

L'ÉCRITURE AU PINCEAU ET L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE : FONCTIONS ET APPORTS DANS L'APRÈS-GUERRE

Francette DELALEU
CRAL, EHESS (Paris)

Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin, qui méconnaît l'Extrême-Orient, écrit : « Avec la gravure sur bois, on réussit pour la première fois à reproduire le dessin, bien longtemps avant que l'imprimerie permît la reproduction de l'écriture » (BENJAMIN : 70). Or, l'écriture en Chine puis au Japon a donné lieu très tôt à sa reproduction et à la banalisation de la reproductibilité des formes du langage écrit : copie mimétique des manuscrits ou leur transposition xylographique, estampage, etc. à des fins de préservation, diffusion, apprentissage, délectation, toutes activités constitutives de la pratique de l'écriture au pinceau.

De ce fait, quelles peuvent être les conséquences de l'introduction de la photographie dans le domaine calligraphique puisque l'intimité avec un substitut de l'original est l'usage ? Et pour poursuivre avec Benjamin, celle-ci a-t-elle pu « modifier, de façon très profonde, les modes d'action » de l'œuvre d'art et « agi[r] en retour sur les formes artistiques traditionnelles » (BENJAMIN : 273) ? À la démesure du programme, une amorce de réponse est proposée ici en trois volets, autour des fonctions structurelle et fédératrice, « nourricière » puis de témoignage et communication. Le magazine *Bokubi* et la revue *Bokujin* fournissant les principaux exemples pour l'après-guerre.

Fonction structurelle et fédératrice : la publication des travaux des abonnés

La photographie met à la portée de tout calligraphe un modèle de qualité en termes de fidélité à l'original. Alors que l'usage quotidien du pinceau périclité doucement avec le XX^e siècle naissant, la relation directe à un manuscrit du corpus historique, plutôt qu'au modèle tracé par le maître, devient, petit à petit, la norme ; avec les éditions de classiques, les extraits et pages choisies dans les revues, etc. la photographie participe de ce changement et de la diffusion d'une pratique plus ouverte.

On soulignera que cela ne freine en rien la collection des livrets et estampages, dont la qualité suprême est la proximité maximale avec le manuscrit original ou ce qu'il est supposé avoir été : proximité de la trace laissée par le scripteur et donc de celui-ci. L'écart introduit par la reproduction photographique ressortirait-il alors de « la trace de l'humain oubliée dans la chose », telle que l'*aura* fut envisagée par Adorno dans sa lettre à Benjamin du 29 février 1940⁷⁶ et cette *aura* aurait-elle un équivalent dans l'art extrême-oriental ?

Précisément parce que l'œuvre reproduite est depuis toujours un outil de travail indiscuté et qu'une calligraphie est *grosso modo* en noir et blanc sur un papier qui se roule ou se plie pour être inséré dans une enveloppe, la photographie se voit confier dès le début du XX^e siècle, avec la création des « revues d'émulation » (*kyōsō zasshi*), la mission de montrer les copies sur un sujet imposé ou les exercices libres envoyés par les abonnés, de tout le Japon dans le cas des grandes revues d'avant-guerre telles que *Shosei*, *Sho no kenkyū* ou *Sho no tomo*. Ces envois liés à un abonnement structurent les finances des revues et les viabilisent⁷⁷. L'abonné qui envoie son travail peut espérer le voir figurer dans les pages de la revue s'il est jugé excellent, sinon, il se contentera d'un rapide commentaire, ou d'une note, accolée à son nom tout de même. D'où une certaine fierté et un sentiment d'appartenance qui fidélise, avec des intérêts bien compris de part et d'autre.

⁷⁶ Adorno, Theodor W. « Autour du Paris du Second Empire chez Baudelaire et sur quelques thèmes baudelairiens. » *Sur Walter Benjamin*, Gallimard, Folio essais n° 395, 2001 : 207.

⁷⁷ Toujours en quête de nouvelles recrues, elles offrent des cadeaux de parrainage (calligraphie originale du maître, dans le cas d'une revue locale, ou d'un membre fondateur dans celui de *Bokujin*, le format variant en fonction du nombre de parrainages). D'autres cadeaux peuvent être récupérés auprès des sections locales que toute revue se doit de multiplier.

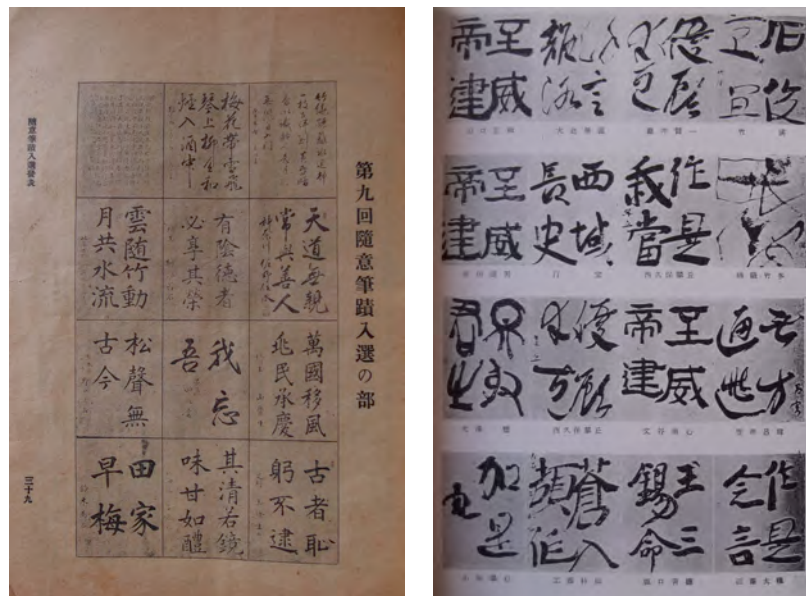


Fig. 1 : Études d'abonnés. À gauche : *Sho no kenkyū*, mars 1920 ;
à droite : *Bokujin*, mars 1953

Promesse de visibilité du travail, la photographie rend aussi visible le credo esthétique des maîtres et leur réseau d'influence, élargissant ainsi la scène calligraphique. En effet, la revue n'est pas une simple source émettrice d'informations, imagées et textuelles, mais un lieu d'interactivité. Le processus de formation par correspondance : relation maître-élève dilatée, est visible aux yeux de tous, avec ses progrès et ses succès liés au système de notation et de prix. La publication des travaux construit des affinités et fédère à distance les futurs acteurs de la scène calligraphique, ce que le parcours d'un Yoshida Hōchiku (1890-1940) illustre bien⁷⁸.

Les expositions liées aux revues sont en quelque sorte la partie visible d'un iceberg constitué du travail sur la durée programmé et « exposé » par la revue, qui va de pair avec le recrutement de nouvelles ouailles attirées par la porte étroite du succès (*tōryūmon*).

- Un exemple de fonctionnement

La revue *Bokujin* créée en avril 1952 est avant-gardiste mais repose toutefois sur le socle fonctionnel des revues d'avant-guerre, à quelques détails près : absence de classement et liberté créatrice.

⁷⁸ On notera que dès 1924, la photo lui sert de contre-exemple pour dénoncer la tentation du mimétisme : « la copie n'est pas une photographie » (Tamiya : 139).

Deux types d'abonnement donnent droit à l'« exposition » (*shuppin*) potentielle dans les sections Œuvres et Etudes, qui diffèrent par le montant de leur cotisation, le nombre d'envoi autorisé et leurs formats. Les travaux reçus par courrier sont évalués par les membres fondateurs du groupe qui apposent leur commentaire avant de les renvoyer à l'abonné. Les meilleures œuvres bénéficient d'une critique et de leur publication dans la revue⁷⁹. Suite à la radicalisation du format avant-gardiste d'octobre 1953, l'envoi de peintures devient possible et souhaité. Puis, la reproduction côte à côte de peintures et de calligraphies a pour but de nourrir le questionnement sur le devenir de ces dernières.

- Hybridation : l'exposition dans la revue (*Shijōten*)

La familiarité du milieu calligraphique avec la reproduction des œuvres donne lieu à un événement inédit où la photographie pallie le manque de moyens financiers nécessaires à la tenue d'une exposition localisée et permet d'en concevoir une « dans la revue » *Bokujin*. L'atelier de travail qui lui est consacré, à Gifu les 4 et 5 janvier 1953, compte une journée entière d'évaluation et de critique des œuvres réelles envoyées par les calligraphes abonnés à *Bokujin* ; il comporte aussi, une matinée, l'exposition d'une trentaine de clichés d'œuvres récentes de Lewin Alcopley (1910-1992) (INOUE 1953 : 41). C'est dire le rôle tenu par la photo dans la diffusion de l'actualité créatrice.

La première exposition du groupe *Bokujin* prend donc la forme de la livraison de mars de la revue (n° 11, double, février-mars) avec 112 œuvres reproduites sur 27 pages. Pour la démocratie et contre la hiérarchie, tous les travaux envoyés ont été retenus et reproduits. Les commentaires faits à Gifu par les vingt participants de l'atelier sont consignés ensuite sur une dizaine de pages⁸⁰. Utopie de l'absence de sélection, l'exposition hybride est ainsi pérennisée dans sa totalité ; la page 40 du *Bokubi* de mars 1953 évoque pourtant cette unique expérience sous l'appellation ordinaire de *Bokujinkai-ten*. Le groupe expose réellement en 1954 à la librairie Maruzen de Tōkyō et à Kyōto.

Par ailleurs, les photos d'exposition d'œuvres *in situ* servent souvent à montrer une situation exceptionnelle, notamment à

⁷⁹ « “Bokujin” kenkyūbu kitei [Règlement des sections de recherche]. » *Bokujin*, n° 3, juin 1952 : 40.

⁸⁰ « *Shijōten. Sakuhin hihyō zadankai* [L'exposition dans la revue. Évaluation critique des œuvres] » *Bokujin*, n° 11, mars 1953 : 28-40.

prouver que la calligraphie a conquis sa place auprès des Beaux-Arts en cohabitant avec peintures et sculptures, au Japon puis à l'étranger.

Fonction nourricière, changer de regard, échanger

Figure majeure de l'avant-garde, Morita Shiryū (1912-1998) plus que quiconque a su tirer profit du média qu'est la revue et son corollaire : la photographie. Il a compris que chaque revue ne touchant que son lectorat d'abonnés, son contenu reste sans écho dans le milieu calligraphique : « grenouille au fond du puits ». Pour en sortir, il décide d'envoyer *Bokujin* et *Bokubi* aux artistes étrangers et écrit à Inoue Yūichi, en mai 1952, qu'en « présentant ses œuvres dans *Bokujin*, s'offre la possibilité d'être vu par les artistes du vaste monde » (INOUE, 1952 : 40)⁸¹. *Bokubi*, « le magazine qui va en France et en Amérique », est donc conçu comme « édition de super luxe » (*chōgōka*) avec impression photographique supérieure⁸².

Médium idéal en termes de réactivité, la photographie sert un lectorat actif et créatif d'artistes qui anime de ses nouvelles « images » les revues qui leur apportent d'autres images ; les calligraphes se forment à l'art moderne et à la calligraphie comme art moderne. Les propositions plastiques s'échangent entre Japon et Occident, chaque mois. L'art en gestation soumis aux regards sans frontières, rend moins criants l'éloignement des capitales et surtout la rareté des galeries, puisqu'il suffit d'être abonné pour être en contact avec Paris ou New York.

La photographie rend accessibles les œuvres et artefacts relatifs à l'écriture que les techniques usuelles ne peuvent reproduire (planchettes inscrites, briques historiées, tuiles etc.). Le regard encore plus rapproché que ses procédés favorisent, sur un corpus ainsi élargi, est couplé à celui que la plasticité (*zōkeisei*) conditionne et amplifie pour nourrir les jeux linéaires et la propension picturale. Par exemple, les scories contextuelles hors-signes – texture, lacune, etc. – peuvent être intégrées à l'œuvre comme atouts plastiques. Des apports de la photographie à l'imagination formelle, le plus fécond est incontestablement le procédé de grossissement et l'agrandissement de détail.

Le découpage ou détail-lage concomitant au grossissement d'une partie participe de l'élaboration d'un nouvel espace, notion qui remplace peu à peu celle du blanc résiduel (*yōhaku*). Egalement, le

⁸¹ Yoshihara Jirō semble avoir retenu le principe puisque dans le premier numéro de *Gutai* (1955), le nom des artistes est en *romaji* et l'avis aux lecteurs traduit en anglais.

⁸² Bulletin d'abonnement inséré dans *Bokujin* en 1953.

signe magnifié, emblématique de l'œuvre d'exposition à effets visuels, peut se nourrir des aléas minuscules révélés par l'agrandissement de la lettre spontanément tracée (fig. 2).



Fig. 2 : Kūkai, *Fūshinjō* (détail), 813. Couverture de *Bokubi*, 157, 1966 : le signe *chō*, 2 cm sur l'original, en mesure 23

La photographie permet d'introduire, dans les revues de calligraphie, des objets non susceptibles de servir directement de matériau de travail telles sculptures et peintures d'artistes occidentaux. Dans ce domaine, le magazine *Bokubi* peut revendiquer un apport considérable, le plus remarquable étant la publication de neuf peintures de Franz Kline dans son premier numéro, en juin 1951, les clichés reçus de New York par le peintre

Hasegawa Saburō⁸³ (1906-1957) étant confiés à Morita. Sans précédent en calligraphie, le dialogue visuel avec l'abstraction de Kline stimule les calligraphes et engendre diverses réactions plastiques. Un an plus tard, la douzaine de photos d'œuvres récentes envoyées par Kline, incluse dans le *Bokubi* de mai, suscite toujours l'enthousiasme de Morita qui y voit aussi une menace pour la calligraphie. Or, la découverte par Yoshihara Jirō des huit signes calligraphiés par le révérend Nantenbō (1839-1925) en 1913 sur des panneaux du temple Kaisei-ji de Nishinomiya apporte la réponse que les artistes japonais attendaient (fig. 3).



Fig. 3 : à gauche, Franz Kline, peintures dans *Bokubi*, 12, mai 1952 ; à droite, Nantenbō, *Ryū* [Dragon], 1913. Encre sur papier, 168 × 103 cm, Kaisei-ji, Nishinomiya dans *Bokubi*, n° 14, juillet 1952

Morita réunit une table-ronde au temple, en publie le contenu ainsi que quatre signes en pleine page et deux taches dans *Bokubi* de juillet⁸⁴. La photographie a charge de relayer une information cruciale. Le zoom sur les taches a valeur performative : mettez ceci en œuvre. Morita le tente avec des taches sur trois formats publiés dans la Section α à laquelle il participe peu (fig. 4)⁸⁵.

⁸³ Il fut l'initiateur de la Section α, dédiée aux expérimentations sans signes de formes pures. Exemple hors pair d'envoi de travaux par les abonnés, elle débute dans *Sho no bi* en novembre 1950 et se poursuit dans *Bokubi* jusqu'en janvier 1953.

⁸⁴ « Nantenbō no sho (La calligraphie de Nantenbō). » *Bokubi*, n° 14, juillet 1952 : 5-8.

⁸⁵ « Section α. » *Ibid.*, 1952 : 38.



Fig. 4 : *Bokubi*, n° 14, juillet 1952. À gauche : Nantenbō, détail de taches ; à droite : trois essais de taches de Morita Shiryū, « Section α »

D'où l'importance du détail grossi, qui désigne avec précision ce qui devient le substrat d'une démarche avant-gardiste, orientée de Kline à Nantenbō par les clichés en cascade⁸⁶.

Témoignage et communication : l'image du calligraphe

Dans les ouvrages d'avant-guerre, le maître figure généralement seul dans la posture et le maintien du pinceau qu'il prône, ou entouré de disciples sur une photo de groupe. L'habit, la pose compassée et le sens hiérarchique font place, avec le groupe Bokujin, par exemple, à des jeunes hommes à la villa Katsura ou posant devant *Le Penseur* de Rodin. À l'échelle de la revue et de ses abonnés, l'image du calligraphe nouveau se veut « démocratique », tournée vers le Japon comme vers l'Occident et la réflexion.

- Inoue et Shūkan Asahi

Touchant un vaste lectorat, le cliché pleine page d'Inoue Yūichi (1916-1985) dans l'hebdomadaire *Shūkan Asahi* du 5 février 1956 change la donne. Inoue torse nu, taché d'encre, visage crispé en un rictus d'intense effort est saisi en action (fig. 5). En pleine période

⁸⁶ Pour plus de détails sur cet épisode, voir Delaleu, Francette. « Du signe magnifié au texte retrouvé, deux générations de calligraphes japonais théoriciens : Morita Shiryū (1912-1998) et Ishikawa Kyūyō (né en 1945). » À paraître dans les actes du colloque *La calligraphie dans les pays sinisés : art de la main, art de l'esprit*, université d'Artois et université Paris-Sorbonne, 14-15 octobre 2015.

de calligraphie sans signes, il atteste de l'imbroglie entre écriture et peinture. Inoue a endossé la responsabilité du « bonze tout nu » comme image du nouveau calligraphe et reconnu que l'équipe de l'Asahi lui avait demandé de se dévêtir en plein mois de décembre (INOUE, 1996 : 97-103). La photo de presse censée informer est une mise en scène destinée à frapper les esprits, changer l'image de la calligraphie comme rigoureux pensum – le mot seul « donnant envie de fuir à toutes jambes »⁸⁷ – et montrer le calligraphe en artiste, entre zen et Pollock.

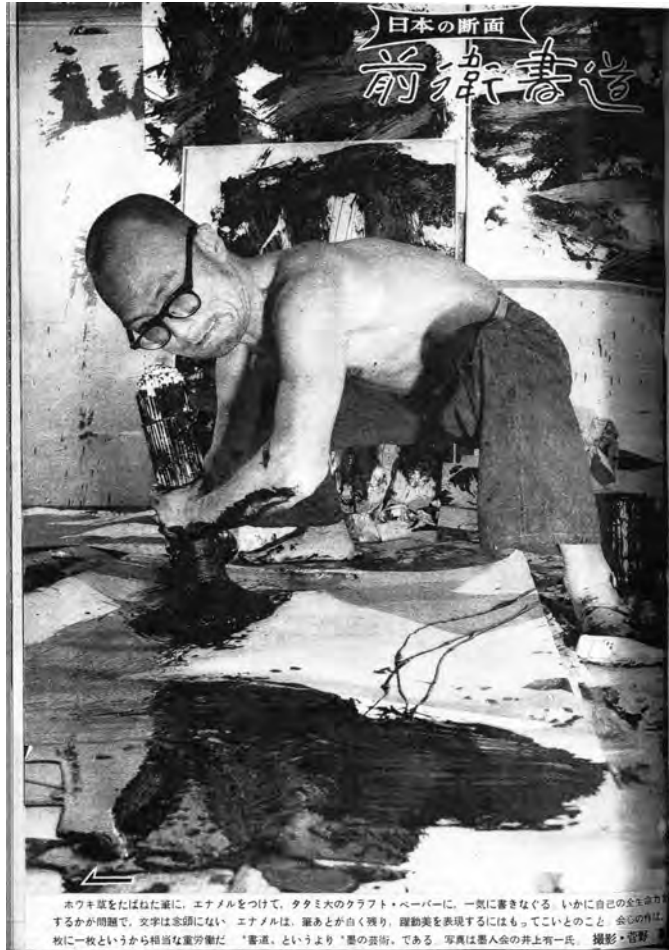


Fig. 5 : Inoue Yūichi, hebdomadaire *Shūkan Asahi*, 5 février 1956 : 35

⁸⁷ Izawa, Tadasu. « Zen.ei shodō : Kanakugiryū nageku nakare Nihon no danmen 6 [Avec la calligraphie d'avant-garde, inutile de se lamenter sur les pattes de mouche]. » *Shūkan Asahi*, 5 février 1956 : 32-34.

Sa valeur scalaire désignait certes ce cliché comme le plus attractif du dossier. Il est d'ailleurs connu, pour avoir servi à conquérir la notoriété actuelle d'Inoue, alors que les autres portraits, tel Ueda Sōkyū qui « manuscrit » au sens propre du terme, restent méconnus. Entre témoignage et communication, c'est aussi la postérité d'une photographie qu'il convient de questionner.

- Les signes géants de Bundō Shunkai (1878-1970)

Un éminent adversaire de l'avant-garde a laissé des photos du calligraphe en action : Bundō Shunkai et ses deux exhibitions de « calligraphie de grands signes » (*daiji kigō*) à la mesure de son entregent politique.

Le 5 janvier 1952, lors de l'exposition du Nihon shodō bijutsu.in au Musée métropolitain de Tōkyō, en présence du prince Takamatsu et de quelques princesses, il écrit les quatre signes *Ryūshō hōbu* [Voler avec la puissance du dragon, danser avec la grâce du phénix] sur un support de 36 mètres de long sur 6 mètres de large. Le pinceau chargé d'encre pèse 13 kilogrammes, le signe « dragon » s'étend sur 10 mètres, « danser » sur presque 13. Le scripteur a 74 ans (fig. 6).



Fig. 6 : Bundō Shunkai au Musée métropolitain de Tōkyō, le 5 janvier 1952

La séance est uniquement documentée par des photographies car le film tourné par la NHK serait perdu. Aucun document n'explique la raison de cet acte. Qu'il a déjà effectué dans le même lieu, en 1938, avec le mot *Seishin* (Esprit), devant l'ancien président du

Taitō shodō.in, le prince Higashikuni-no-miya Naruhiko⁸⁸ (1887-1990). L'hypothèse d'un *kakizome* (premier écrit de l'année) avec arrière-pensée politique est à retenir tant Bundō s'est démené pour la cause de la calligraphie à l'école auprès de l'occupant américain. La démonstration est autant un plaidoyer qu'un défi : devant des substituts de l'empereur, c'est la grandeur de l'écriture au pinceau que le supérieur d'un temple Tendai se fait un plaisir et un devoir d'exposer.

Il réitère l'exploit à la Cité interdite de Pékin en 1958, en tant que chef de mission dans le cadre des amitiés sino-japonaises. Son cadeau à la Patrie de la calligraphie consiste à présenter sa manière d'écrire à deux mains, en traçant Paix et amitié sur 18 mètres de longueur.

Félicitations à l'adresse de l'empereur en 1915, encouragement au voisinage après le séisme de 1923, Bundō a très tôt écrit des signes géants destinés à véhiculer un message. Cet exercice requiert un très gros pinceau, objet rare et onéreux dont l'achat, en 1914 à l'Exposition de Taishō, a nécessité un emprunt (BUNDŌ 1969 : 111). L'instrument lui était cher. Son maniement, qui exigeait concentration extrême de l'énergie dans le *tanden* et contrôle du souffle, lui permettait d'exercer à l'extrême la vertu cardinale de la calligraphie : « J'avais commencé à tracer des grands signes dans l'idée que c'était nécessaire pour cultiver un esprit vigoureux » (BUNDŌ 1938 : 35-36).

Ses exhibitions exceptionnelles à caractère politique ou diplomatique sont des démonstrations de puissance où il incarne le Japon, sa jouissance personnelle n'étant pas à exclure. Le contrôle qu'il exerce en cours d'écriture, avec le souci constant de ne pas tacher le papier, le distingue de la performance comme ivresse de l'action et éclaboussures d'encre. La page Facebook dédiée à sa reconnaissance (Bundō kenshōkai)⁸⁹ s'ouvre sur deux clichés des séances de 1952 et 1958, « produits d'appel » attrayants pour la jeune génération, et présente Bundō comme l'instigateur de la « calligraphie physique ». L'idée étant, depuis l'exposition de 2005 (MASAKI), de « réhabiliter » le pont influent, artisan notamment de l'entrée de la calligraphie à Nitten, en artiste calligraphe. Or, toutes les actions de Bundō témoignent de son engagement à propager et préserver la calligraphie issue du confucianisme, comme discipline de l'esprit. Les travestir d'un habit de la calligraphie contemporaine

⁸⁸ Il fut notamment le Premier Ministre de l'après-guerre, pendant 54 jours.

⁸⁹ <https://ja-jp.facebook.com/bundosyunkaikensyokai/>

indique en premier lieu le profond changement qui a affecté cet art, en même temps que les enjeux financiers qui l'accompagnent.

Conclusion

L'approche photographique de la calligraphie s'avère très fructueuse en ce qu'elle révèle certains aspects de son fonctionnement, comme pratique sociale autant qu'artistique, avec les idéaux qu'elle véhicule. Ce point de vue reste à développer, en se référant notamment à l'analyse de Benjamin et son étonnante pertinence relative aux deux tournants pris par la calligraphie au XX^e siècle : comme œuvre d'exposition et comme mouvement (composante exacerbée par les travaux d'après-guerre, au double plan de l'effet plastique et de l'action, celle-ci induisant l'intervention de l'image filmique). Une pertinence dont il conviendra de dégager les disparités et divergences pour éclairer autrement le cheminement d'un art traditionnel dans la modernité.

Bibliographie

BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 1^e version 1935, dernière 1939. *Walter Benjamin Œuvres III*, Gallimard, Folio Essais, 2000 : 67-113 ; 269-316.

Bokubi [Beauté de l'encre] : magazine édité par le calligraphe Morita Shiryū de juin 1951 à octobre 1981.

Bokujin [Gent de l'encre] : revue du Bokujinkai depuis avril 1952.

BUNDŌ, Shunkai. « Daiji kigō ni tsuite [À propos de la calligraphie de grands signes]. » *Shodō*, VII, 9, 1938 : 35-36.

BUNDŌ, Shunkai. « Watakushi no rirekisho [Mon histoire]. » *Watakushi no rirekisho*, vol. 35, Nihon keizai shinbun, 1969 : 107-156.

INOUE, Yūichi. « Kenkyūbu.in no mina sama e [Aux membres des sections de recherche] » *Bokujin*, n° 3, juin 1952 : 40.

INOUE, Yūichi. *Sho no kaihō to wa* [Quid de l'émancipation de la calligraphie]. Tōkyō, Geijutsu shinbunsha, 1996 : 97-103.

INOUE, Yūichi. « Henshū kōki [Post-scriptum de la rédaction]. » *Bokujin*, n° 11, mars 1953 : 41.

MASAKI, Motoi (sous la direction de). *Shoka Bundō Shunkai to chōkokuka Gotō Naoshi Meguro fudōson no kindai bijutsu Dentō to kindai no sōkoku* [Le calligraphe Bundō Shunkai et le sculpteur Gotō Naoshi. L'art moderne au Meguro Fudōson. Rivalité entre tradition et modernité]. Tōkyō, Meguro-ku bijutsukan, avril 2005.

TAMIYA, Bunpei. *Yoshida Hōchiku*. Tōkyō, Seitō shobō, 1989.