

LE DÉVELOPPEMENT DES EXPOSITIONS- CONCOURS ET L'ÉMERGENCE D'UNE NORME VISUELLE EN CALLIGRAPHIE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e S.

Laïli DOR

INALCO / université du Maine (Paris / Le Mans)

La période moderne marque l'entrée de la calligraphie dans l'âge des expositions publiques. Alors que les calligraphes avaient jusqu'à présent et échangé leurs œuvres entre lettrés, ils se détournèrent progressivement de ces rencontres pour mettre en place des expositions-concours, dont la nature publique et le règlement détaillé leur semblaient offrir une validation jugée plus objective de leurs compétences techniques.

Le début des années 1910 vit les dernières réunions de lettrés significatives, en même temps que les premières expositions d'associations de calligraphie, ainsi que le retour de la discipline dans les expositions nationales, telles l'Exposition de Taishō en 1915 ou l'Exposition de Tōkyō pour la Paix en 1922¹⁶. Dans le cadre du présent article, nous nous concentrerons sur les expositions d'association, plus représentatives car plus nombreuses et plus régulières. Expositions nationales et expositions d'association présentaient toutefois un fonctionnement comparable : l'exposition des œuvres résultait de la sélection opérée par un jury, qui attribuait par ailleurs un certain nombre de prix et récompenses.

Quelles conséquences cette évolution eut-elle sur la façon de produire, de voir et de concevoir la calligraphie ? Dans la logique du concours, il convenait d'établir des conditions aussi égales que possible entre les participants, et de préciser – d'une façon publique et consultable par tous – sur quels critères ils seraient départagés.

Nous aborderons quatre domaines où le passage aux expositions-concours entraîna des changements particuliers : les conditions de création, les modalités d'exposition, la présentation des œuvres (style, format, montage) ainsi que leur réception par le public.

¹⁶ Lors des deux premières Expositions nationales pour l'encouragement de l'industrie, la calligraphie était incluse dans la section des beaux-arts. À partir de la troisième édition (1890), sa place décrut progressivement, jusqu'à disparaître totalement lors de la cinquième Exposition (1895).

Conditions de création

Le premier effet des expositions-concours fut de séparer l'exposition de la création. Lors des réunions de lettrés, les deux se déroulaient conjointement : après avoir contemplé les œuvres issues de la collection de l'hôte, les convives prenaient à leur tour le pinceau, ou observaient leurs pairs en train de peindre et de calligraphier¹⁷. Dans le cas des expositions-concours, au contraire, les candidats exécutaient tout d'abord les travaux dans leur atelier, puis les faisaient parvenir au jury. En cas de sélection, leurs œuvres se trouvaient alors exposées, sans que les visiteurs puissent rien voir de la façon dont elles avaient été produites. On ne peut qu'être frappé de la dissociation fondamentale entre le geste calligraphique et son résultat, ce qui représente une rupture dans l'histoire de la calligraphie en Asie où, historiquement, le geste est le plus important, puisque c'est lui qui s'inscrit (ou non) dans la circulation de l'énergie de l'univers.

Caché aux yeux du public et renvoyé au domaine de l'intime, l'acte créateur se trouvait de surcroît assujéti à des contraintes nouvelles. En 1938, la huitième exposition du Taitō shodō-in [Institut calligraphique de Taitō] – l'une des directives minutieuses concernant la réalisation, la présentation et l'envoi des œuvres. Un article entier était consacré aux différents supports autorisés pour les œuvres sur papier : rouleaux verticaux (*jōfuku*), paravents, cadres ou rouleaux horizontaux (*yokomaki*). Les dimensions de chaque type de support faisaient également l'objet de spécifications particulières. Ainsi les rouleaux verticaux, monture comprise, ne devaient pas excéder un *jō* (3,03 m) de hauteur et quatre *shaku* (1,212 m) de largeur.

Cette standardisation contribuait à la gestion de l'espace, en assurant à chaque exposant une place suffisante et équitable. Dans le même temps, elle facilitait le travail de sélection du jury en uniformisant le format des œuvres à comparer. En effet, plus encore que pour l'exposition, les œuvres étaient créées pour le concours. Les participants n'exposaient pas pour laisser libre cours à leur inspiration, ni même pour présenter au public un état des lieux de leur travail. Le but pour eux était d'obtenir un prix, gage de reconnaissance, mais aussi source de revenus, dans un domaine

¹⁷ Sur le déroulement des réunions de lettrés, voir Kondō Kōshi, *Meiji shodōshi yawa* [Propos nocturnes sur la calligraphie de l'ère Meiji], Tōkyō, Geijutsu shinbunsha, 1991, p. 73.

artistique qui – contrairement à la peinture – était peu subventionné par le gouvernement.

Dans le sillage de l'exposition mentionnée ci-dessus, le calligraphe Ōike Seiran (1899-1977) publia un article (ŌIKE 1937) intitulé « Tenrankai sakuhin no tokushusei » [Spécificité des œuvres destinées aux expositions]. Ce titre seul suffit à poser la calligraphie d'exposition comme un genre à part entière. L'auteur explique que les trois questions qui lui sont le plus fréquemment posées sont : « Comment être sélectionné ? » (*nyūsen suru ni wa*), « Comment obtenir un prix ? » (*nyūshō suru ni wa*) et « Comment obtenir le prix le plus élevé ? » (*saikōshō o eru ni wa*). De telles questions confirment que les exposants travaillaient selon une démarche pragmatique : ils ne se concentraient pas uniquement sur l'acte créateur, mais aussi et surtout sur la stratégie qui leur permettrait d'être sélectionnés et d'obtenir un prix.

Ōike Seiran développe ensuite les caractéristiques nécessaires aux œuvres de chacune des catégories. Pour faire partie des sélectionnés, l'important était la correction générale de l'œuvre (*bunan na mono*). Le critère principal pour obtenir un prix était la virtuosité (*rikisaku*). Pour ces deux premiers niveaux, ni le critère du Beau, ni celui de l'originalité n'entraient en ligne de compte. Seule comptait une technique irréprochable. Beauté et originalité sont, il est vrai, des critères d'évaluation empruntés à l'esthétique occidentale, qui n'existaient pas à l'époque pré-moderne et n'apparaissent que de façon rarissime dans le discours chinois sur la calligraphie. Néanmoins, à la fin des années 1930, ils étaient couramment usités au Japon dans le milieu des beaux-arts, en particulier chez les peintres.

Pour prétendre à la consécration suprême, en revanche, les œuvres devaient apporter quelque chose de neuf. Cette originalité ne se définissait toutefois ni comme une création *ex nihilo*, ni comme une fulgurance de génie ouvrant des horizons nouveaux, mais comme une capacité de l'artiste à interpréter de façon personnelle le style des maîtres du passé. La démarche du calligraphe se comprend alors comme un métissage entre la personnalité de l'artiste, le style de son maître, et les modèles anciens.

Conditions d'exposition

Si la conception des œuvres se trouva modifiée du fait des nouvelles conditions d'exposition, leur présentation au public ne le fut pas moins. Les réunions de lettrés se déroulaient dans un lieu privé ou semi-public de dimensions restreintes : elles avaient lieu au domicile d'un hôte jusqu'à l'ère Meiji, puis, le nombre de convives

augmentant, elles se déplacèrent dans des restaurants où les participants étaient conviés sur invitation.

Ce mode de réunion perdura chez les calligraphes plus longtemps que chez les peintres. Tamiya Bunpei¹⁸ souligne à cet égard le rôle joué par l'exclusion de la calligraphie lors de la création du Bunten¹⁹ en 1907 (TAMIYA 2008 : 20). Cette absence était prioritairement le fait des artistes, qui ne concevaient pas que la calligraphie puisse faire partie des beaux-arts. Elle était également défendue par certains calligraphes, comme Kusakabe Meikaku (1838-1922), alors au faîte de sa gloire et de son influence, qui ne souhaitait pas voir sa discipline voisiner avec d'autres moins pures à ses yeux, comme la peinture ou la sculpture. Cette décision eut pour effet de maintenir la calligraphie dans une sphère semi-privée pendant une décennie supplémentaire, au moment même où les peintres faisaient déjà résolument le choix d'une infrastructure publique.

L'un des enjeux de la période moderne fut l'acquisition d'un espace propre, distinct du cadre de vie – un « espace synthétique », au sens où l'entend Jean Davallon (DAVALLON 1986 : 53), à savoir un espace artificiellement créé par l'homme et distinct du monde réel, en même temps qu'un espace réunissant des éléments en une totalité. Les calligraphes ne militèrent pas tant pour un espace qui soit spécifique et adapté à leur pratique, que pour le droit d'exposer dans des institutions réservées aux beaux-arts. Leur démarche aboutit en 1926 avec la deuxième exposition de la Nihon shodō sakushinkai [Association japonaise pour la promotion de la calligraphie], qui se déroula dans le tout nouveau musée métropolitain des Beaux-Arts de Tōkyō (*Tōkyō-fu bijutsukan*). À l'époque où la municipalité de Tōkyō avait dressé les plans du musée, elle avait initialement prévu d'y inclure les expositions de calligraphie. Ce point souleva toutefois un refus catégorique des artistes, pour qui prévalait encore l'opinion du peintre Koyama Shōtarō (1857-1916) selon laquelle la calligraphie ne faisait pas partie des beaux-arts²⁰.

¹⁸ Tamiya Bunpei, « Shoten no rekishi to sono keifu » [Les expositions de calligraphie – histoire et généalogie], *Sumi*, n° 192, 2008 : 20.

¹⁹ Le Monbushō bijutsu tenrankai (« Bunten » en abrégé) était un salon officiel organisé sous l'égide du ministère de l'Éducation nationale. Organisé pour la première fois en 1907, il exclut la calligraphie dès sa fondation.

²⁰ Sur la controverse entre Koyama Shōtarō et Okakura Tenshin (1862-1913) concernant l'appartenance de la calligraphie au domaine des beaux-arts, voir la traduction du débat (Rodolphe Diot, « La polémique Koyama-Okakura sur la calligraphie (1). » *Jinbun kagaku kenkyū* [Recherches en sciences humaines], n° 5, 2009, et « La polémique Koyama-Okakura sur la calligraphie (2). » *Jinbun kagaku kenkyū* [Recherches en sciences humaines], n° 6, 2010) ainsi que son analyse (Laïli Dor, « Discours de soi et

Les voix dissidentes ne manquèrent pas non plus chez les calligraphes, dont plusieurs firent remarquer l'inadaptation des bâtiments occidentaux à la calligraphie. En conséquence, le principe d'expositions régulières dans le nouveau musée ne fut définitivement accepté qu'en 1928 (TAMIYA 2008 : 20), mais une fois l'idée acquise, il n'y eut pas de retour en arrière : toutes les expositions d'envergure se déroulent aujourd'hui encore dans des musées des beaux-arts.

L'autre changement induit par le passage aux expositions-concours fut l'augmentation massive du nombre de participants. L'organisation d'expositions ne répondait pas, en effet, à des considérations uniquement esthétiques, mais constituait une importante démarche de promotion de la part des associations concernées. Pouvoir aligner un nombre conséquent de participants lors des expositions annuelles constituait un gage de bonne santé pour l'institution. L'anthropologue Ōno Kanako souligne ainsi : « Pour survivre dans le monde de la calligraphie, les associations doivent élargir le vivier de néophytes qui contribueront à leurs [propres] expositions, et elles doivent se constituer en groupes destinés à remporter des prix dans les expositions [extérieures] » (ŌNO 2007). La compétition ne concernait donc pas seulement les candidats, qui s'affrontaient pour l'obtention des prix, mais aussi les associations elles-mêmes, qui rivalisaient pour la place la plus en vue. Priorité était dès lors donnée au nombre d'œuvres exposées, plutôt qu'à la mise en valeur par l'éclairage ou l'accrochage.

Présentation des œuvres

L'évolution des lieux d'exposition et l'avènement d'un accrochage de masse eurent un profond retentissement sur les choix formels des calligraphes. Tamiya Bunpei (TAMIYA 2008 : 21) prend l'exemple du musée métropolitain des Beaux-Arts de Tōkyō, dont la hauteur de plafond favorisait particulièrement les œuvres de grand format, tels les rouleaux verticaux de 9 *shaku* (environ 2,7 m) ou les paravents à six panneaux. Si les règlements imposaient désormais des contraintes de format, les calligraphes eurent tendance à s'aligner sur la limite haute. Le goût du grand format répondait également aux exigences nouvelles de l'accrochage de masse : plus une œuvre était imposante, meilleures étaient ses chances d'attirer

discours de l'autre dans la polémique Koyama-Okakura sur la calligraphie. » In *Japon pluriel 9 – Histoires d'amour : quelques modalités de relation à l'autre au Japon*, sous la direction d'Andro-Ueda Makiko et Butel Jean-Michel. Arles, Éditions Philippe Picquier, 2013 : 293-302).

l'œil des visiteurs parmi les centaines (voire parfois les milliers) d'autres avec lesquelles elle voisinait. L'engouement pour les formats monumentaux accentua la séparation entre les amateurs et les professionnels, ces derniers étant désormais seuls en mesure de se procurer les matériaux coûteux nécessaires à ces œuvres (TAMIYA 2008 : 21).

Autre conséquence, le contexte des expositions-concours renforça la prééminence de la calligraphie en *kanji* sur celle en *kana*. Il s'agissait là d'une tendance amorcée depuis le milieu du XIX^e siècle, bien avant l'âge des expositions, sous l'influence grandissante des spécialistes d'études confucéennes. Mais la nécessité d'un impact visuel immédiat vint à l'appui de cette priorité donnée aux idéogrammes. D'une part, le sens des *kanji* pouvait plus aisément être saisi au premier coup d'œil, là où les *kana* exigeaient davantage une lecture linéaire. D'autre part, le grand format était, historiquement, peu usité pour la calligraphie en *kana*. Enfin, l'aspect compétitif des expositions accrut la séparation entre calligraphie, peinture et poésie, trois éléments jusque-là indissociables. Au nom de l'harmonisation dans l'évaluation des candidats, la calligraphie fut de plus en plus séparée de tout élément jugé allogène. Certes, l'union des trois arts survécut au passage des réunions de lettrés aux expositions-concours. Ainsi, le règlement de l'exposition du Taitō shodō-in en 1938 fait état d'une section consacrée à la peinture de lettrés. Il ne s'agit toutefois que d'une seule section sur les six que comportait l'exposition, pour cette forme de création qui avait jadis constitué le cœur des réunions de lettrés.

Modalités de réception

Ces changements dans les conditions d'exposition conditionnèrent fortement la réception des œuvres, à commencer par la définition de ce qui constituait une œuvre aux yeux du public. Lors des réunions de lettrés, où la création se déroulait sous le regard des pairs, l'appréciation portait aussi bien sur l'acte d'écrire que sur son résultat final. La perfection du geste était un gage de la qualité technique du résultat. Avec l'avènement des expositions-concours, où le moment créateur était banni, seule fut désormais considérée comme œuvre la trace écrite portée sur le papier ou gravée dans la pierre.

Les nouvelles conditions d'appréciation virent également disparaître le contact physique avec l'œuvre. Si l'accrochage mural figurait déjà dans les réunions de lettrés, de nombreuses œuvres – rouleaux horizontaux, *shikishi*, albums – circulaient de main en

main. Cette manipulation disparut complètement des expositions-concours, au profit d'une contemplation à distance.

L'artiste lui-même n'était plus nécessairement présent sur les lieux d'exposition. Certes, cette présence n'était pas non plus systématique dans les réunions de lettrés, où étaient également exposées des œuvres anciennes, et occasionnellement les réalisations d'artistes éloignés, qui avaient fait parvenir leur travail sans pouvoir se déplacer. Ce cas était toutefois très minoritaire, et dans le cas de la création, la médiation de l'artiste était la règle.

La séparation entre le calligraphe et son public fut d'ailleurs plus profonde et plus complexe qu'une simple absence physique de l'auteur sur les lieux de présentation de son œuvre. Nous avons mentionné plus haut l'apparition de statuts distincts pour le créateur et le spectateur, alors que les rôles étaient largement interchangeables jusqu'alors. La disparition de l'écriture au pinceau dans la vie quotidienne, allant de pair avec la professionnalisation de la calligraphie, creusa encore le fossé avec la naissance d'un public qui appréciait la calligraphie sans la pratiquer lui-même.

Conclusion

Les expositions-concours furent-elles pour la calligraphie un obstacle ou un progrès ? Leurs directives minutieuses réduisaient la part laissée à l'initiative personnelle du créateur, et leur aspect compétitif orienta les choix formels vers la virtuosité plutôt que l'innovation. S'il est possible de montrer le rôle de ces expositions dans la vie des associations, ou dans la carrière de tel ou tel individu, et si elles donnèrent lieu à des prouesses techniques, elles ne semblent pas avoir engendré d'œuvres vraiment marquantes : nul scandale éclatant – comme celui qui avait accompagné la présentation par Kuroda Seiki (1866-1924) de la première peinture de nu à l'Exposition pour l'encouragement de l'industrie en 1895 –, nul talent majeur révélé aux yeux du monde, nulle éclosion d'un style ou d'un courant nouveau.

En revanche, ces expositions fonctionnèrent de façon très efficace pour fournir aux calligraphes un réseau de diffusion et assurer la visibilité de leur domaine à l'heure où l'écriture au pinceau disparaissait progressivement de la vie quotidienne. La situation de compétition qu'elles induisirent, tant entre les candidats eux-mêmes qu'entre les associations, eut un effet d'émulation bénéfique au domaine dans son ensemble. L'insistance sur la virtuosité technique permit une préservation du niveau général, à l'heure où la calligraphie disparaissait des programmes scolaires (DIOT 1998).

Enfin, ces expositions eurent pour avantage de fournir un cadre clair, auquel les associations de toute taille purent se référer, et qui reste encore en vigueur de nos jours. Là où Jean Davallon (DAVALLON 1986) et Daniel Glicenstein (GLICENSTEIN 2009) développent une définition de l'exposition comme œuvre – puisqu'elle implique une composition de différents éléments, ainsi qu'une part de création – nous aimerions proposer, en conclusion de cette réflexion, une vision de l'exposition de calligraphie comme formule, transposable et réutilisable, dont la pérennité peut encore être constatée de nos jours.

Bibliographie

DAVALLON, Jean. *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers – la mise en exposition*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986.

DIOT, Rodolphe. *Entre écriture et calligraphie, panorama de la calligraphie dans l'enseignement scolaire au Japon*. Mémoire pour l'obtention du DEA, Paris, INALCO, 1998.

DIOT, Rodolphe. « La polémique Koyama-Okakura sur la calligraphie (1). » *Jinbun kagaku kenkyū* [Recherches en sciences humaines], n° 5, 2009.

DIOT, Rodolphe. « La polémique Koyama-Okakura sur la calligraphie (2). » *Jinbun kagaku kenkyū* [Recherches en sciences humaines], n° 6, 2010.

DOR, Laïli. « Discours de soi et discours de l'autre dans la polémique Koyama-Okakura sur la calligraphie. » In *Japon pluriel 9 – Histoires d'amour : quelques modalités de relation à l'autre au Japon*, sous la direction d'ANDRO-UEDA Makiko et BUTEL Jean-Michel. Arles, Éditions Philippe Picquier, 2013 : 293-302.

DOR, Laïli. *L'évolution de la calligraphie japonaise et la figure du « calligraphe non calligraphe »* (Hishoka no nōsho). Thèse de doctorat, Paris, INALCO, 2015.

GLICENSTEIN, Daniel. *L'art : une histoire d'exposition* ; Paris, PUF, 2009.

KONDŌ Kōshi. *Meiji shodōshi yawa* [Propos nocturnes sur la calligraphie de l'ère Meiji]. Tōkyō, Geijutsu shinbunsha, 1991.

LUCKEN, Michael. *L'Art du Japon au XX^e siècle*. Paris, Hermann, 2001.

ŌIKE, Seiran. « Tenrankai sakuhin no tokushusei [Spécificité des œuvres destinées aux expositions]. » *Shodō*, vol. 7, n° 9, novembre 1937 : 36-38.

ŌNO, Kanako. « Shodōkai no seido to rikigaku – gendai nihon no shodōkai to tenrankai katsudō ni tsuite no kōsatsu [Structure et dynamique du monde de la calligraphie – considérations sur les associations et les expositions de calligraphie dans le Japon contemporain]. » *Bunka jinruigaku* [Revue d'anthropologie culturelle], vol. 72 n° 2, septembre 2007 : 165-187.

TAMIYA, Bunpei. « Shoten no rekishi to sono keifu [Les expositions de calligraphie – histoire et généalogie]. » *Sumi*, n° 192, mai-juin 2008 : 18-22.