où il est encore possible de viser une forme d'exhaustivité (même si les recherches historiques, par exemple sur la reproduction photographique, nous incitent à quelque prudence sur ce point⁷), soit l'examen microscopique des exemples les plus éclatants de l'histoire de l'art (le « canon », ici peu contesté). Les études qui s'attaquent à la totalité d'une certaine production, et du même coup acceptent de mettre entre parenthèses les critères de mérite esthétique, sont relativement rares. Elles sont aussi limitées à des secteurs bien circonscrits de l'édition : par exemple le

⁶ P. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880)*, Genève, Droz, 2005.

⁷ Laureline Meizel, *Le Livre illustré par la photographie*, Paris, BnF, 2023.

catalogue d'une maison d'édition ou d'une de ses collections (comme Jeremy Lewis l'a fait pour scruter l'évolution des couvertures des Penguin⁸) ou encore les publications d'un certain type de livres à un certain moment de l'histoire (on en trouvera un bel exemple dans Rabinowitz, qui analyse l'explosion des *paperbacks* bariolés et bon marché vers la fin des années 1930 et pendant la Seconde Guerre mondiale aux États-Unis⁹).

Deux problèmes se posent alors : *quantitatif* (comment savoir ce qu'il en est de l'illustration ou de la non-illustration dans la totalité de la production ?) et *qualitatif* (comment dépasser l'étude des seules grandes réussites – ou des contre-exemples dont l'échec sert alors à mettre en valeur les qualités du Grand Art ?). Mais les deux problèmes se touchent directement dans le travail au quotidien de quiconque se tourne vers l'illustration – prenons-en pour exemple l'analyse des éditions illustrées d'*À la recherche du temps perdu*¹⁰. En effet, pour juger (aspect *critique*) on a besoin de certaines informations, qui font souvent défaut (aspect *bibliométrique*).

À supposer résolues, même provisoirement (et pour la facilité de l'argumentation), les questions liées à la technologie, à l'économie du marché du livre, aux opinions et à la mode esthétiques de l'époque, et ainsi de suite, de nouvelles questions surgissent, qui sont de deux types.

⁸ Jeremy Lewis, *Penguin Special. The Life and Times of Allen Lane*, Londres, Penguin, [2005], 2006.

⁹ Paula Rabinowitz, *Pulp Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

¹⁰ Jan Baetens, *Illustrer Proust. Histoire d'un défi*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2022 ; et Emily Eells et Élyane Dezon-Jones, *Illustrer Proust. L'art du repeint*, Paris, Sorbonne Université Presse, 2022.

Le premier type comprend des questions sur l'œuvre illustrée elle-même, qui dans la grande majorité des cas n'est pas « unique ». Les illustrations d'un texte et d'un livre sont en effet éminemment *éphémères* et *instables*. À titre d'exemples, les illustrations :

- peuvent s'ajouter ou se perdre d'une édition à l'autre (il existe ainsi des éditions non illustrées de W. G. Sebald ; les versions allemande, anglaise et française de son premier livre, *Vertiges*, sont différentes les unes des autres, quand bien même aucune image ne s'y perd ni ne s'y gagne...).
- peuvent aussi se maintenir d'une édition à l'autre, de manière plus ou moins systématique (cent cinquante ans après, les romans de Dickens illustrés par George Cruikshank se trouvent toujours en librairie) ou revenir après de longues absences (les photographies de *Bruges-la-Morte*, « ignorées » pendant tout un siècle après la première édition du volume, étant ici un cas d'école).
- peuvent se faire nomades et passer par exemple du texte au paratexte (les tableaux de Van Dongen qui ont illustré une édition de semi-luxe de Proust en 1947 se sont retrouvés en couverture de la première édition Folio, non illustrée à l'intérieur, en 1972), mais aussi du texte au métatexte (on peut très bien faire une analyse de *Ramuntcho* ou d'*Azpiadé* de Pierre Loti, de nos jours généralement publié sans illustrations, en incluant dans son texte les images d'Henry Zo, Styka, Manuel Orazi, A. F. Gorguet, Zyg Brunner et Brunelleschi, illustrations aujourd'hui largement oubliées, dans l'édition Pierre Lafitte de 1923 ; de même, on trouve chez plus d'un critique des photos présumées

d'Odette), pour ne rien dire des migrations transmédiatiques de l'imprimé à, entre autres, l'écran (pouvons-nous lire Jane Austen sans penser à Hugh Grant ou Proust sans Ornella Muti ? faut-il, pour donner un exemple plus radical encore, chercher les tableaux d'Elstir dans l'adaptation « proustienne » de *Mort à Venise* par Visconti ?).

- Enfin (mais la liste est loin d'être close), les illustrations peuvent être tout simplement difficiles, voire quasi impossibles à trouver. C'est le cas des (innombrables !) éditions particulières, parfois « hors commerce », et des tirages limités : pratiques très recherchées dans l'âge d'or de l'illustration, qu'on situe souvent dans la première moitié du XX^e siècle (il va sans dire que les spécialistes du XIX^e le situeront ailleurs, par exemple plutôt après 1870). Bien d'autres cas sont d'ailleurs pensables, comme les illustrations existantes mais jamais utilisées, par manque de place ou d'argent, ou refusées par l'auteur ou l'éditeur.

Il existe de plus en plus d'études, et comment ne pas s'en réjouir, qui s'efforcent d'exhumer ces corpus engloutis ou dérobés aux regards, soit sous forme d'expositions (l'éventail des lieux possibles est vaste : bibliothèques, musées, maisons d'écrivain, mais aussi sites en ligne), soit sous forme de livres reprenant le seul volet iconographique des éditions de tel texte ou tel auteur (livre et exposition vont d'ailleurs très bien ensemble). Mais un soupçon demeure : il n'est pas déraisonnable de penser que les reconstitutions les plus complètes restent toujours lacunaires, les frontières du corpus étant délicates à tracer. Faut-il par exemple considérer que les « manipulations » d'un exemplaire personnel de *Nadja*, orné en 1938 de ses propres collages par le

surréaliste Marcel Mariën, sont une nouvelle édition illustrée du texte de Breton¹¹ ? La question peut paraître purement rhétorique, car on ne peut répondre que par l'affirmative, mais la prudence devrait rester de mise (rappe-lons que l'intervention de Mariën ne fut jamais publiée comme telle, c'est-à-dire comme livre).

Le deuxième type de questions renvoie à l'inscription des illustrations de telle ou telle œuvre dans des ensembles plus vastes. Qu'est-ce qui pousse Valéry Larbaud (ou son énigmatique éditeur de 1927, Jean Gondrexon) à commander des gravures à Jean-Émile Laboureur (graveur alors très apprécié, bientôt sollicité par Gallimard pour une édition illustrée de la *Recherche*, qui ne verra le jour qu'après la mort de l'artiste) pour une édition spéciale de *200 chambres, 200 salles de bain* ? Qu'est-ce qui l'a empêché de faire plutôt appel à un autre graveur, Larbaud ayant d'excellents contacts dans le monde des illustrations (voir le dossier réuni par Marie-Paule Caire-Jabinet dans la réédition d'*Allen* en 2016 aux éditions Bleu autour) ? Quelle est la différence entre les images de cette nouvelle et les autres travaux de Laboureur, mais aussi entre ce travail et les éditions larbaudiennes illustrées par d'autres artistes ? Quel rapport y a-t-il entre le « modernisme » de Larbaud (le terme paraît déjà mal choisi en 1927, à un moment où le « beau » style de l'auteur ne peut plus être considéré comme novateur par la nouvelle génération violemment opposée à tout ce qui « fait littérature ») et les expérimentations d'un graveur qui passe pour avoir introduit des éléments du cubisme dans l'illustration française ? Et que penser de l'idée, presque cocasse, d'un « Larbaud cubiste » ? Le cas de Van Dongen, invité à créer soixante-dix-sept

¹¹ Sylvain Amic et Alexandre Mare, *Nadja. Un itinéraire surréaliste*, Paris, Gallimard, 2022.

aquarelles pour illustrer une nouvelle édition de la *Recherche* en 1947, n'est pas moins énigmatique, mais pour des raisons inverses : autant Laboureur pouvait paraître « en avance » sur Larbaud, autant Van Dongen, sans doute déjà moins apprécié en 1947, a dû compliquer le début de canonisation de Proust. Ce genre de décalages entre texte et image est cependant la règle plutôt que l'exception.

De manière plus générale, l'étude de l'illustration devrait pouvoir aussi s'appuyer sur une véritable cartographie de ce secteur. Cela n'est possible qu'au moyen d'une étude quantitative de grande envergure, qui manque toujours. Pareille étude ne devrait pas uniquement servir à mettre en lumière les modes et degrés de présence ou d'absence de l'image dans le livre imprimé. Elle rendrait aussi de grands services au moment de s'interroger, à un niveau plus poussé de l'analyse, sur les astuces qu'empruntent certains pour mettre les textes en images sans pour autant se désigner comme illustrateurs (la palette sémantique des termes qui disent l'illustration sans la nommer est très riche) et sur les réponses qu'on trouve pour imager « hors livre » (ce qui est une technique pour illustrer « quand même », tout en respectant le tabou qui pèse encore sur ce type d'image). Il importe aussi d'avoir une bonne connaissance des modes et conventions du métier à tel moment de l'histoire et dans tel secteur de l'édition, qui peuvent varier fortement d'une langue et d'un contexte culturel à l'autre. Pour comprendre le travail des artistes, il est indispensable de dégager deux lignes de force, qui modifient, l'une et l'autre, les bases mêmes de l'étude de l'illustration. À cet égard, il sera plus qu'utile de revenir en détail sur la révolution qu'a constituée l'introduction d'images photographiques dans le livre surréaliste. À l'époque de *Nadja* de Breton (1928) ou de *Facile* de Paul Éluard et Man Ray (1935), le procédé était loin

d'être nouveau, mais le travail des surréalistes a signifié un changement de paradigme dont les effets se font sentir jusqu'à nos jours, pour le meilleur comme pour le pire, car il existe aussi des usages moins heureux de l'illustration photographique d'écritures modernes. C'est le cas, me semble-t-il, de la première édition de *La Seine* de Francis Ponge à la Guilde du livre (1950), illustrée, au sens très banal du terme, par une série de photos de Maurice Blanc refoulant le caractère idiosyncratique du texte de Ponge.

Il est capital d'examiner non seulement les « pleins » mais aussi les creux, les lacunes, les vides de l'illustration. Quelles publications et quels auteurs ne sont jamais ou peu illustrés ? Quelles illustrations, pourtant signées de grands artistes, restent quasiment inconnues (tout le monde n'est pas forcément au courant des images que Matisse a faites pour une édition spéciale d'*Ulysse* de Joyce en 1935 chez l'Américain George Macey) ? Quels sont les silences de la critique spécialisée (la revue *Arts et métiers graphiques*, bimensuel qui a existé de 1927 à 1939 et dont le programme était celui du modernisme modéré, à mi-chemin de la tradition française et de l'avant-garde germano-russe, ne rend pas compte de toute l'actualité bibliophilique) ? Cette immense *face cachée* de l'illustration, à exhumer mais surtout à expliquer, est tout aussi passionnante que la description et l'interprétation des sommets de cet art et de ses liens avec d'autres dimensions du livre, comme par exemple l'histoire de la lecture et de ses représentations visuelles. Un exemple parmi cent autres : on risque de passer à côté de quelque chose d'important si l'on n'a pas connaissance du lien, pourtant on ne peut plus direct, entre une illustration de *Through the Looking-Glass* (1871), où l'on voit Alice en train de lire dans un compartiment de train face au premier ministre Disraeli, et un tableau d'Augustus Leopold Egg, *The Travelling Companions* (1862) – exemple

qui conduit comme naturellement vers l'autre grande question que pose l'étude de l'illustration.

En effet, le travail de l'illustration ne semble pas uniquement déterminé par le souci de donner au texte un pendant visuel. Autant que le dialogue avec l'œuvre verbale, c'est le rapport avec d'autres images – rapport de concurrence et de compétition – qui retient l'attention. John Tenniel ne faisait pas qu'illustrer Carroll, il se définissait également par rapport à la peinture de son époque. L'illustration, s'il est permis de faire cette généralisation, ne doit donc pas seulement être lue à la lumière du texte ou de l'auteur qu'elle prolonge ou rehausse, mais aussi, voire surtout (car les illustrations ne tardent guère à vivre leur vie, indépendamment des textes qui sont à leur origine), dans ses rapports à l'histoire de l'illustration et de l'image en général. Dans le cas de Proust, pour revenir une dernière fois sur ce dossier fondamental, cette dimension « intra-visuelle » est parfaitement claire : chaque artiste à qui l'on commande de nouvelles images s'ingénie tout d'abord à exhiber sa différence avec les images déjà connues, et surtout avec celles qui précèdent immédiatement les siennes.

À côté de l'analyse des « creux » dans nos connaissances de l'illustration et de la prise en considération des rapports inter-iconographiques et intermédiaires, la recherche doit s'attacher aussi à la question des techniques de reproduction, question essentielle qui offre de belles occasions de collaboration entre littéraires et historiens de l'art, toujours en fonction de spécialités et de compétences spécifiques. Dans le cas déjà cité des livres à tirage limité, la technique de reproduction des illustrations est primordiale. Il convient ainsi de faire une distinction nette entre *gravures* (burin, eau-forte, aquarelle),

traditionnellement interprétées par un technicien et aujourd'hui encore faisant l'objet d'un tirage par un atelier spécialisé, et *lithographies*, où l'artiste intervient directement sur l'œuvre : les premières sont l'œuvre de mains différentes, les secondes sont d'un caractère plus direct, plus spontané et ont donné naissance au livre de peintre. De la même façon, il n'est pas possible de négliger l'apport spécifique des illustrations réalisées par l'artiste lui-même, sans le recours à une technique mécanique (pratique de plus en plus fréquente dans les livres d'artiste).

Se dessine ainsi, si l'on peut dire, un programme de recherches qui a l'avantage non négligeable de n'être nullement incompatible avec les études existantes. Pour le réaliser, un grand effort collectif sera nécessaire, tout comme une approche réellement interdisciplinaire – à commencer bien entendu par une collaboration entre littéraires, historiens de l'art et du livre, et spécialistes en infocom. L'illustration est un objet et une pratique de rêve pour s'atteler à une telle entreprise.

Contributeurs

Jan Baetens

Jan Baetens, professeur d'études culturelles à l'Université de Leuven, a une double activité de poète et de critique. Ses recherches portent essentiellement sur les rapports texte/image, très souvent dans les genres dit mineurs (roman-photo, bande dessinée, novellisation) et la poésie contemporaine (avec un intérêt particulier pour les textes à contrainte). Il est membre du laboratoire MDRN.

Julien Bouvard

Julien Bouvard est maître de conférences en études japonaises à l'Université Jean Moulin Lyon 3. Ses recherches se concentrent sur l'histoire du manga. Il prépare actuellement un ouvrage sur l'histoire matérielle de la bande dessinée japonaise. Il est par ailleurs co-auteur avec Mathieu Triclot d'un livre à paraître en 2024 sur le jeu vidéo japonais *CLANNAD*.

Mathieu Capel

Professeur en études cinématographiques à l'Université de Tokyo, spécialiste du cinéma japonais (histoire, théorie, esthétique). Il est

l'auteur d'*Évasion du Japon. Cinéma japonais des années 1960* (Les Prairies ordinaires, 2015), et a dirigé en 2022 le n° 59 de la revue *Ebisu. Études japonaises* : « Films en miroir. Quarante ans de cinéma japonais 1980-2020 ». Il a traduit également de nombreux textes sur le cinéma, une dizaine de pièces de théâtre et deux romans.

Noya Dalem

Noya Dalem est doctorante, affiliée à l'IFRAE et chargée de cours à l'INALCO. Sa thèse, dirigée par Anne Bayard-Sakai, porte sur le multilinguisme dans la littérature japonaise contemporaine.

Arthur Defrance

Arthur Defrance a soutenu en 2022 une thèse de littérature classique japonaise sur la littérature japonaise et sino-japonaise de l'époque de Nara (710-794) sous la direction de Jean-Noël Robert (EPHE). Il est actuellement maître de conférences en littérature japonaise à l'INALCO (Paris).

Blanche Delaborde

En sus de ses activités de recherche portant sur les procédés narratifs et expressifs des mangas, tels que l'utilisation des onomatopées et des impressifs graphiques ou la spatialité de la représentation des états mentaux des personnages, Blanche Delaborde se consacre à la

traduction de mangas et à l'enseignement du français à l'Université de Fukuoka.

Laïli Dor

Laïli Dor est l'auteurice d'une thèse intitulée *L'Évolution de la calligraphie japonaise et la figure du « calligraphe non calligraphe » (hishoka no nosho) (1880-1948)* (INALCO/CEJ), avec un intérêt particulier pour la calligraphie des artistes. Elle a également consacré plusieurs articles aux performances lycéennes de calligraphie des années 2010, ainsi qu'à leur représentation en manga et à l'écran.

Christian Galan

Christian Galan, professeur en études japonaises à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, membre de l'IFRAE, est un spécialiste reconnu des questions d'éducation au Japon. Auteur d'ouvrages décisifs, directeur ou co-directeur de nombreux recueils collectifs, il s'est particulièrement intéressé, dès ses premières recherches, à l'apprentissage de l'écriture et de la lecture au Japon.

Elena Giannoulis

Elena Giannoulis est professeure de littérature japonaise à l'Institut d'études japonaises de la Freie Universität Berlin. De 2017 à 2024, elle a été la chercheuse principale du projet de recherche ERC (Conseil

Européen de la Recherche) : « Emotional Machines: The Technological Transformation of Intimacy in Japan ». Son premier livre, publié en 2010, traite de la notion d'« authenticité » dans les récits autobiographiques de la littérature japonaise contemporaine. Elle a coédité l'ouvrage *Emoticons, Kaomoji and Emoji: The Transformation of Communication in the Digital Age* (Routledge, 2020). Elle est également traductrice de littérature japonaise.

Michelle Kuhn

Michelle Kuhn est titulaire d'un doctorat ès lettres obtenu à l'Université de Nagoya en mars 2018. Ses recherches portent sur l'analyse des textes littéraires japonais des époques de Heian et d'Edo ainsi que sur leur réception critique et culturelle. Elle s'est intéressée aux motifs de kimono et aux livres de modèles inspirés du *Dit du Genji* et de la littérature classique, ainsi qu'aux méthodes de teinture de l'époque pré-moderne mentionnées dans ces ouvrages.

Marie Laureillard

Marie Laureillard, professeure en études chinoises à l'Université Paris-Nanterre, membre du CEEI, consacre ses recherches à la modernité chinoise, aux représentations et aux transferts culturels à travers l'histoire culturelle, l'art, la littérature et l'intermédialité. Elle est l'autrice de *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique : dialogue du mot et du trait* (L'Harmattan, 2017) et a récemment co-dirigé *Caricatures en*

Extrême-Orient : origines, rencontres, métissages (Hémisphères, 2024) et *La Bande dessinée en Asie orientale : singularités et circulations* (Hémisphères, 2024).

Marine Le Bail

Marine Le Bail est maîtresse de conférences en littérature française du XIX^e siècle à l'Université Toulouse-Jean Jaurès. Ses travaux articulent histoire de l'édition, poésie littéraire et poésie du support. Elle a publié un ouvrage, *L'Amour des livres la plume à la main. Écrivains bibliophiles du XIX^e siècle*, PUR, 2021), ainsi que plusieurs articles (*COntEXTES*, *Cahiers naturalistes*) et dossiers de revue (*Histoire et Civilisation du Livre*). Elle est aussi la co-porteuse du projet de recherche « Biblioclasmes ».

Christophe Marquet

Christophe Marquet est directeur d'études à l'École française d'Extrême-Orient et membre de l'IFRAE. Ses recherches portent sur l'histoire de l'art japonais et notamment les images livresques et les formes picturales populaires. Il a co-dirigé *Du pinceau à la typographie. Regards japonais sur l'écriture et le livre* (EFEO, 2006) et publié *Ôtsu-e. Imagerie populaire du Japon* (Picquier, 2015) et *Hiroshige. Les éventails d'Edo* (In Fine, 2022).

Morita Naoko

Maîtresse de conférences à l'Université du Tôhoku, Morita Naoko mène des recherches sur les relations entre le texte et l'image en France et au Japon, l'histoire de la bande dessinée et la théorie de l'adaptation. En 2019, elle a publié une monographie sur Rodolphe Töpffer en japonais : *Sutôri manga no chichi – Tepuferu. Warai to monogatari o hakobu media no genten* (Töpffer, le « père de la bande dessinée ». Origines et principes d'un médium porteur de rire et d'histoires).

Nakata Kentarô

Nakata Kentarô est docteur de l'Université de Tokyo, maître de conférences à l'Université de Shizuoka d'Art et de Culture. Spécialiste de littérature française, en particulier du surréalisme, et critique de manga, il a publié *Jyorujyu Enan* (Georges Henein), Tokyo, Suiseisha, 2013, et co-dirigé notamment l'ouvrage collectif *Manga shikaku bunka ron : miru, kiku, kataru* (Sur la culture visuelle du manga – regarder, écouter, raconter), Tokyo, Suiseisha, 2017.

Benedetta Pacini

Benedetta Pacini est doctorante à l'École Pratique des Haute Études, (EPHE-PSL), et membre du CRCAO. Elle prépare une thèse qui porte sur la pratique de la consécration des statues bouddhistes dans le

Japon antique et médiéval, en particulier sur les objets de repositaires cachés à l'intérieur des statues, connus sous le nom de *zōnai nônyûhin*.

Cristina Paiva

Cristina Paiva est doctorante à l'École de Communication et des Arts de l'Université de São Paulo, où elle étudie le thème du dessin dans les écrits du poète moderniste Mário de Andrade. Elle a publié des articles dans des revues académiques et dans la presse spécialisée sur les arts visuels et la littérature. Elle collabore avec des institutions culturelles publiques et privées, telles que le Musée d'Art de São Paulo et le Musée Haroldo de Campos de Poésie et de Littérature (Brésil).

Cécile Sakai

Cécile Sakai est professeure émérite à l'Université Paris Cité, membre du CRCAO et du CEEI, spécialiste de littérature moderne et contemporaine japonaise. Autrice notamment de *Kawabata le clair-obscur – Essai sur une écriture de l'ambiguïté*, (PUF, 2001, rééd. augmentée 2014), elle a aussi co-édité, avec Nao Sawada, *Pour une autre littérature mondiale – La traduction franco-japonaise en perspective*, (Picquier, 2021). Elle a traduit une trentaine d'œuvres japonaises, notamment de Kawabata Yasunari, Tanizaki Jun.ichirô, Kôno Taeko.

Marianne Simon-Oikawa

Marianne Simon-Oikawa est professeure d'études japonaises à l'Université Paris Cité, membre CRCAO et du CEEI, et chercheuse associée à l'Université Sorbonne nouvelle (UMR THALIM). Ses domaines de recherche sont la culture visuelle, les relations entre le texte et l'image, l'histoire de l'écriture, les avant-gardes, les échanges littéraires et artistiques entre la France et le Japon.

Terada Torahiko

Professeur à l'Université de Tokyo, Terada Torahiko est co-auteur avec Beatrix Fife et Albéric Derible de *Rythmes & Communication* (Tokyo, Asahi Press, 2^e édition, 2024, à paraître). Co-auteur avec Kazuo Masuda et Albéric Derible de *Grammaire en paroles*, (Tokyo, Asahi Press, 2024) ; « La vie était la lumière des hommes », (*Littera*, n° 7, 2022). Co-édition scientifique avec Claire-Akiko Brisset de Anne-Marie Christin (dir.), *Paravents japonais. Par la brèche des nuages* (Paris, Citadelles & Mazenod, 2021).

Hélène Trespeuch

Hélène Trespeuch est professeure en histoire de l'art contemporain à l'Université Bordeaux-Montaigne (Centre François-Georges Pariset). Parallèlement à ses travaux sur l'historiographie de l'art au XX^e siècle, sur l'art abstrait ou la scène artistique des années 1980, ses recherches

les plus récentes l'ont conduite à interroger le rapport entretenu par Vassily Kandinsky à l'image photographique. Désormais, elle s'intéresse à la presse illustrée et au langage propre des images et de leur mise en page.

Michel Vieillard-Baron

Michel Vieillard-Baron est directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études (EPHE-PSL). Ses travaux portent sur la poésie japonaise classique à forme fixe (*waka*). Parmi ses publications : *Kokin waka shû, Recueil de poèmes japonais d'hier et d'aujourd'hui* (Les Belles Lettres 2022) ; *Les Enjeux d'un lieu : Architecture, paysages et représentation du pouvoir impérial à travers les poèmes pour les cloisons de la résidence des Quatre Dieux Rois Suprêmes* (Collège de France, Institut des hautes études japonaises, 2013).

Yoko Watase

Yoko Watase, artiste calligraphe résidant en France depuis 1999, a débuté la calligraphie à l'âge de 7 ans au Japon. Titulaire du grade de *shihan* (Maître en calligraphie japonaise), elle enseigne la calligraphie japonaise traditionnelle depuis 15 ans. Réalisées avec les outils traditionnels, pinceau, encre et papier, ses créations contemporaines portent sur le travail de la ligne en quête de profondeur et de matière. Lorsqu'elle installe ses œuvres, elle s'empare de l'espace d'exposition avec comme mots clés la force, le rythme et la respiration.

« écritures japonaises : nouvelles perspectives »,
écriture et image, n°5

Directrice de publication

Hélène Campaignolle (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Rédactrices en chef invitées

Marianne Simon-Oikawa (Université Paris Cité, CRCAO, CEEI, CNRS UMR Thalim)

Cécile Sakai (Université Paris Cité, CRCAO, CEEI)

**Secrétariat d'édition
révision et mise en page**

Eva Lassalle (CNRS UMR Thalim)

**Assistance éditoriale et
conception graphique**

Marie Ferré (CNRS UMR Thalim, CEEI)

Yu Fan (CNRS UMR Thalim)

Comité de lecture du numéro

Estelle Bauer (INALCO, IFRAE)
Anne Bayard-Sakai (INALCO, IFRAE)
Julien Bouvard (Université Jean Moulin Lyon 3, IETT)
Pascal Fulacher (Imprimerie nationale, CEEI)
Benjamin Giroux (INALCO, IFRAE)
Gérald Peloux (CY Cergy Paris Université, UMR Héritages)

Contributeurs du numéro

Jan Baetens (Université de Leuven, CEEI)
Julien Bouvard (Université Jean Moulin Lyon 3, IETT)
Mathieu Capel (Université de Tokyo, IFRJ-MFJ, IRCAV)
Anne-Marie Christin †
Noya Dalem (INALCO, IFRAE)
Arthur Defrance (INALCO, IFRAE)
Blanche Delaborde (Université de Fukuoka)
Laïli Dor (Le Mans Université, Laboratoire 3L.AM)
Christian Galan (Université Toulouse Jean-Jaurès – IFRAE)
Elena Giannoulis (Université libre de Berlin)

Michelle Kuhn (Université de Nagoya)
Marie Laureillard (Université Paris-Nanterre, CRPM)
Marine Le Bail (Université Toulouse-Jean Jaurès, PLH-ELH)
Christophe Marquet (EFEO, IFRAE, INALCO, Univ. Paris Cité, CNRS)
Naoko Morita (Université du Tôhoku, CEEI)
Kentarô Nakata (Université de Shizuoka d'Art et de Culture)
Benedetta Pacini (EPHE – Université PSL, CRCAO)
Cristina Paiva (ECA de l'Université de São Paulo)
Cécile Sakai (Université Paris Cité, CRCAO, CEEI)
Marianne Simon-Oikawa (Université Paris Cité, CRCAO, CEEI, CNRS UMR Thalim)
Torahiko Terada (Université de Tokyo, CEEI)
Hélène Trespeuch (Université Bordeaux-Montaigne, Centre François-Georges Pariset)
Michel Vieillard-Baron (EPHE – Université PSL, CRCAO)
Yoko Watase (Artiste calligraphe)

Réalisation du site web

<https://écriture-et-image.fr/>

Hélène Campaignolle (CNRS UMR Thalim, CEEI)
Assistée d'Amal Guha (CNRS UMR Thalim)

Éditeurs

CEEI, UMR THALIM (CNRS/ Sorbonne Nouvelle/ ENS)

Hébergement & maintenance

Philippe Riant (DSIC de l'Université Paris Sorbonne Nouvelle)

ISSN de la revue numérique

2780-4208

Date de publication

2024

Périodicité

annuelle