HAL
open science

Écrire pour peindre : Les moji-e de Hokusai et Hiroshige

Marianne Simon-Oikawa

To cite this version:

Marianne Simon-Oikawa. Écrire pour peindre : Les moji-e de Hokusai et Hiroshige. Textuel, 2007, 54 (" La lettre et l'image : nouvelles approches ", textes réunis et présentés par Anne-Marie Christ, p. 75-96. hal-00761686

HAL Id: hal-00761686

https://hal.science/hal-00761686v1

Submitted on 6 Dec 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marianne Simon-Oikawa

Ecrire pour peindre : les *moji-e* de Hokusai et Hiroshige

Au Japon, comme en Chine, écriture et peinture vont de pair. Elles sollicitent les mêmes outils, les mêmes supports, la même main, au point que les frontières qui les séparent semblent parfois s'abolir, dans un espace incertain où elles échangent leurs pouvoirs. Plusieurs créations associant écriture et peinture jouent délibérément de cette ambiguité. C'est le cas en particulier des *moji-e*, ces images (*e*) en écriture (*moji*), qui consistent à créer, à l'aide de caractères rapidement combinés entre eux, la forme d'un personnage, d'un objet ou d'un petit animal. Ce procédé se rattache à une tradition très ancienne qui remonte, au Japon, à l'époque de Heian (793-1192), et est encore attesté aujourd'hui dans le graphisme et la publicité. C'est toutefois à l'époque d'Edo (1603-1868), que le genre connaît son apogée, et sa principale métamorphose : il passe alors en effet d'un divertissement de lettré, utilisé comme élément décoratif sur des objets somptueux (laques, rouleaux peints), à un procédé populaire. Ses formes et son fonctionnement se simplifient, sa présence s'étend aux objets et aux supports les plus divers : livres, estampes, programmes de pièces de théâtre, bandelettes votives, essuie-mains, et même murs de maisons.

Pratiqué par des anonymes, des amateurs, des écrivains, à qui il permettait de dessiner en utilisant des caractères d'écriture, le *moji-e* a aussi séduit des peintres professionnels. Hokusai (1760-1849) et Hiroshige (1797-1858), qui comptent parmi les plus célèbres, n'ont pas dédaigné passer par l'écriture pour constituer des figures. Leurs *moji-e* sont curieusement très peu étudiés. Le peu d'intérêt dont ils ont fait jusqu'à présent l'objet s'explique, sans doute en partie, par leur nombre limité au regard de l'ensemble de l'oeuvre. Mais il est dû aussi à un préjugé tenace contre ce qui peut apparaître comme un divertissement anecdotique (un peintre n'ayant pas besoin d'écrire pour peindre, il ne s'y résoudrait que dans un but pédagogique ou ludique, ce qui suffirait à disqualifier ses oeuvres produites à l'aide de ce procédé), et, plus profondément encore, et à une méconnaissance du *moji-e* lui-même, de son histoire et de ses enjeux[1].

Une enquête sur les *moji-e* des peintres apporte au contraire un éclairage unique à la fois sur l'histoire du genre, sur celle des pratiques artistiques, et, de manière

---

[1] Pour une histoire des *moji-e*, on pourra nous permettra de renvoyer, en français, à Marianne Simon-Oikawa, « Un cas particulier d'estampes ludiques : les images en écriture de l'époque d'Edo », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, octobre 1998, n° 20 (« Du divertissement dans la Chine et le Japon anciens »), p. 111-133 ; « Quelques exemples de *moji-e* dans deux recueils de petits métiers de l'époque d'Edo », *Japon pluriel III*, Philippe Picquier, 1999, p. 397-406 ; « L'écriture du bonheur : divinités populaires et images en écriture au Japon (XVIIe-XIXe siècle) », *Ebisu*, n° 23, printemps-été 2000, Tokyo, Maison franco-japonaise, p. 57-93 ; « Des images en écriture », dans Anne-Marie Christin (dir.), *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Flammarion, 2001, p. 145-147, et à Inagaki Shin.ichi, « Les jeux d'écriture à l'époque d'Edo » (traduction Marianne Simon-Oikawa), dans Claire-Akiko Brisset, Pascal Griolet et Christophe Marquet, Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Du pinceau à la typographie, Regards japonais sur le livre et l'écrit*, Ecole Française d'Extrême-Orient, Maison franco-japonaise et Centre d'études japonaises (Inalco), 2006, p. 231-259.

plus générale, sur les relations entre écriture et peinture au Japon. On voudrait ici, en présentant quelques-uns de ces *moji-e* négligés montrer ce que la peinture de Hokusai et de Hiroshige doit à l'écriture, et les métamorphoses qu'avec délice elle fait en retour subir à cette dernière. L'oeuvre de Hokusai, première dans l'ordre chronologique mais aussi par le nombre de *moji-e* qu'elle contient, servira de fil directeur à cette analyse, les images en écriture de Hiroshige complétant la présentation par les comparaisons qu'elles permettent.

Hokusai graffitiste

Hokusai pratiqua le *moji-e* dès ses débuts. L'un de ses premiers livres illustrés, *Kyôkun zô nagamochi* (La leçon durable, 1784), en contient déjà un, qui figure parmi les plus caractéristiques du genre : un petit graffiti représentant un pénis vigoureux constitué à l'aide des caractères syllabiques qui se lisent *no-shi-ko-shi-yama*, et signifient « Mont Noshikoshi » (fig. 1). Le graffiti est l'un des lieux privilégiés du *moji-e*. A en juger par les témoignages visuels que nous ont laissés les livres illustrés et les estampes, les graffitis n'étaient pas rares sur les murs des maisons ou des greniers, et les *moji-e*, faciles à réaliser, trouvaient naturellement leur place parmi ces figures sans prétention avec lesquelles ils partageaient une égale rapidité d'exécution et une commune indifférence à la précision des détails.

Noshikoshiyama semble avoir été fréquemment dessiné, dans toutes sortes de contextes. Le romancier Santô Kyôden, lui-même peintre et illustrateur, accompagne par exemple celui de son *Shinzôzui* (Nouveau recueil d'images étranges, 1799), du commentaire suivant : « en voilà encore un qui a fait un graffiti (*mudagaki*) sur la lanterne » (fig. 2). L'expression était courante dans le Yoshiwara, le quartier des plaisirs d'Edo : les clients qui n'avaient pas été acceptés par la courtisane qu'ils convoitaient, se vengeaient en traçant ce petit motif sur les lanternes en papier qui éclairaient l'établissement où elle travaillait.

Sexe, amour et figures humaines constituent, au Japon comme en Occident, les thèmes fondamentaux du graffiti. Celui tracé par Hokusai est d'ailleurs accompagné d'un profil d'acteur, et du nom de deux amants, Chôjirô et Oetsu, mentionnés dans l'expression « Chôjirô Oetsu isshin inochi » (Chôjirô et Oetsu pour la vie). Le caractère utilisé pour écrire « Chô » est l'idéogramme 長 qui signifie « long, longévité », très simplifié, et pictorialisé[2] au point de suggérer la forme d'un oiseau. Ce motif, appelé « *chônotsuru* » (la grue en forme de *chô*), représente une grue, symbole de longévité. Il constitue lui ausi un *moji-e*, et même l'un des plus anciens, comme le rappelle à nouveau Kyôden, cette fois dans son *Kimyôzui* (Recueil d'images étranges) publié en 1803, au début de la section *kohô* « ancienne méthode », où il le reproduit avec quelques autres figures canoniques (fig. 3).

L'illustration de Hokusai n'est sans doute pas encore du grand art. Les graffitis qu'elle reproduits ont avant tout pour but, on peut le supposer, de créer un effet de réel, de donner au spectateur l'impression d'avoir devant les yeux non pas un décor de

[2] Nous empruntons ce terme à Claire-Akiko Brisset, qui l'utilise à propos des *ashide*, en particulier dans son article « Un cas de cryptographie religieuse et poétique dans le Japon ancien », *Textuel* n° 40, *Ecriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient*, Université Paris 7-Denis Diderot/CEEI, 2001, p. 29-44.

convention, mais une vraie rue, bien plus que de proposer une quelconque réflexion sur la nature du signe écrit. Mais elle montre déjà, et de manière tout à fait inattendue, l'intérêt de Hokusai pour les images en écriture dès le début de sa carrière. De fait, cet intérêt ne se démentira pas. Hokusai reviendra aux images en écriture, et de manière bien plus systématique, dans deux ouvrages qui lui seront entièrement consacrés, *Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi*[3] et *Ryakuga hayaoshie* ((Manuel pour réaliser rapidement des croquis)[4].

Des *moji-e* pour les poètes

Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi est un manuel de dessin, publié en deux volumes entre 1810 et 1812. L'apprentissage du dessin, passage obligé de la formation de l'artiste, reposait largement sur l'imitation de modèles proposés par le maître ou publiés dans des recueils spécifiques. Des manuels d'apprentissage existaient déjà avant ceux de Hokusai, et présentaient, dans un ordre thématique (rochers, arbres, personnages, etc.), de petites images à copier qui, combinées ensemble, permettaient aux élèves de composer des scènes plus complexes et de grande dimension. Ces ouvrages étaient loin d'accorder tous une place aux caractères d'écriture. On trouve bien une mention de ce procédé dans le *Manuel de peinture du jardin du grain de moutarde* qui, publié en Chine en 1679 et très connu aussi au Japon, présentait de manière méthodique les grands sujets de la peinture classique chinoise. L'ouvrage explique en effet comment tirer parti des formes visuelles de certains caractères d'écriture pour constituer des figures, le chiffre « 1 » pour dessiner les nodosités du bambou par exemple. Mais de tels exemples restaient isolés. Hokusai au contraire systématisa le procédé, en expliquant, de manière très pédagogique, comment fabriquer des figures à partir de caractères d'écriture.

La préface du premier volume associe explicitement écriture et dessin. Son signataire, Kôshodô Tsuta no Karamaru (l'éditeur Tsutaya Jûzaburô II), y affirme :

> Les rudiments de l'écriture sont faciles à acquérir, mais ses secrets sont difficiles à apprendre ; les rudiments de la peinture sont difficiles à acquérir, mais ses secrets faciles à apprendre. Je voudrais guider les débutants des rudiments de l'écriture aux rudiments de la peinture.

Le public auquel il s'adresse est en effet constitué d'amateurs. Certains sont du plus jeune âge : « Ce n'est que le divertissement d'un moment, mais j'espère apporter une aide aux enfants qui ont le désir de s'engager dans cette voie », lit-on. Mais c'est

---

[3] Le titre de l'ouvrage fait allusion sur le mode parodique à un manuel d'apprentissage de l' écriture intitulé *Ono no Takamura uta ji-zukushi* (Recueil de caractères mis en poèmes par Ono no Takamura), et publié en 1662. Ono no Takamura, noble de cour qui vécut au IXe siècle, ne sert lui-même que de prête-nom au compilateur de cet ouvrage, demeuré anonyme. Shikitei Sanba avait lui aussi, en 1806, publié un humoristique *Ono ga Bakamura uso ji-zukushi* (Recueil de faux caractères d'écriture par Ono ga Bakamura). Voir Inagaki Shin.ichi, *op. cit.*, p. 239-240.

[4] On trouvera une reproduction commode de ces deux ouvrages dans l'édition de Nagata Seichi, *Hokusai no e-dehon* (Les manuels de Hokusai), vol. 1, Iwasaki bijutsusha, 1986.

surtout aux poètes de *kyôka*[5] que Hokusai entend enseigner les fondements du dessin. Dans le texte suivant cette préface, Ryûtei Tanehiko[6], qui affirme écrire au nom de Hokusai lui-même, après avoir rappelé que le *moji-e* est un procédé ancien et connu, cite la méthode consistant à tracer le tronc et les feuilles d'un bambou à l'aide des caractères « un », « coeur » et « huit », et conclut : « le poème devient image, l'image devient poème ». La préface du deuxième volume le dit elle aussi clairement :

> Ce livre n'est pas seulement destiné aux enfants : il a aussi pour but d'aider les amateurs de *kyôka* et de *haiku* qui en ont besoin dans leurs réunions. Il est vraiment aussi une introduction pour les gens qui veulent apprendre à tracer rapidement des croquis.

Les poètes de *kyôka* se plaisaient en effet, au cours de leurs réunions, à rivaliser d'ingéniosité non seulement en composant des poèmes mais encore en dessinant de petites figures dont ils accompagnaient leurs créations littéraires. Il leur arrivait même d'organiser des séances au cours desquelles on récitait et dessinait en même temps. Pendant qu'il lisait un poème à voix haute, chacun exécutait un dessin dont le sujet, ou la forme, s'appuyait sur certains mot ou sons de ce poème. Composés *ad hoc*, les *kyôka*, comme les dessins, étaient de facture très libre, et sans apprêt, valant essentiellement pour leur humour, et leur effet de surprise.

Attentif aux goûts et aux attentes de son public, Hokusai a lui aussi systématiquemnent associé dans *Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi* image et poème. Chaque page contient une image réalisée à l'aide de formes simples, (traits élémentaires, caractères d'écriture, chiffres), accompagnée d'un commentaire qui en explique la construction. Elle est divisée en plusieurs compartiments. Le plus grand, en bas à droite, contient la figure principale, éventuellement accompagnée d'une figure secondaire. Il contient aussi un court texte qui commente, sous la forme d'un *kyôka*, la construction de la figure secondaire. Le commentaire de la figure principale, lui aussi rédigé sous la forme d'un *kyôka*, se trouve dans le compartiment vertical placé sur la gauche. Les deux compartiments du registre supérieur de l'image comprennent, de droite à gauche, les éléments constitutifs de la figure principale, soigneusement séparés les uns des autres et numérotés dans l'ordre où ils doivent être tracés, et à gauche, les éléments, numérotés ou non, de la figure secondaire. Cette répartition, complexe au premier abord, permet en réalité de suivre pas à pas la réalisation de la figure, sans rien y oublier d'important. Qu'on attende pas toutefois de *Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi* une quelconque leçon de poésie. Les poèmes, tout entiers pédagogiques, n'y ont qu'un but mnémotechnique, et on ne saurait s'en étonner. Les amateurs de *kyôka* n'attendaient pas de Hokusai qu'il leur apprennent à composer des poèmes, mais simplement à tracer rapidement des dessins, à l'aide d'outils qui leur étaient familiers, en l'occurrence les signes d'écriture et le rythme du *kyôka*. Il y reprend quelques *moji-e* courants dans les cercles de *kyôka*, comme la lanterne ou l'iris, mais la plupart de ses dessins sont originaux.

---

[5] Le *kyôka*, littéralement « poème fou », est un poème de trente et une syllabes qui cultive le genre comique, très en vogue à partir du milieu du XVIIIe siècle.

[6] Ryûtei Tanehiko (1783-1842) fut auteur d'ouvrages de fiction mais aussi de *kyôka* et de *haiku*. Grand amateur de théâtre, il écrivit aussi plusieurs recueils sur les moeurs d'Edo.

Le traitement du noble de cour et de la branche de cerisier, présentés sur une même double page, est particulièrement réussi (fig. 4). On y voit, à droite, un noble en train de pratiquer un jeu de balle appelé *kemari*, et de contempler la lune d'automne, que l'on aperçoit entre les feuilles d'érable. Il porte un vêtement de cour composé d'un pantalon (dont on ne voit que le bas), d'un kimono de dessus, et d'une coiffe. Comme l'indique le *kyôka*, sa silhouette est constituée de la clé dite du pays (*kunigamae* 冖, clé dite « du pays » pour la coiffe), et des caractères フ (*katakana* lu *fu*, pour la nuque), 十八 (*jû hachi*, 18, pour le visage et le torse), 八十二 (*hachi jû ni*, 82, pour la partie inférieure du kimono), 山 (*yama*, montagne, pour le bas du kimono), 心 (*kokoro*, coeur, pour le bas du pantalon de dessous), の (*no*, pour la lune-balle). Les éléments constitutifs de la figure, mis bout à bout, forment un *kyôka* purement descriptif qui se lit : *Kunigamae / fu ni jû hachi no / hachi jû ni / yama he kokoro no / mari wa sore keri*.

Le plus remarquable est que le *hiragana no* の, qui permet de dessiner la lune, figure aussi la balle que le noble vient de lancer. La lune-balle est de fait, plus que le noble lui-même qui d'ailleurs la regarde, le point focal de l'image. C'est elle aussi qui fait le lien avec la branche de cerisier placée en vis-à-vis. Sujet poétique, on comprend qu'elle puisse figurer, comme indice du printemps, à côté d'une image explicitement automnale. Mais c'est peut-être pour des raisons formelles plus que thématiques que Hokusai s'est amusé à associer les deux images : le *kana no*, est ici utilisé pour figurer les petits bourgeons placés entre les fleurs déjà épanouies. Le *kyôka* ne dit rien de ce jeu visuel, mais la stratégie de Hokusai est à la fois éminemment pédagogique et ludique : elle fait voir, mieux que tout long commentaire, la diversité des résultats qui peuvent être obtenus à partir d'un même caractère d'écriture, choisi à dessein parmi les plus simples.

Les figures humaines sont loin d'épuiser le contenu de l'ouvrage. Fleurs et paysages, peu fréquents dans les recueils de *moji-e* classiques qui préfèrent les figures humaines, sont particulièrement nombreux chez Hokusai. L'artiste manifeste déjà son goût pour la représentation des éléments naturels, tels une barque sur une rivière, ou un crabe qui tente d'atteindre des feuilles de bambou, une bridille entre les pinces.

L'écriture, aux sources du dessin

Paru peu après *Ono ga Bakamura muda jie-zushi*, *Ryakuga hayaoshie*, publié en deux volumes de 1813 à 1814 s'inscrit dans le prolongement de ce premier essai. Il fait se succéder, au fil des pages, des images composées de deux figures : une première qui laisse voir les éléments de base ayant permis sa réalisation, et une autre d'où ils ont disparu, le mode de construction ayant été complètement assimilé par le dessin. Contrairement à son prédécesseur, il est cependant dépourvu de *kyôka*. Son public a en effet changé. Il est désormais celui d'élèves se destinant à la peinture, et non de poètes.

Une des particularités des *moji-e* de Hokusai est le rapport qu'entretient la figure avec les caractères qui la composant. Alors que dans la plupart des *moji-e* traditionnels les caractères qui servent à constituer la figure sont ceux-là même qui forment son nom (un marchand de fleurs par exemple, qui se dit *hana-uri*, sera réalisé à l'aide des caractères *hana-u-ri*), chez Hokusai il arrive fréquemment que les caractères choisis soient sans rapport avec la figure, ou entretiennent avec elle des relations ludiques. Hokusai semble même s'être particulièrement attaché à faire varier, à

l'intérieur du recueil, les usages d'un même caractère, comme pour en souligner la plasticité.

Un des caractères qui le montrent le mieux est l'idéogramme 山 (montagne), omniprésent dans tout le recueil. Facilement repérable par sa simplicité (d'origine pictographique, il est issu de la représentation d'une montagne avec ses trois sommets), il entre dans la composition de figures entretenant avec lui des rapports sans cesse renouvelés. On le voit d'abord, conformément à sa signification, servir à la construction de pans de montagne. Mais dans un usage plus éloigné de sa signification première, il entre aussi dans la construction de personnages ou d'accessoires vestimentaires. La montagne peut même se transformer en vaporeux nuage, comme dans cette double page prenant pour sujet le sage de Kume et la lavandière (fig. 5). Le sage de Kume, ayant par ses mérites acquis le pouvoir de s'élever dans les airs, les perd soudainement le jour où, en plein vol il aperçoit les formes d'une jeune femme en train de laver du linge à la rivière, le bas de son kimono délicatement relevé. L'artiste a retenu du récit les deux éléments essentiels, la chute du sage et le geste de la jeune fille relevant le bas de son vêtement. Mais il semble avoir cherché à réunir les éléments les plus contradictoires, puisque le même caractère permet de former indifféremment des nuages, le vêtement virevoltant du sage dans sa chute, et les plis du kimono de la jeune femme. Dans son commentaire, Hokusai note au passage, et non sans humour, que le secret de l'image réside dans le tremblement du pinceau.Tant il est vrai, serait-on tenté d'ajouter, qu'un nuage ne peut être tracé sans accommodement particulier, si on prétend l'obtenir à partir d'un caractère dont le sémantisme lui est à ce point opposé. On voit bien ici l'efficacité mais aussi l'artifice de la méthode : l'identité du matériau à travers une multiplicité de motifs, n'est qu'un moyen de plus de célébrer le plaisir des écarts qu'il permet.

L'héritage du maître, entre hommage et subversion

Les *moji-e* de Hokusai connurent une immense fortune. Ils se trouvèrent copiés, détournés, simplifiés au gré des intentions des artistes. Plusieurs de ses figures sont par exemples citées dans la réédition, en 1836, d'un ouvrage de Enkatei Yoshikuri (ou Gikkuri) intitulé *Moji-e tsukushi* (Recueil d'images en écriture) édité pour la première fois cent cinquante ans plus tôt, en 1685. Ce livre, qui est aussi le plus ancien recueil de *moji-e* qui nous soit parvenu, contient dans sa version originale trente-deux images et prend pour thème les petits métiers (artisans, marchands ambulants ou saltimbanques). Bien que Hokusai délaisse délibérément les petits métiers, qui constituent pourtant un des sujets de prédilection du genre, l'édition de 1836 présente, à la dernière page du livre, un petit personnage qui s'ennuie, directement emprunté à son *Ryakuga hayaoshie*, constitué des caractères *ta-i-ku-tsu*, qui signifient « ennui » (fig. 6 et 7). Cette édition parut chez Eirakuya, l'éditeur de Nagoya qui avait aussi publié le célèbre *Hokusai manga*, et s'était fait une spécialité des rééditions. On peut penser que, en 1836, les planches de *Moji-e tsukushi* étaient devenues sa propriété, et que pour favoriser le succès de cette réimpression, il décida d'ajouter une image bien connue de Hokusai, regravée à cette occasion. La réédition est en outre enrichie de cinq pages de nouveaux *moji-e*, parmi lesquelles on trouve encore plusieurs motifs de Hokusai.

Mais l'exemple le plus éclatant de la fortune de Hokusai est naturellement la réinterprétation que Hiroshige proposa de ses *moji-e*. La rivalité bien connue entre les deux artistes, que séparaient près de quarante ans, se manifeste aussi dans le domaine

des images en écriture. Elle apparaît d'abord dans les illustrations que Hiroshige réalisa pour un ouvrage de l'écrivain Mantei Oga, intitulé *Kyôjizukue* (*Haiku* à lire et à voir en caractères fous) et publié entre 1854 et 1857, dans lesquelles il reprit de manière systématique le principe du *moji-e*. Composé de soixante poèmes, accompagnés chacun d'une illustration, le livre est précédé d'une introduction en images, qui présente quelques exemples d'imbrication entre écriture et image ou d'images ludiques, choisis parmi les plus connus. Hiroshige y cite plusieurs figures de *moji-e* classiques, notamment un *komusô*, un *hemamushi nyûdô*, et un *yamamizu tengu*. Mais, tout comme Hokusai, s'il est conscient que le procédé qu'il emploie s'inscrit dans l'histoire, c'est pour tenter de le renouveler en l'enrichissant de nouvelles figures. Dans les pages intérieures du livre, il renonce de fait aux petits métiers, divinités, poètes et guerriers des premiers recueils de *moji-e*, pour privilégier la représentation de la nature.

Les soixante poèmes sont répartis en quatre groupes de quinze, correspondant chacun à une saison. Comme dans *Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi*, chaque vignette associe poème et dessin, mais dans un but et avec des effets tout différents. Les poèmes, loin de se résumer à un moyen mnémotechnique, ont en effet une véritable prétention poétique, et jouent un rôle graphique important : ils sont intégrés à l'image, et fournissent même au motif principal de chacune le caractère d'écriture à partir duquel il est composé, clairement souligné dans le texte à l'aide d'un rectangle. Hiroshige d'autre part ne prétend rien enseigner à son public. Aucune démonstration ne soutient son projet, tout juste le désir d'offrir au regard des images inspirées de poèmes.

Une double page montre comment il reprend à son compte, c'est-à-dire cite et métamorphose, les *moji-e* de Hokusai (fig. 8). On y retrouve le noble de cour évoqué plus haut, mais le personnage est ici explicitement représenté en train de frapper dans la balle : il a encore le pied levé. A la différence de Hokusai encore, seule la lune-balle est réalisée en *moji-e*, le reste de l'image étant simplement dessiné. Le poème est écrit en diagonale au milieu de la vignette, et lui ajoute sa forte présence graphique : il tombe élégamment, comme les branches du saule pleureur, qui transforme d'ailleurs la scène automnale de Hokusai en paysage printanier. Enfin, et peut-être surtout, ce n'est pas, comme chez Hokusai, le caractère の (*no*) qui motive la présence des différentes scènes sur une même double page, mais un critère davantage thématique, et poétique entre tous : la lune. Toutes les vignettes regroupées sur la double page l'évoquent, sous une forme ou sous une autre. L'image de droite, où l'on voit une jeune femme en train de se rafraîchir dans l'air du soir, contient ainsi un croissant de lune obtenu à partir du caractère 月 (lune), celle de gauche, qui représente le portail d'un temple dédié à Benzaiten, une lune simplement laissée en blanc au milieu des nuages. La dernière vignette, en bas à droite, qui représente des oiseaux prenant leur envol sur la mer, très largement inspirée d'une page de *Ryakuga hayaoshie*, montre pas l'astre lui-même, mais l'évoque dans le poème qui accompagne la figure (fig. 9). Les pluviers, qui flottent encore sur les vagues chez Hokusai où ils sont constitués des *katakana ma-tsu-chi*, ici arbitraires, sont en vol chez Hiroshige et réalisés à l'aide des caractères と (*to*) et ふ (*fu*), l'expression « *tobu chidori* », utilisée dans le poème, signifiant « pluviers en vol »[7].

[7] Les sons *fu* et *bu* se notent en japonais à l'aide du même caractère syllabique, le dernier étant simplement accompagné de deux petits traits supplémentaires qui en indiquent la prononciation précise.

Ailleurs, lorsque Hiroshige reprend à Hokusai des éléments naturels, c'est encore pour souligner leur poétique fragilité (fig. 10). Sa représentation de feuilles d'érable flottant sur un cours d'eau, directement issue d'une page de *Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi* (fig 11) et d'une autre de *Ryakuga hayaoshie* (fig. 12), qu'elle condense et reconstruit, le montre bien. Dans *Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi*, les feuilles d'érable, épanouies et réalisées à larges traits à partir du chiffre 八 (8), semblent emportées par un courant vigoureux. Dans *Ryakuga hayaoshie*, les végétaux représentés sont des roseaux au bord d'une rivière, mais des libellules, dessinées à l'aide du caractère 水 (eau), complètent le paysage. Hiroshige a repris à Hokusai à la fois le motif de la feuille d'érable et le caractère « eau », mais les a pour ainsi dire superposés, réalisant les feuilles à l'aide du caractère « eau » lui-même, superposition peut-être facilitée aussi par l'association traditionnelle de l'érable et de la libellule à la même saison, l'automne. Surtout, les feuilles d'érable, aux extrémités effilées, glissent sur un courant rapide, à peine suggéré, et évoquent, plus que l'énergie d'une nature en mouvement, l'impermanence du monde.

C'est donc bien à une réinterprétation généralisée que Hiroshige se livre lorsqu'il reprend les motifs de Hokusai, faisant glisser la jubilation graphique vers la poésie et la peinture de paysage.

Poètes écrits

La dernière grande contribution de Hokusai au *moji-e* est une série de six estampes réalisée dans les années 1810, prenant pour sujet les six poètes-sages, les *rokkasen*, considérés depuis le Xe siècle comme les maîtres du *waka*. Hokusai ne fut pas le premier à représenter les six poètes sous la forme de *moji-e*. Le mouvement avait été amorcé par Santô Kyôden. C'est notamment par Ono no Komachi et Hôjô Henjô que commençait la partie intitulée « Nouvelle méthode » (*shinhô*) de son *Kimyôzui*. Seule la poétesse Ono no Komachi y faisait cependant l'objet d'un *moji-e*, Hôjô Henjô étant seulement une image comique. En transformant en *moji-e* chacun des six poètes, Hokusai allait donner au groupe une tout autre dimension et, laisser libre cours à sa propre virtuosité.

Ono no Komachi est représentée assise, en partie dissimulée par un rideau portatif au décor de grues (fig. 13). Son portrait est surmonté d'un de ses poèmes les plus connus sur la vanité des choses[8]. La subtilité de la polychromie fait de cette estampe un objet raffiné, mais c'est surtout la complexité du dessin qui force l'admiration de l'amateur. La fluidité des traits, qui semblent se confondre avec les lignes des cheveux, leur déformation et jusqu'à leur renversement, rendent les caractères pratiquement impossibles à détecter. Il faut deviner, ce qui ne va pas sans peine, dans le vêtement du personnage les caractères を (*o*), の (*no*), の (*no*, renversé), dans l'épaule droite le caractère 小 (*ko*), et dans le rideau une partie de 町 (*machi*) (fig. 14). Une fois l'image identifiée comme *moji-e*, le texte lui-même laisse cependant peu de place à la surprise : comme dans la plupart des cas, il se résume au seul nom du personnage représenté. Tant d'efforts pour si peu ? La démarche déceptive de l'artiste constitue en réalité l'un des éléments constitutifs du divertissement du

[8] Il s'agit du fameux poème du *Kokin wakashû* : « *Iro miede / utsurô mono wa / yo no naka no / hito no kokoro no / hana ni zo arikeru* ».

lecteur : elle fait pleinement apprécier l'ingéniosité d'une image apparemment homogène mais constituée en réalité de signes inattendus.

Le même thème des six poètes se trouve justement repris dans les années 1848-1854 par Hiroshige, dans un rouleau intitulé *Rokkasen emaki* (Rouleau des six poètes-sages) (fig. 15). Constitué d'estampes assemblées dans le sens de la longueur, ce rouleau donne à voir les six poètes accompagnés chacun d'une plante. La présentation peu courante en rouleau et le choix d'un fond légèrement micacé suggèrent que cet objet s'adressait lui aussi à un public choisi. Il en existe une autre version moins luxueuse sur éventail, où les six poètes sont regroupés en deux groupes de trois. Comme dans la série de Hokusai, l'image indique à la fois le nom du poète et le texte d'un de ses poèmes, et recourt au *moji-e*, mais Hiroshige en a entièrement revu la composition. Il a d'abord déplacé le texte du *moji-e* sur d'autres éléments figuratifs que ceux choisis par Hokusai Le nom du personnage ne sert plus en effet à constituer le contour de ses vêtements mais celui de son visage, tandis que le texte du poème se trouve transféré sur la plante placée devant ou derrière lui (le chrysanthème dans le cas de Ono no Komachi). Représentée pour ainsi dire en majesté chez Hokusai, isolée sur une feuille dont elle occupe pratiquement toute la surface, la poétesse de Hiroshige partage plus modestement l'espace avec un élément à la fois naturel et poétique, qui l'est ici doublement, puisque c'est un poème qui sert à dessiner la forme de chaque plante. Le caractère 小 (*o*) sert à former son nez et ses yeux, tandis que 野 (*no*) est dissimulé dans son oreille. La souplesse du trait, les tours et les détours qu'il permet, les rehauts en couleur aussi, rendent d'abord le texte invisible, dans le visage des personnages comme dans les végétaux placés devant eux. Chaque plante, en particulier, bien que tout entière écriture, semble d'abord se réduire à un simple dessin, et ce n'est d'ailleurs pas la moindre performance de cette image que de rendre le texte invisible par sa surexposition même. Enfin, le choix de Hiroshige de figurer chaque poète par une plante introduit une forme d'humour inconnue dans la série de Hokusai. Elle constitue une représentation littérale d'une graphie différente, mais homophone, de l'expression *rokkasen*. Celle-ci, qui s'écrit habituellement « six poètes sages », s'écrit ici « six fleurs choisies » 六花選, le mot fleur désignant naturellement à la fois un végétal et un modèle, poétique en l'occurrence, inégalé.

Anecdotiques dès lors qu'ils sont isolés de leur contexte, les *moji-e* de Hokusai et de Hiroshige prennent sens lorsqu'on les replace dans une histoire plus longue, celle d'un procédé populaire, à laquelle ils puisent et dont ils contribuent en retour à infléchir le cours. Ils firent subir au genre toutes les réinterprétations, avant d'être eux-mêmes cités et réinterprétés par d'autres.

Il existe des *moji-e* d'écrivains, ceux de Santô Kyôden ou de Jippensha Ikku par exemple. Cernés d'un texte bavard, qui les commente, ou les fait entrer dans de petites scènes de roman, ils bruissent du discours que leur auteur n'a pu se retenir de leur adjoindre. Les *moji-e* de peintres sont plus silencieux. Ils témoignent surtout d'un véritable délice du regard, du plaisir de créer des formes, d'inventer à partir de presque rien des figures parfois très complexes. Malléable, l'écriture est pour eux, bien plus que la simple notation d'une parole, un matériau plastique hors pair, dont ils exploitent toutes les richesses visuelles. Les motifs traditionnels (petits métiers, divinités, guerriers, etc) que donnent à voir les recueils de *moji-e* courants ne leur suffisant plus, ils enrichissent le répertoire. Mais leur apport le plus remarquable tient surtout aux

nouvelles relations qu'ils instaurent entre écriture et figure. Caractères décalés par rapport aux figures dans lesquels ils entrent, figures reprenant un caractère du poème qui les accompagnent, les *moji-e* de Hokusai et de Hiroshige montrent ce que l'écriture peut offrir de meilleur lorsqu'elle est saisie par le regard des peintres.

Liste des figures

Fig. 1. Graffitis, Hokusai, *Kyôkun zô nagamochi* (tiré de Matthi Forrer, Edmond de Goncourt, *Hokusai*, Flammarion, 1988)
Fig. 2. *No-shi-ko-shi-yama*, Santô Kyôden, *Shinzôzui*, coll. Kaga
Fig. 3. « Ancienne méthode », Santô Kyôden, *Kimyôzui*, coll. M. S-O
Fig. 4. Noble de cour (à droite) et branche de cerisier (à gauche), Hokusai, *Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi* (tiré de Nagata Seiji, *Hokusai e-dehon*, p. 24-25)
Fig. 5. Le sage de Kume et la lavandière, Hokusai, *Ryakuga hayaoshie* (tiré de Nagata Seiji, *Hokusai e-dehon*, p. 164-165)
Fig. 6. Personnage s'ennuyant, Enkatei Yoshikuri (ou Gikkuri), *Moji-e tsukushi*, édition de 1836, coll. M. S-O
Fig. 7. Personnage s'ennuyant, Hokusai, *Ryakuga hayaoshie* (tiré de Nagata Seiji, *Hokusai e-dehon*, p. 153)
Fig. 8. Noble de cour, Hiroshige, *Kyôjizukue*, coll. M. S-O
Fig. 9. Pluviers, Hokusai, *Ryakuga hayaoshie* (tiré de Nagata Seiji, *Hokusai e-dehon*, p. 163)
Fig. 10. Feuilles d'érable dans un cours d'eau, Hiroshige, *Kyôjizukue*, coll. M. S-O
Fig. 11. Feuilles d'érable dans un cours d'eau, Hokusai, *Ono ga Bakamura muda jie-tsukushi* (tiré de Nagata Seiji, *Hokusai e-dehon*, p. 59)
Fig. 12. Roseaux et libellules au bord d'une rivière, Hokusai, *Ryakuga hayaoshie* (tiré de Nagata Seiji, *Hokusai e-dehon*, p. 169)
Fig. 13. Ono no Komachi, Hokusai, (tiré de Inagaki Sei.ichi, *Edo no asobi-e*, « Les images ludiques de l'époque d'Edo », Tôkyô shoseki, 1995, p. 104)
Fig. 14. Détail
Fig. 15. Ono no Komachi, Hiroshige (tiré de Inagaki Sei.ichi, *Edo no asobi-e*, p. 39)