

Le grand Inoue Yûichi

Une œuvre de forme, une œuvre de sens, une œuvre de son

Isabelle Charrier

L'art de la calligraphie a joué un rôle central dans la création contemporaine des années cinquante et soixante. Le calligraphe japonais Inoue Yûichi 井上有 — fait partie de ceux qui ont marqué le courant de l'abstraction. Son œuvre a été présentée au public français pendant l'exposition itinérante *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée* à Paris à la Maison de la Culture du Japon (1^{er} juillet- 5 septembre) et à Albi au musée Toulouse-Lautrec (29-septembre-17décembre) lors de la série de manifestations sur l'art japonais *Japonismes 2018*. Quatre grandes rétrospectives avaient déjà eu lieu au Japon après sa mort¹ en 1985.

Inoue Yûichi s'est distingué comme un calligraphe iconoclaste en transformant radicalement l'usage du pinceau et le rendu des caractères. Né en 1916 dans les premières années de l'ère Taishô 大正 (1912-1926) après la période de la modernisation du Japon, se destinant au départ à être peintre, il a bénéficié des grandes réformes dans l'enseignement de l'art sur le modèle occidental. Il a en même temps côtoyé les ateliers des calligraphes traditionnels, notamment son maître Ueda Sôkyû 上田桑鳩 (1889-1968). Inoue Yûichi, reconnu en Europe et aux États-Unis a été invité à participer à de nombreuses expositions internationales qui regroupaient les artistes de l'abstraction de l'après-guerre. Il s'est vu à ce titre qualifié par le critique Unagami Masaomi 海上雅臣 (1931-2019) de « grand Inoue Yûichi » (*ôkina Inoue Yûichi* おおきな井上一).

Tout d'abord nous évoquerons l'évolution de cet art millénaire hérité de la Chine, depuis le débat sur la calligraphie de 1883 remettant en cause son statut d'art (au sens occidental du terme) *bijutsu* 美術² jusqu'à la table ronde organi-

¹ (*Yuichi Parting Thoughts*, Roppongi Newz, 1986, Tôkyô), *Yu-ichi VIVANT* (Seed Hall, Tôkyô, 1986), *Yu-ichi's Hundred hana* (Parco gallery, 1987) et *Yu-ichi works 1955-1985* (exposition itinérante, 1988-1991 : du 28 février au 26 mars 1988 au Musée national d'art moderne de Kyôto, puis au musée de la préfecture de Fukuoka, au musée de la ville de Niigata, au musée de la préfecture de Yamaguchi et au musée de la ville de Kôriyama).

² Néologisme créé en 1872 par le diplomate Ôkuma Shigenobu 大熊 重信 (1838-1922) pour traduire le terme allemand *Kunstwerke* et anglais *art* au moment de l'exposition universelle de

sée en 1952 sur le peintre et calligraphe moine *zen* Nakahara Nantenbô 中原南天棒. Ensuite la rencontre de l'art abstrait occidental des années 1950-1960 avec la calligraphie considérée comme un art plastique, entraînera la rupture de Yûichi avec le modèle traditionnel. Par ailleurs, replacer Inoue Yûichi dans le contexte de l'art japonais de l'après-guerre permettra de comprendre son rôle dans le courant avant-gardiste nippon. Enfin analyser les œuvres de Yûichi en partant de la conception de l'artiste qui déclare choisir les signes « pour leur forme, leur sens et leur son³ » permettra de découvrir les caractéristiques de son œuvre, à savoir la *forme* avec les grands *kanji* 漢字, le *sens* avec l'expression de soi et de ses propres pensées ainsi que le retour au bouddhisme *zen* et enfin par la pratique de la lecture orale, le *son* qui accompagne l'écriture.

Inoue Yûichi dans le contexte artistique japonais et occidental

La place de la calligraphie dans le Japon moderne et contemporain

Après le débat sur la calligraphie de 1883 entre le peintre de style occidental Koyama Shôtarô 小山正太郎 (1857-1916) et le futur directeur de l'École d'art de Tôkyô, Okakura Tenshin 岡倉天心 (1863-1913) autour de l'article « Sho wa bijutsu narazu » 書は美術ならず (La calligraphie n'est pas un art), la calligraphie a gardé ses prérogatives en tant qu'art traditionnel asiatique⁴. Les « modernes » qui voulaient supprimer l'enseignement de la calligraphie n'ont pas eu gain de cause. Le gouvernement a décidé de le maintenir dans les écoles primaires et secondaires. Actuellement la calligraphie fait aussi l'objet d'un enseignement pendant les trois années de lycée (*kôkô* 高校).

Cependant Okakura Tenshin, disciple du professeur américain Ernest Fenollosa (1853-1908), n'a pas intégré la calligraphie dans le programme de l'École d'art de Tôkyô. S'il a créé la tendance de la nouvelle peinture traditionnelle *nihonga* 日本画, il critiquait le style de la peinture *nanga* 南画 ou *bunjinga* 文人画 représentée par le peintre Tomioka Tessai 富岡鉄斎 (1837-1934) pour laquelle la

Vienne. Nishi Amane 西周 (le professeur de l'empereur Meiji) intègre la calligraphie *sho* 書 dans les arts. Voir Nakamura Giichi, 中村儀一, *Nihon kindai bijutsu ronsôshi* 日本近代美術論争史 (Histoire des débats sur l'art moderne de l'époque Meiji), Tôkyô, Kyûryudô, 1982, p. 7.

³ Le journal d'Inoue Yûichi a été publié sous le titre *Hibi no zepitsu* 日々の絶筆 (Derniers écrits), Tôkyô, Geijutsu shinbunsha, 1996, p. 200-207, puis dans une version augmentée sous la direction de Unagami Masaomi 海上雅臣 intitulée *Sho no kaihô to wa* 書の解放とは (Ce qu'est la libération de la calligraphie), Tôkyô, Heibonsha, coll. « Heibonsha raiburari », 2001, abrégée en *Sho no kaihô*. Publication d'extraits en français dans Francette Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », dans *Japon pluriel* 3, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1999, p. 422.

⁴ Isabelle Charrier, « La calligraphie est-elle un art ? Le débat sur la calligraphie dans le Japon des années 1880 », dans *Du Visible au lisible : Texte et image en Chine et au Japon*, Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai (dir.), Arles, Éditions Philippe Picquier, 2006, p. 139-156.

calligraphie est essentielle. Il faut rappeler que cette école dont l'origine est en Chine à l'époque des Song 宋 et des Yuan 元, a été florissante au Japon pendant toute l'époque d'Edo (1603-1868). Elle est caractérisée par la polyvalence des artistes qui pratiquaient outre la peinture, la calligraphie et la poterie. Tomioka Tessai, considéré comme le dernier des lettrés japonais, s'est déplacé dans tout le Japon du nord au sud. Son œuvre calligraphique occupe une place considérable dans sa création⁵. Même dans ses peintures, la calligraphie de poèmes est associée à la description d'un paysage. On peut retenir le rouleau vertical *Nihon e-zu* 日本絵図 (Carte du Japon)⁶ où se trouve un poème calligraphié autobiographique⁷ dont voici le début : « J'ai voyagé du nord au sud, moi, samourai, à la recherche de beaux paysages, calmes, reculés, et j'ai peint [...] ».

Okakura Tenshin a mis en place le programme de l'école d'art⁸ avec les trois ateliers, l'école Yamato 大和 (époque Heian), l'école Kanô 狩野 (époque Momoyama et Edo) et l'école réaliste Shijô 四条 à Kyôto avec le peintre Maruyama Ôkyo 円山応挙 (1733-1795). Pour former les disciples à l'esthétique japonaise, il écarte l'école Nanga d'obédience chinoise, selon lui, à cause de son manque de sérieux et l'école de gravures populaires *ukiyo-e* 浮世絵 à cause de son manque d'idéalisme⁹. C'est ainsi que la calligraphie ne sera pas représentée dans le salon officiel d'avant-guerre Bunten 文展. La calligraphie en tant qu'art traditionnel s'est donc seulement maintenue au sein des différents ateliers dirigés à la manière ancienne par des maîtres qui formaient leurs disciples (*deshi* 弟子). L'art de la calligraphie (*shodô* 書道) a perduré au travers de ces virtuoses du pinceau pour qui la copie des modèles anciens est restée la base de l'apprentissage du style de l'écriture régulière (*kaisho* 楷書), des dynasties Wei 魏 (220-265) et Jin 晉 (265-420), des écritures cursive (*sôsho* 草書) ou courante (*gyôsho* 行書).

Par ailleurs, les calligraphes modernes ont entrepris de systématiser l'expression de la calligraphie en important de nombreux documents calligraphiques chinois de l'époque des Qing 清 (1644-1911) et en se fondant sur des méthodes de réflexions scientifiques occidentales. Revenant au calligraphe chinois Wang Xizhi 王羲之 (307-365), Hidai Tenrai 比田井天来 (1872-1939) con-

⁵ Catalogue *infra*, p. 268-273.

⁶ Rouleau vertical, couleur sur papier, 179,3 x 96,2 cm, temple Kiyoshi-Kôjin 清荒神, Seichôji 清澄寺, préfecture de Hyôgo ; catalogue, n° 20, p. 30-31.

⁷ Tomioka Tessai *Retrospective exhibition in Commemoration of the 150th anniversary of his birth*, 1/11-1/12/1985, Kyôto municipal Museum of Art. Voir Isabelle Charrier, *L'Évolution de la peinture japonaise du milieu XVIII^e siècle à la fin de l'ère Meiji : tradition et modernité*, thèse de Doctorat, Université Paris IV Sorbonne, sous la direction de Bernard Dorival, 1989, t. 2, p. 301.

⁸ *Ibid.*, p. 200-202. Voir Okakura Tenshin, « Tôkyô bijutsu gakkô setsumei » 東京美術学校説明 (Explication du programme de l'École d'art de Tôkyô), dans *Okakura Tenshin zenshû* 岡倉天心全集, (Œuvres complètes de Okakura Tenshin), Tôkyô, Iwanami, 1970.

⁹ *Ibid.*, p. 269.

sidéré comme le père de ce mouvement néoclassique, qui pourrait être comparé en France à Viollet-le Duc pour l'architecture gothique, au terme de recherches de documents historiques et de fouilles en Chine, a remis à l'honneur le style antique de la calligraphie avec les inscriptions oraculaires tracées sur os et écailles de tortue de la dynastie Shang 商 (1765-1066 av.-J.-C.) importés de Chine¹⁰. Ensuite, la calligraphie en *kana* 仮名 a fait l'objet d'une nouvelle théorisation au début du XX^e siècle. L'esthétique de l'élégance *miyabi* みやび, caractéristique de ce style qui s'est développé pendant l'époque de Heian 平安 (794-1192) est aussi considérée comme un modèle même si les supports richement décorés ont été abandonnés. Enfin la calligraphie dite contemporaine (*gendai shodô* 現代書道) comprend le mouvement qui fait appel à la littérature moderne postérieure à 1850 (*gendai bunsho* 現代文書). Il s'agissait dans un premier temps de révolutionner cette pratique dans son contenu en rompant avec les modèles de la tradition sino-japonaise. Les auteurs modernes japonais et non japonais entrent dans le répertoire des textes pour la calligraphie, notamment certains poèmes de l'écrivain français Jean Cocteau. Ce dernier était très apprécié au Japon où il s'était rendu en 1936. Il a été traduit en 1925 par le poète Horiguchi Daigaku 堀口 大学 (1892-1981).

Inoue Yûichi, lui, fait partie du courant d'avant-garde « calligraphie en grands *kanji* » (*daijisho* 大字書). Les manuels actuels¹¹ pour le néophyte comprennent huit parties avec l'écriture régulière, l'écriture courante, l'écriture cursive, l'écriture en *kana*, la calligraphie de sceau, la calligraphie ancienne (*reisho* 隸), la calligraphie de littérature contemporaine et la calligraphie d'avant-garde. Cette dernière veut libérer la calligraphie de tous ses aspects littéraires pour l'asseoir au rang d'art plastique (*zôkei geijutsu* 造形芸術) au moment de la rencontre avec l'art abstrait occidental¹² d'où le terme employé par les critiques aux États-Unis et en Europe de « abstract calligraphy ».

Inoue Yûichi et le renouveau de la calligraphie avec la rencontre de l'art abstrait occidental

C'est surtout à partir de l'après-guerre que la calligraphie japonaise va basculer dans l'avant-garde et se retrouver dans le monde de l'art international. Inoue Yûichi et Morita Shiryû 森田 子龍 (1912–1998), prônent dans la revue de calligraphie *Bokubi* 墨美 qu'ils ont lancé, un nouvel esprit et créent un mouvement

¹⁰ Tamiya Bunpei, « Apports de la calligraphie japonaise », dans *Les Maîtres de l'encre, 170 calligraphes japonais*, Espace des Arts Mitsukoshi Étoile, Paris, 19 mai-11 juillet 1998, catalogue d'exposition, n. p.

¹¹ Par exemple *Shodô kôza* 書道講座 (Manuel de calligraphie), 8 volumes, Tôkyo, Nigensha, 1971-1979.

¹² Tamiya Bunpei, « Apports de la calligraphie japonaise », dans *Les Maîtres de l'encre, 170 calligraphes japonais*, Espace des Arts Mitsukoshi Étoile, Paris, 19 mai-11 juillet 1998, catalogue d'exposition, n. p.

d'avant-garde propre à la calligraphie. Ils s'éloignent de plus en plus de la reproduction pure et simple des caractères pour une interprétation libre et vont jusqu'à représenter des signes abstraits qui n'ont plus aucune signification.

Ainsi Inoue Yûichi participe-t-il à des expositions d'art contemporain internationales : la première d'importance a lieu au Moma à New York en 1953 : *Architecture and Calligraphy*¹³. L'artiste prend part deux fois à la biennale de São Paulo en 1957 et en 1961. Inoue Yûichi expose une calligraphie intitulée *Butsu* 仏 (Bouddha) à la rétrospective *Cinquante ans d'art moderne* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Enfin, à la Documenta de Kassel en 1959 des sino-grammes de grand format sont exposés à côté de peintures ressemblant à des calligraphies avec les œuvres de Julius Bissier, Hans Hartung, Franz Kline, Georges Matthieu, Henri Michaux, Robert Motherwell et Pierre Soulages. Ainsi les membres de l'Association des gens de l'encre (Bokujinkai 墨人会) avec Egu-chi Sôgen 江口草玄 (1919-2018), Sekiya Yoshimichi 関谷義道 (1920-2006) et Nakamura Bokushi 中村木子 (1916-1973), Inoue et Morita, vont fréquemment faire des conférences sur la calligraphie en Europe et échangent beaucoup avec les artistes abstraits de l'époque tels que Soulages, Kline et Alechinsky. Ce dernier tourne un film en 1953 sur la calligraphie qui a un grand retentissement.

L'abstraction lyrique et le mouvement informel au début des années cinquante se sont rapprochés de la peinture où le geste est roi, où le signe est l'expression favorite des artistes tels que Hartung, Kline et Soulages. Dans les peintures de ce dernier de l'après-guerre, certaines au brou de noix sur papier s'apparentent à la calligraphie comme la peinture de 1949¹⁴ conservée au musée Soulages à Rodez. Réalisées à l'écorce de noix, ce sont parmi ses premières œuvres abstraites commencées au milieu des années 1940. Sa peinture est même qualifiée de calligraphique puis d'architecturée. « Pour moi, une peinture c'est toujours quelque chose d'immobile [...]. La ligne est là comme preuve du mouvement et non pas comme mouvement même¹⁵ ». Le cheminement des peintres abstraits de l'après-guerre et des calligraphes japonais s'est rencontré. Les calligraphes ont été très appréciés, notamment les adeptes de la calligraphie en grands *kanji*, car en Occident c'est la forme des caractères qui était remarquée et non leur sens. Le calligraphe Teshima Yûkei 手島右卿 (1901-1987) a notamment été distingué avec son œuvre *Effondrement* (Hôkai 崩壊) à

¹³ Étaient présentées des œuvres de Ueda Sôkyû 上田桑鳩 (1899-1968), Uno Sesson 宇野雪村 (1912-1995), Ôsawa Gakyû 大澤 雅休 (1890-1953), Ôhira Santô 大平山濤 (1916-2007), Ogawa Gaboku 小川瓦木 (1911-2000), Takeshi Sôfu 武士桑風 et Morita Shiryû.

¹⁴ Brou de noix sur papier marouflé sur toile, 65,4 x 50,3 cm, donation Pierre et Colette Soulages, Musée Soulages, Rodez.

¹⁵ Raymond Bayer, *Entretien sur l'art abstrait*, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1965 ; Michel Seuphor et Michel Ragon, *L'Art abstrait*, Paris, Éditions Maeght, p. 268.

la biennale de São Paulo en 1957 et l'année suivante à l'exposition de Bruxelles *Cinquante ans d'art moderne avec Hôgyû* 法牛.

Au milieu des années cinquante, Inoue Yûichi rejette très violemment le monde traditionnel de la calligraphie. Il quitte son maître Ueda Sôgyu et se rapproche des mouvements de la peinture abstraite de l'après-guerre car il est très lié avec le peintre Hasegawa Saburô 長谷川三郎 (1906-1957) qui fait partie des premiers au Japon à être influencés par Kandinsky dans les années trente.

L'art abstrait dans les années cinquante au Japon et le mouvement de la calligraphie d'avant-garde

En 1937, Hasegawa crée avec Murai Masanari 村井正成 l'Association des artistes libres (Jiyu bijutsuka kyôkai 自由美術家協会) qui rassemble tous les peintres abstraits japonais¹⁶. Il publie en 1937 le premier livre sur l'abstraction au Japon. Résidant entre 1930 et 1931 à Paris, il expose au Salon d'automne. Il cesse toute activité artistique pendant la période de la guerre où aucune liberté d'expression n'est plus possible, et reprend sa création après 1945 où il se focalise sur le rapport entre l'art antique japonais et l'avant-garde. Abandonnant la peinture, il se spécialise dans la calligraphie et la photographie, il rencontre l'artiste japonais-américain Isamu Noguchi (1904-1988) lors de la venue de celui-ci au Japon en 1950, et devient son guide. Bilingue en anglais, il établit des échanges importants entre les États-Unis et le Japon. Il organise des expositions à New York et à San Francisco.

Des articles de la revue *Bokubi* d'août 1953, en mettant en exergue le dripping de Jackson Pollock (1912-1956) et la création de Franz Kline (1910-1962), font le rapprochement entre la calligraphie et l'art abstrait contemporain.

C'est la communauté avant-gardiste qui va remettre la calligraphie au centre du débat artistique au Japon. Yoshihara Jirô 良原次郎 (1905-1972) qui deviendra le fondateur du groupe Gutai 具体 en 1954 fait la découverte dans une salle du temple Kaiseiji 海清寺 près de Nishinomiya 西宮 dans la préfecture de Hyôgo, des calligraphies d'une hauteur exceptionnelle du moine *zen*, peintre et calligraphe, Nakahara Nantenbô 中原南天棒 (1839-1925). Elles soulèvent un émoi dans le milieu de l'avant-garde. Par la suite, Morita Shiryû organise une table ronde sur place qui donna lieu à une publication des photos des œuvres de Nakahara Nantenbô dans la revue *Bokubi* en 1952. Morita a reconnu s'être inspiré de ces calligraphies et Yoshihara Jirô, connu pour son manifeste Gutai¹⁷

¹⁶Yoshihara Jirô 良原次郎, Yamaguchi Takeo 山口長男 (1902-1983), Matsumoto Shunsuke 松本竣介 (1912-1948), Hirohata Ken 広幡憲 (1911-1948), Katsura Yukiko 桂ゆき子 (1913-1991) et Saitô Yoshishige 齋藤義重 (1904-2001).

¹⁷Publié dans la revue *Gutai*, n° 1 en 1956. Traduction en français : <http://perso.orange.fr/articide.com/gutailfr/YJA.htm>

dans lequel il exhorte les membres du groupe à partir de zéro, dans les dernières années de sa vie, se consacre au symbole zen du cercle (*ensô* 円相)¹⁸.

Nakahara Nantenbô au talent hors du commun s'est fait aussi remarquer pendant sa jeunesse par sa volonté de retrouver une pratique de la méditation *zen* très stricte¹⁹.

Les caractéristiques des œuvres d'Inoue Yûichi

Des signes aux sinogrammes : œuvre de forme

Suivant le modèle de l'abstraction, Inoue Yûichi décide alors de s'aventurer dans la création de signes sans signification.

Le catalogue de l'exposition rétrospective du musée de Kyôto²⁰ présente huit œuvres de 1955 intitulées : *sakuhin* 作品 – works²¹. Yûichi s'éloigne de la technique traditionnelle en utilisant de l'encre mélangée à de la colle et du papier japonais ou du papier journal. Au lieu du pinceau traditionnel, il fabrique une sorte de pinceau balai très lourd, ce qui nécessite un effort extrême pour tracer les signes. Il utilise aussi une peinture noire laquée qu'il fabrique lui-même. Cela lui permet d'insister sur les nuances du noir. Ensuite, il emploie le terme d'œuvre (*sakuhin* 作品) qu'il numérote dans sa série et qui n'a plus de sens formel et se définit comme des lignes qui constituent une « forme » très proche de la peinture abstraite.

Après cette expérience de complète remise en question de la calligraphie avec la disparition du sens, il retrouve certains *kanbun* 漢文. Les deux premiers qu'il choisit sont *gutetsu* 愚徹 au lieu de *tetsugu* 徹愚 « aller jusqu'au bout de la folie »²², et *muga* 無我 (le non soi)²³.

De fait, avec l'agrandissement, la forme du caractère se déploie avec une force inédite. Dans une vision instantanée, pour le spectateur qu'il soit japonais ou non, ces gros caractères sont l'expression du surgissement créateur, et retrouvent l'essence même de l'écriture.

¹⁸ *Yoshihara Jirô ten* 吉原治良展 (Exposition Yoshihara Jirô) en commémoration des vingt ans de sa mort, *En no jidai* 円の時代 (La période du cercle), Ashiya, Musée municipal d'Ashiya, 1992, p. 140-179.

¹⁹ Audrey Yoshiko Seo, Stephen Adiss, Matthew Welch, *The Art of Twentieth-century Zen, paintings and calligraphy by Japanese masters*, Japan society, New York, 1998, <https://fr.wikipedia.org/wiki/nakahara-nantenbo> (consulté le 12 août 2021).

²⁰ *Infra*, p. 1.

²¹ Œuvres : *Sakuhin A* 作品 A (Œuvre A), *Sakuhin C* 作品 C (Œuvre C), *Sakuhin E* 作品 (Œuvre E), *Sakuhin n° 1* 作品 1 (Œuvre 1), *Sakuhin n° 4* 作品 4 (Œuvre 4), *Sakuhin n° 7* 作品 7 (Œuvre 7), *Sakuhin n° 8* 作品 8 (Œuvre 8), *Sakuhin n° 9* 作品 9 (Œuvre 9).

²² *Infra*, p. 10.

²³ *Ibid.*

En effet, les *kanji* uniques qu'il trace ont un sens en soi : le vent (*kaze* 風), la mère (*haha* 母), la fleur (*hana* 花), la lune (*tsuki* 月), le rêve (*yume* 夢), le dénuement (*hin* 貧), en rapport avec la nature, la société et son idéal de vie. Inoue Yûichi continue le style des gros caractères jusqu'au moment où il n'aura plus la force de les tracer (fig. 1, 2, 3, 4).



Fig. 1 : Inoue Yûichi, [Tsuki 月], La Lune, 1978, encre sumi et colle, 139 x 196 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo

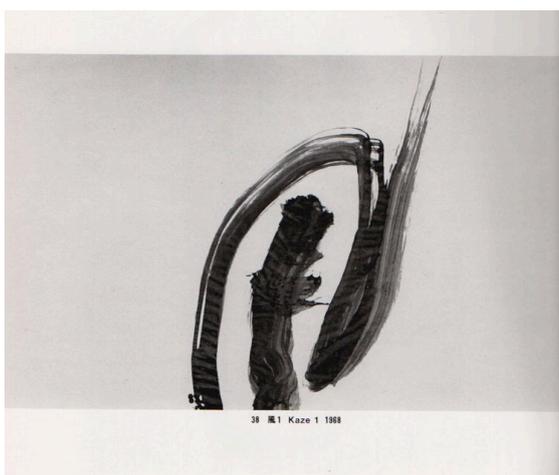


Fig. 2 : Inoue Yûichi, [Kaze 風 1], Le Vent 1, 1968, encre, 145 x 245 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo



Fig. 3 : [Haha 母], La Mère, 1961, encre sumi et colle, 130 x 177 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto © UNAC Tokyo



Fig. 4 : Inoue Yûichi, [Hana 花], La Fleur, 1957, encre sumi, papier japonais, papier journal, 81,6 x 134,6 cm, Musée national de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo.

Cet extrait de son journal du 16 avril 1956 : « Écrire avec le cœur comme un fou les yeux fermés ! [...] Être le pinceau corps et âme²⁴ » exprime sa volonté illimitée dans l'acte d'écrire.

En effet, réaliser le tracé du caractère sur un papier de format 1 x 1m environ avec son énorme pinceau balai, en quelques secondes, sans s'arrêter, a tout d'une performance physique extrême. Yûichi suit ici la règle de la calligraphie *zen*, à savoir ne jamais recommencer, seul le premier jet est accepté. Il n'y a pas de repentir possible. Tout est dans l'instant, l'immédiateté. Pas de retour en arrière.

Pour le spectateur, contempler ces gros caractères est un choc visuel intense. Dans un premier temps, le sens importe peu tant la forme du caractère est prédominante.

Ainsi à la place du signe, la forme prend le pouvoir. Elle accentue les traits qui composent le caractère, ce qui donne à l'écriture une vitalité et une force inédite qui n'est pas sans rappeler la calligraphie du moine *zen* Nakahara Nantenbô. Rappelons aussi que les calligraphies chinoise et japonaise sont fondées sur une vision organique et dynamique du corps. Ainsi les termes physiologiques : os (骨, *gu* en chinois, *kotsu* en japonais), tendons (筋, *jin* en chinois, *kin* en japonais), peau (*jifu* 肌肤 en chinois, *hifu* 皮膚 ou *hada* 肌 en japonais), sang (血, *xue* en chinois, *chi* en japonais), souffle (*qi* 氣 en chinois, *ki* 氣 en ja-

²⁴ Publication d'extraits en français dans F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit.

ponais), chair (肉, *rou* en chinois, *niku* en japonais) sont utilisés dans les commentaires des critiques. Le couple os-souffle (*guqi* 骨氣)²⁵, la méthode de l'os (*kotsu* 骨 en japonais) qui renvoie au deuxième principe de Xie He 谢赫 (VI^e siècle)²⁶ est extrêmement présent dans les œuvres de Yûichi.

La calligraphie *œuvre de sens*

Réintroduction du sens

En même temps la forme fait valoir le sens. Yûichi invente un nouveau mot en inversant l'ordre de deux caractères chinois : *gutetsu* au lieu de *tetsugu*. C'est en les prononçant qu'il choisit ce qui sonne le plus clairement. Cela signifie « aller jusqu'au bout de l'extravagance, de l'inattendu et de la folie ».

« Demain je me mets au travail avec la laque. Me démener le plus possible, tout rejeter, écrire comme un fou... », écrit-il dans son journal le 16 avril 1955²⁷.

L'autre concept *muga*, non moi, abandon de soi, condition *sine qua non* pour obtenir l'éveil pour le moine *zen*²⁸.

L'expérience des signes sans signification²⁹ est de courte durée. Yûichi se spécialise dans l'écriture de gros caractères qui devient ainsi la marque de fabrique de son œuvre.

Habituellement, un caractère ne suffit pas pour exprimer une idée mais se consacrer à un caractère unique permet de lui garantir une force inégalée et donc de faire émerger un sens nouveau et de lui donner une autre vie.

Ainsi, explique-t-il,

écrire des caractères dans le cadre de la vie quotidienne : tel est le fondement de la calligraphie. [...] Il me semble que le mode de vie le plus authentique consiste à détruire la quotidienneté de l'existence quotidienne

²⁵ Pascale Elbaz, *La Place de l'os, gu, dans les traités de calligraphie chinoise à travers l'éclairage de Liu Xizai*, p. 2 : Li Xiaohong, (Ed.), *Calligraphie chinoise – théorie et application à l'enseignement*, Paris, You Feng, 2017, p. 55-70. Document en ligne consulté le 3 décembre 2021 <hal-02427432 <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02427432>.

²⁶ « La méthode l'os c'est ce qui s'entend de la manière d'utiliser le pinceau », cité dans Nicole Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris, Éditions Klincksiek, 1982, p. 117 (traduction des six principes de Xie He, « L'Estimation des anciennes peintures », Guhua Pinlu).

²⁷ F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit., p. 419.

²⁸ Traduction du concept du sanscrit *âtman*. Ce terme a le sens de pure conscience d'être, ou de pur « je suis », et désigne traditionnellement le vrai soi, par opposition à l'*ego*. D'autre part l'éveil dans le bouddhisme est conditionné à l'abandon de soi, *muga*, valeur capitale chez les moines *zen* car but ultime à atteindre. *Ātman* (sanskrit IAST ; *devanāgarī* : *pali* : *attā* ; « souffle, principe de vie, âme, soi, essence ») est un concept de la philosophie indienne *āstika*.

²⁹ Voir les œuvres de 1955 citées *supra*.

tout en se situant dans celle-ci ; à oblitérer le caractère journalier de la vie de tous les jours³⁰.

Les œuvres citées précédemment projettent leur sens directement jusqu'au spectateur même si celui-ci n'en comprend pas la signification. Si le but de la calligraphie est de transmettre un message, dans le cas d'Inoue Yûichi, le développement extrême de la forme transcende le message lui-même.

Pour Yûichi, l'expérience de la calligraphie, est du registre du saut dans l'espace : « Écrire, c'est comme sauter dans un précipice et donc je ferme les yeux sans le vouloir. Garder les yeux ouverts est le seul moyen de se défaire de l'idée du précipice³¹ ».



Fig. 5 : Inoue Yûichi, [Muga 無我], Non soi, encre sumi à la colle de peau, papier japonais, 186,2 x 142,8 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo

Les calligraphies d'images et de mots

À partir de 1964, Yûichi se consacre à l'écriture de poèmes dont il est l'auteur ou de ceux composés par d'autres. Il met en calligraphie les poèmes de Dôgen 道元 (1200-1253), fondateur de l'école *zen* Sôtô 曹洞, les *haiku* 俳句 de Ozaki Hôsai 尾崎放哉 (1885-1926), poète qui introduit le vers libre, et ses propres créations poétiques. Au départ, son procédé consiste à tracer sur une feuille préalablement peinte des caractères calligraphiés, puis à combiner sur une même surface image et texte. Sa particularité, c'est l'intégration de dessins

³⁰ Akimoto Yuji, « Une Calligraphie d'avant-garde libérée », dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée, op. cit.*, p. 20 ; Inoue Y., *Hibi no zeppitsu, op. cit.*, p. 188-189.

³¹ F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit., p. 423.

dans la composition de la calligraphie. Par exemple, dans l'aphorisme de Lao Zi 老子 des trente rayons³² il représente la roue au centre de l'œuvre. « Les trente rayons d'une roue convergent vers le moyeu, et c'est l'espace vide entre eux qui donne tout son sens à la roue », est-il écrit. « La porte de ma modeste demeure s'ouvre enfin pour t'accueillir (Du Fu 杜甫)³³ ». Ce poème est inscrit à l'intérieur d'un rectangle autour duquel est tracée une série de traits verticaux parallèles.

Ces œuvres de petit format dont les fonds argentés étaient confectionnés par sa femme constituent un véritable divertissement pour l'artiste qui se destinait au départ à être peintre³⁴. Il abandonne très vite ce style, ces œuvres commençant à être très prisées du public, il avoue que par crainte de créer pour plaire à ses amateurs, il décide de ne pas continuer dans cette veine³⁵.

Les calligraphies à textes ou le récit de soi : la tragédie de la guerre et la révolte vis-à-vis des méfaits du capitalisme

Ensuite, Inoue Yûichi passe à un autre registre. Il se met à découvrir d'abord par un récit autobiographique et ensuite par un autoportrait³⁶, ce qui est exceptionnel dans l'œuvre d'un calligraphe. Son journal relate ses impressions au fil de sa création au jour le jour. Ensuite, dans les œuvres *Profits faciles*, *Augmentation des profits* et *Croissance économique*³⁷, il livre son opinion personnelle critique vis-à-vis de la politique économique du Japon. Il rejoint en cela la contestation des écrivains tels que Ôe Kenzaburô 大江健三郎 (né en 1935).

³² Inoue Y., *San shi fu* 三十輻 (*Les Trente rayons*), 1964, encre *sumi*, papier chinois, 46 x 65 cm, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 74.

³³ Inoue Y., *Homon kimi no tame hajimete hiraku* 蓬門きみのため初開, 1965, dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 75.

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Sho to tomo ni aru jigazô* 書とともにある自画像 (Autoportrait avec calligraphie), 1981, 104 x 73 cm, huile sur toile, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 95.

³⁷ *Riben rijun* 利便利潤 (*Profits faciles*), poème de Yûichi, 1978, encre *sumi* et colle, papier japonais, 60 x 102 cm, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 92; *Rijun kakudai* 利潤拡大 (*Augmentation des profits*), poème de Yûichi, 1978, 128,5 x 145 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 93; *Keizai seichô* 経済成長 (*Croissance économique*), poème de Yûichi, 1978, encre *sumi* et colle, papier japonais, 62,5 x 100 cm, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 94.

Trente ans après la guerre, en 1975, il publie dans le bulletin de l'école primaire dont il était directeur, le récit de son expérience pendant le bombardement de Tôkyô de mars 1945. Après un travail de quarante jours usant 500 feuilles de papier pour écrire deux vers heptasyllabiques en sinogrammes³⁸, en 1978, il se décide à le calligraphier sous la forme d'un mur journal (*kabe shinbun* 壁新聞) intitulé *Ah l'école primaire de Yokokawa*.

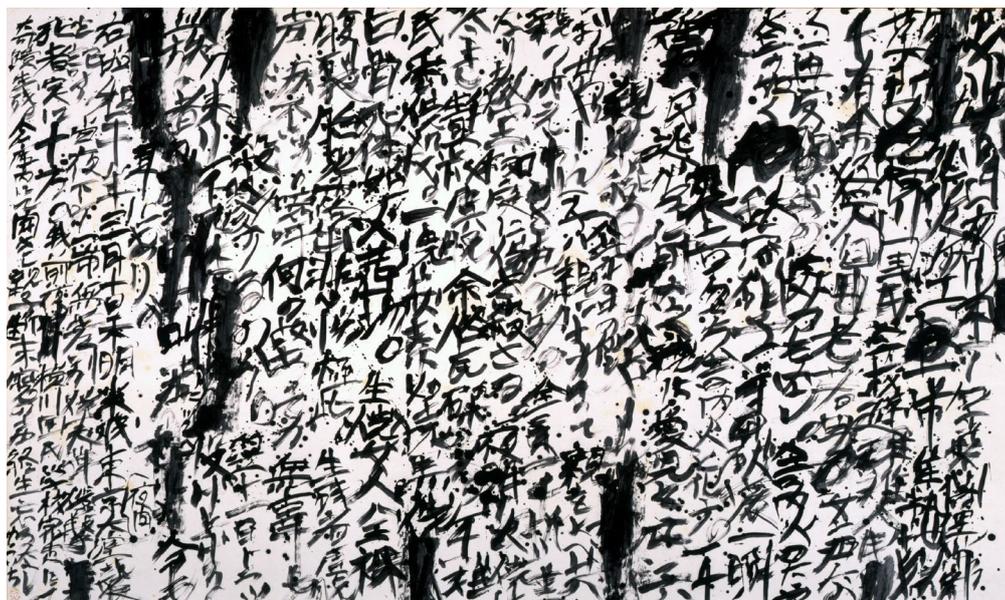


Fig. 6 : Inoue Yûichi, [Ah Yokokawa kokumin gakkô 噫横川国民学校], Ah l'école primaire de Yokokawa, 1978, encre sumi et colle, papier japonais, 145 x 244 cm, Musée d'art moderne de Gunma, Gunma © UNAC Tokyo

Tel un mur des lamentations, trente ans après, sur cet immense support, il raconte son histoire personnelle³⁹. Lors d'un lâcher de bombes incendiaires le 10 mars 1945, tous les enfants et les parents s'étaient réfugiés dans l'école primaire où il était instituteur. Lui-même s'était enfermé dans un placard. Après être tombé dans le coma pendant une nuit, il s'est réveillé avec une vision d'horreur : rien que des cadavres partout. Il était un des seuls survivants. Plus de mille personnes adultes et enfants ont péri dans l'école qui s'est révélée être non pas une protection mais un piège terrifiant d'où personne ne pouvait s'échapper cette nuit-là.

Le caractère expressionniste de son écriture permet d'imaginer ce bombardement terrifiant et de ressentir une révolte devant cet acte de guerre qui a causé la mort d'enfants. Volontairement, il laisse les ratures et insiste sur le côté

³⁸ F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit., p. 35.

³⁹ Cf. texte de Inoue Yûichi traduit en français, *Ah! l'école primaire de Yokokawa* dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, op. cit., p. 90.

« sale » de l'écriture. Ainsi, explique-t-il, le côté sale n'entre pas dans les critères du bon goût, « c'est plus franc. C'est le cri de l'âme⁴⁰ ». Il utilise à la fois l'écriture des lettrés, le *kanbun*⁴¹, les sinogrammes chinois et le syllabaire *hiragana* 平仮名. Le récit qu'il fait de cette nuit de bombardement est glaçant. Malgré le miracle de sa survie, ce massacre restera à jamais dans sa mémoire.

En 1981, il réalise un autoportrait à la peinture à l'huile (*Sho to tomo ni aru jigazô* 書とともにある自画像)⁴² dont l'expression de désespoir est d'autant plus flagrante que son visage est encadré par un texte qui commence par deux phrases : « Dans la vie l'argent passe avant tout », et « L'argent devient le nouveau dieu à qui l'on sacrifie tout ».

Il critique avec virulence le capitalisme dans lequel s'est engagé le Japon depuis l'après-guerre en répétant de nombreuses fois le mot « argent » (*kane* 金).

C'est à la fois une peinture à l'huile et une calligraphie. Tout l'espace du tableau est entouré par ces phrases percutantes au point de laisser le minimum de place à son autoportrait. Son visage semble être frappé au sens propre du terme par ces calligraphies insérées dans le tableau. Pour lui, l'écriture calligraphique va au-delà de toute dualité. Il est le pinceau, le pinceau est lui-même.

Les calligraphies à textes bouddhiques, paroles testamentaires

Atteint d'une maladie incurable, il choisit d'écrire les paroles des moines : ce sont des stances testamentaires. Voici celles de Chikotsu Daie 癡兀大慧 (1229-1312), moine *zen* du XIII^e siècle :

Ayant dépassé les expédients salvifiques,
J'ai atteint l'éveil par mes propres forces.
Voilà maintenant quatre-vingt-quatre ans
Que j'agis en accord avec ce monde.
Daie, 22^e jour du 11^e mois de l'an premier
De l'ère Shôwa (1312)⁴³

Ces stances testamentaires étaient écrites par les grands moines à leur dernier instant pour condenser leurs pensées et les transmettre à leurs disciples. Il s'agit de textes écrits en chinois classique (*yuige* 遺偈). Inoue Yûichi s'en inspire pour composer ce poème :

Durant soixante-sept ans
respectant l'idéal de dénuement

⁴⁰ *Ibid.*, p. 423.

⁴¹ Littéralement lecture japonaise d'un texte en écriture *han*. C'est le chinois classique ou littéraire écrit pour les Japonais.

⁴² Voir note 38.

⁴³ Inoue Y., Stance testamentaire du moine Chikotsu Daie, *Daie-Yuige* 大慧遺偈, 1982, encre *sumi* et colle, papier japonais, 92,5 x 122 cm, coll. part., dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, *op. cit.*, p. 100.

j'ai manié le pinceau
je souhaite maintenant connaître la vérité
qui originellement n'est pas dans la loi⁴⁴.

Nous retrouvons ici le calligraphe proche de la tradition religieuse et artistique déjà évoqué chez le moine Nakahara. Son style n'en reste pas moins très libre dans l'interprétation de la graphie des sinogrammes.

Au fond, Inoue Yûichi cherche à transmettre une vérité, celle de la mort qui approche au travers de l'expérience spirituelle transmise par les maîtres *zen*.

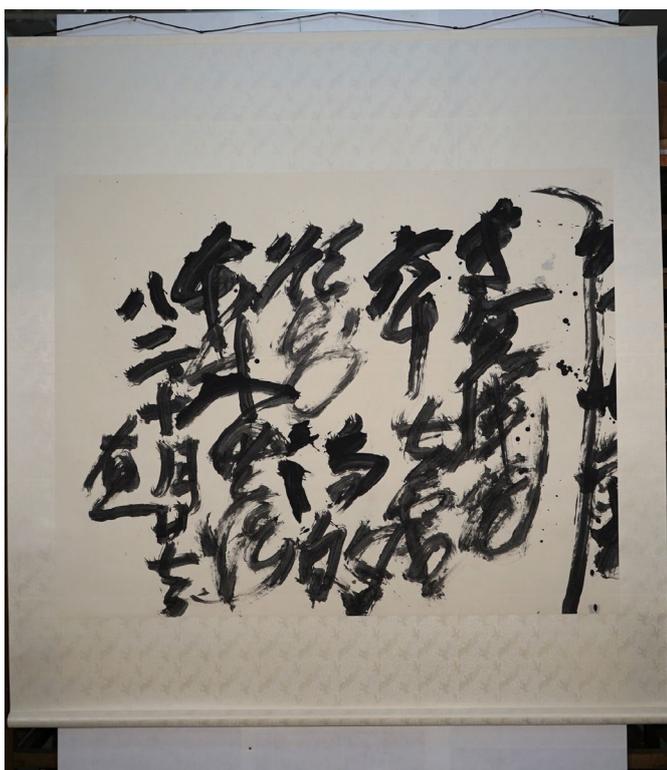


Fig. 7 : Inoue Yûichi, [Yuige 遺偈], Stance testamentaire, poème de Yûichi, encre sumi et colle, papier japonais, 116,8 x 147 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo

Enfin Inoue Yûichi se consacre à un autre type de calligraphie basé sur la copie des textes littéraires⁴⁵ modernes du poète Kusano Shinpei 草野心平 (1983-1988) et de l'écrivain conteur Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933). Très affaibli physiquement, il n'utilise plus le pinceau mais le crayon Conté bleu ou noir. Il rompt avec l'esthétique de la calligraphie en *kana* qui associait la beauté du papier à l'élégance du style de l'écriture. Au contraire, il se sert de matériaux quotidiens.

⁴⁴ *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée, op. cit.* p. 101.

⁴⁵ *Fuji le volcan actif et l'Anniversaire des grenouilles, dans Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée, op. cit.*, p. 106 et 107.

Il reprend notamment les contes de Miyazawa, *Les ours de la montagne Nametoko* (Nametokoyama no kuma なめとこ山の熊⁴⁶) et *L'étoile du faucon de la nuit* (*Yodaka no hoshi* よだかの星).

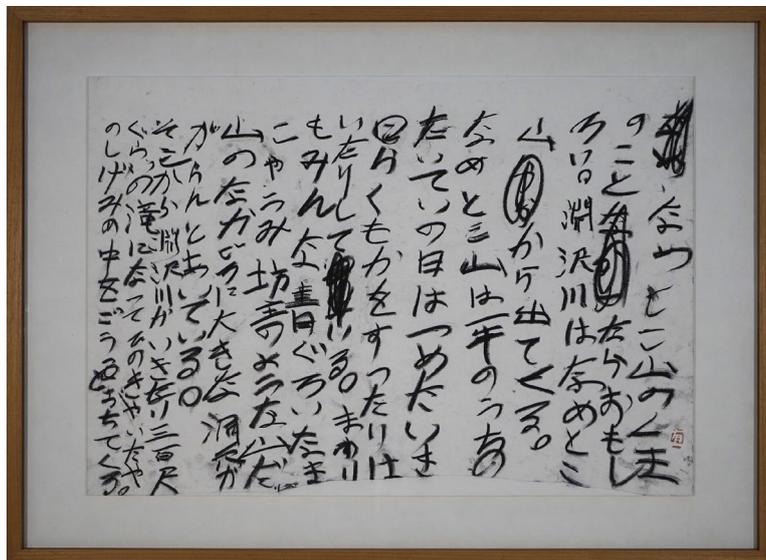


Fig. 8: Inoue Yûichi, [Nametokoyama no kuma なめとこやまの熊], *Les ours de la montagne de Nametoko de Miyazawa Kenji*, 1982, fusain, papier japonais, 42,4 x 60,8 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo.

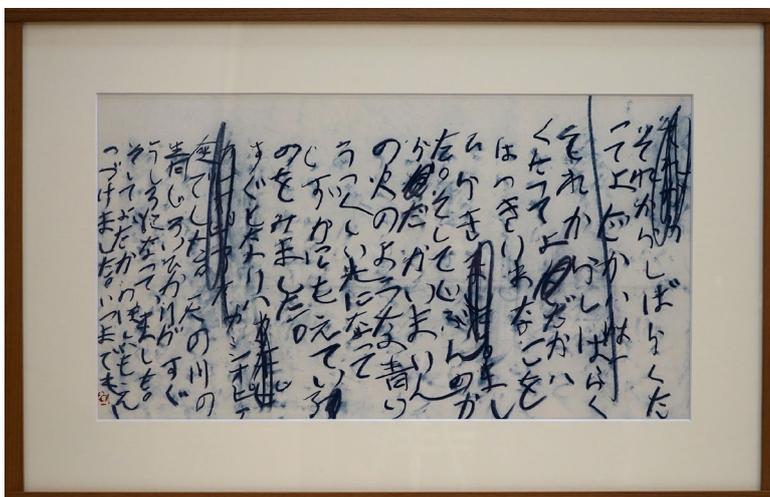


Fig. 9: Inoue Yûichi, [Yodaka no hoshi よだかの星], *L'étoile du faucon de la nuit*, 1984, crayon Conté, papier japonais, 39 x 71 cm, Musée national d'art moderne de Kyôto, Kyôto © UNAC Tokyo.

L'écriture du conteur poète Miyazawa Kenji convient très bien à Yûichi car elle est caractérisée par l'emploi d'une langue simple, composée d'onomatopées et d'un mélange de dialecte de la région d'Iwate. C'est l'histoire d'un chasseur

⁴⁶ Traduction en français, dans *Traversée de la neige et autres récits*, traduit par Hélène Morita, Paris, Noël Blandin, coll. « Sillages », 1991, p. 109-125.

d'ours qui vivait chichement de la vente de peaux d'ours. Alors qu'un jour il met en joue un ours, celui-ci lui demande de lui laisser la vie sauve pendant deux ans et lui promet de revenir le voir. Deux années plus tard, le chasseur le rencontre de nouveau. Manquant son coup, c'est lui qui finit par être tué par l'ours.

Miyazawa Kenji raconte la triste histoire d'un engoulevent⁴⁷ sommé par les autres oiseaux de changer de nom parce qu'ils le détestent à cause de sa laideur. À la fin heureusement, il parvient à trouver une étoile qui l'accueille en son sein.

Miyazawa était un fidèle assidu de la secte de Nichiren. Yûichi calligraphie un de ses poèmes les plus connus : *Ame nimo makezu kazenimo makezu* [...] 雨ニモマケズ風ニモマケズ [...]

(Ne pas céder face à la pluie, ne pas céder face au vent).

La calligraphie : une œuvre de son

Les calligraphies au fil des mots (kotobagaki 詞書き) : citations de poèmes contemporains récités

Selon la définition du dictionnaire Kôjien 広辞苑, c'est une sorte de préface aux *waka* et aux *haiku*, il s'agit de notes sur la motivation, la composition et le thème général de l'œuvre littéraire. Retrouvant la tradition du poème récité de l'époque du *Man'yôshû* 万葉集 (Recueil de dix mille feuilles), la première anthologie de poésie japonaise datant des environs de 760, Yûichi écrit au rythme de la phrase dite, hoquetée. Son crayon ne s'arrête pas, il suit le rythme de sa voix qui récite le texte. Quelquefois, il laisse un blanc au milieu de la page, il raye des pans entiers de textes ou, tel un bègue, répète le même mot pendant plusieurs lignes. Ce n'est pas le sens premier du texte qui le guide mais c'est son interprétation vocale qui l'inspire.

Muni d'un crayon Conté bleu ou noir, il renonce à tout artifice et veut exprimer le premier jet de l'écriture en n'hésitant pas à raturer les mots écrits d'où une présentation très désordonnée, chaotique, « sale » qu'il revendique⁴⁸.

Certaines vidéos prises pendant son travail de création le montrent torse nu, les pieds et les bras maculés d'encre. S'il fait penser au peintre américain Pollock, il se réfère aussi à des calligraphes anciens de la tradition chinoise qui, sous l'effet de l'ivresse, prenaient leur pinceau en poussant des cris. L'intensité dans son processus créatif peut se traduire dans la réalité par la destruction de

⁴⁷ Traduction française dans Kenji Miyazawa, *Le Train de la voie lactée*, traduit par Françoise Lecœur, Tournai, Critérior, p. 31-39.

⁴⁸ F. Delaleu, « Inoue Yûichi (1916-1985) : Quelques remarques sur les relations entre les écrits et les œuvres d'un calligraphe », art. cit., p. 423.

son atelier. Il sera obligé de quitter ce lieu et de se réfugier à la campagne où il devra construire un nouvel atelier de ses mains.

Sa pratique de la calligraphie est un corps à corps intense pendant laquelle il émet des sortes de vocalises. Pour lui, la voix est inséparable de l'acte de cou-cher sur le papier les caractères. Ainsi plusieurs voix se mêlent, celle de l'auteur dont il écrit les phrases mais aussi celle de ses propres mots lorsqu'il évoque le souvenir du bombardement, de ses propres poèmes et de ses féroces critiques contre la société et celle de ses derniers instants.

Conclusion : le testament d'Inoue Yûichi

Avec Inoue Yûichi, la calligraphie qui risquait de disparaître par obsolescence à la fin du XIX^e siècle est revenue en force. Les rapprochements entre l'art abstrait d'après-guerre et la calligraphie ont été positifs en Extrême-Orient et en Occident. La spécificité de chaque culture a été mise en évidence.

Inoue Yûichi a reçu un enseignement traditionnel de la calligraphie en suivant les modèles de maîtres anciens. Instituteur de 1935 à 1975, il a enseigné à ses élèves l'écriture des sinogrammes et des *kana*. Après la guerre il s'est lancé dans une expression nouvelle et a cassé volontairement les règles traditionnelles. Inoue est devenu un créateur à part entière et a révolutionné l'écriture des sinogrammes en inaugurant le style des caractères uniques et en proposant des thèmes autobiographiques. Il a abordé des sujets inconnus jusqu'à présent comme la critique de la société moderne et le récit de son histoire personnelle.

En 1951, à la mort de son père, il avait écrit pour honorer sa mémoire un texte : *Jigage* dont la sincérité avait touché profondément son maître. En retour ce dernier lui a permis de l'exposer et cela a été le point de départ de sa carrière de calligraphe.

Il se retrouve dans les pas des calligraphes chinois tels que Cai Yong 蔡邕 (133-192) dont voici les conseils :

En ce qui concerne les formes des caractères, elles doivent être conformes aux formes humaines : assises ou en marche, en vol ou en mouvement, s'en retournant ou en avançant, couchées ou debout, tristes ou joyeuses, [...] comme l'eau et le feu, comme le nuage et la nuée, comme le soleil et la lune, les traits verticaux et horizontaux sont porteurs d'images. La méthode s'appelle calligraphie⁴⁹.

Son testament, d'une simplicité extrême, plus de pinceau, plus d'encre, seul le crayon Conté témoigne de l'essence de son art, de son attachement à l'écriture

⁴⁹ P. Elbaz, « La place de l'os, *gu* », dans *Les Traités de calligraphie chinoise à travers l'éclairage de Liu Xizai*, p. 2 : LI, X. (Ed.), *Calligraphie chinoise - théorie et application à l'enseignement*, Paris, You Feng. p. 55-70. Document en ligne consulté le 3 décembre 2021 <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02427432/>>.

jusqu'au dernier moment. Avant que sa voix ne s'éteigne, il chuchote ses derniers mots.

« Voilà, c'est la dernière chose que je peux écrire, même au crayon Conté, Nous sommes le 2 septembre. Toutes ces longues années prennent fin ici. Mais il en est ainsi. N'est-ce pas⁵⁰ ? »



Fig. 10 : Inoue Yûichi, [Kore de conte mo owari これでコンテもおわり], 1984, crayon Conté, papier japonais, 36,4 x 44,5 cm, Musée national d'art moderne de Kyoto © UNAC Tokyo.

⁵⁰ Kore de kote mo owari desu. Kugatsu futsuka desu. Nagai aida gokurôsamadeshita. Betsu ni dotoiu koto nai desu. Tenaimon yanaika. これでコンテもおわりです。9月2日です。ながいあいだごころうさまでした。べつにどうということないです。てないもんやないか。Traduction en français dans *Yu-ichi Inoue 1916-1985 – La calligraphie libérée*, op. cit., p. 133.