Introduction

Claire-Akiko Brisset

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/96>

DOI : 10.4000/extremeorient.96

ISSN : 2108-7105

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2008

Pagination : 7-14

ISBN : 978-2-84292-220-7

ISSN : 0754-5010

Référence électronique

Claire-Akiko Brisset, « Introduction », *Extrême-Orient Extrême-Occident* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/96> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/extremeorient.96>

Introduction

Claire-Akiko Brisset

«L'important, le principal, c'est de
savoir ce qu'il faut observer.»
Edgar Allan Poe, *Double assassinat
dans la rue Morgue*.

Dans l'Antiquité chinoise, il était courant de faire appel aux chants d'amour du *Canon des poèmes* «pour exprimer les rapports entre pairs ou entre inférieurs et supérieurs (que ce soit par statut réel ou par courtoisie). [...] Les diplomates des principautés recourent volontiers à ce traitement allégorique des rapports amoureux dans des joutes courtoises où chacun marque des points pour son pays. Quand on chante :

Si pensées d'amour as pour moi,
Trousse ta jupe, passe la Wei,
Pensées d'amour si tu n'as point,
Il est d'autres garçons que toi.

on entend : mon prince vous offre un traité. Si vous ne saisissez pas cette chance, nous savons à qui nous allier. Le chantage est aussitôt compris et le destinataire répond par un chant de mariage¹». On peut donc distinguer dans cette pièce du *Shijing* un sens sémantique correspondant à l'énoncé en tant que tel – un poème d'amour – et un sens pragmatique relevant de la situation d'énonciation, c'est-à-dire de l'usage socialisé qui en est fait – une proposition d'alliance dans le cadre d'une négociation politique². Dans le contexte formel de l'échange, la réponse permet à l'interlocuteur de faire montre de sa capacité à déchiffrer, au-delà de sa signification première, la teneur réelle de l'envoi, et à accepter ou à refuser l'offre ainsi exprimée. *Mutatis mutandis*, la pratique poétique à la cour japonaise pendant l'époque classique (IX^e-XII^e siècles) s'inscrivait souvent dans un cadre dialogique où le

destinataire se devait, sous peine de déchoir aux yeux de l'expéditeur, de repérer dans le poème reçu les allusions qui s'y trouvaient et d'improviser en retour une pièce digne des jeux intertextuels raffinés en vogue à la capitale impériale³. Ainsi, ces usages diplomatiques et littéraires constituent par le biais de la modalité allusive une véritable mise à l'épreuve des compétences interprétatives du récipiendaire.

C'est également vrai dans le domaine des codes visuels. Les traditions iconographiques chinoise et japonaise offrent en effet de nombreux exemples dans lesquels le dispositif induit une utilisation singulière, voire une perturbation plus ou moins forte de ces conventions. La démarche herméneutique peut se voir menacée par des jeux sur différents niveaux de signification, le détournement des normes habituelles, la stratification du sens et la multiplicité des allusions – le déchiffreur devant se livrer au repérage, puis à l'interprétation des éléments offerts par la peinture à cette fin. La signification obvie ou littérale, et d'une certaine façon secondaire, de l'image (un paysage, par exemple) a alors pour fonction de rendre accessibles les contenus essentiels, et parfois cryptés (narratifs, philosophiques, critiques, etc.), qui viennent l'enrichir à condition que les capacités de l'observateur le lui permettent. Ainsi, certaines peintures lettrées appréciées en Chine dans des cercles de connaisseurs et dont le sens dépendait directement des modes et des niveaux de lecture mobilisés (Laurent, Murck). Fortement codées également, des images permettant, dans le Japon de l'époque d'Edo (1603-1867), de scénographier le nouvel espace politique mis en place par le pouvoir militaire, et de transférer sur la capitale shōgunale le prestige de l'ancienne cité impériale en mettant à profit des indices fortement connotés et en détournant leur sens premier (Screech). Si ce premier corpus suppose un dispositif largement homogène (crypto-iconique, pour ainsi dire), il en est un autre, intersémiotique cette fois, où l'énigme se donne d'emblée pour telle puisque l'image est émaillée ici et là de caractères d'écriture plus ou moins dissimulés dans les motifs (Brisset), ou encore composée elle-même partiellement de signes graphiques (Simon-Oikawa). Élaboré dans un but culturel comme certaines peintures bouddhiques japonaises ou à une fin ludique au sein de cercles de lettrés comme les calendriers cryptés, ce deuxième ensemble pose de façon particulièrement aiguë la question de la communication, le cryptage délibéré de séquences graphiques dans les images mobilisant de façon directe les compétences du spectateur.

D'interprétation difficile, certaines de ces images sont d'autant plus « illisibles » que leur genre n'est pas donné dès l'abord, l'énoncé dissimulant ou se voyant refuser jusqu'à son statut herméneutique pertinent. Ainsi, les peintures figurant le *Récit de la Source aux fleurs de pêcher* de Tao Yuanming qui sont, le

plus souvent, tenues aujourd'hui pour des peintures de paysage sans valeur narrative (Laurent)⁴. De fait, les indices faisant référence au texte du poète figurent de façon parfois si discrète dans l'image que l'on peut se demander si cette retenue ne constitue pas en soi une forme de cryptage. Égaré dans sa lecture par cette confusion, comment le spectateur pourrait-il avoir accès à son sens réel ? De même, certains calendriers japonais du XVIII^e siècle ne comprennent *a priori* aucune indication chiffrée (Simon-Oikawa) : la fonction de l'image n'étant pas signalée par son contenu apparent, sa signification échappe au néophyte. À l'inverse, certaines estampes satiriques d'Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) proposent des énoncés d'emblée incohérents sous forme de saynètes absurdes et sans liens apparents entre elles, juxtaposées dans un espace abstrait. Le message se donne pour crypté, comme dans le chiffre (Fraenkel), l'énigme est obvie et s'exhibe en tant que telle. À l'instar de l'irruption scandaleuse du crâne anamorphotique dans le *Portrait des ambassadeurs Jean de Dinteville et Georges de Selve* de Holbein le Jeune⁵, l'incongruité des figures est, chez Kuniyoshi, gage de sens latent. Le degré d'allusion s'explique dans ses satires par la teneur politique et sociale de la critique acerbe à laquelle le peintre soumettait le gouvernement japonais du milieu du XIX^e siècle et par la menace que la censure faisait peser sur les caricaturistes de l'époque. La stratégie cryptique est, de fait, si accomplie que l'on peine aujourd'hui à les déchiffrer, même si les sous-entendus devaient être plus clairs pour les amateurs de la fin de l'époque d'Edo⁶.

Toujours perturbée, voire menacée, dans des dispositifs dont le(s) sens se dérobe(nt) parfois à première vue, la communication se trouve ainsi au centre de cette réflexion sur le code visuel : qu'il s'agisse d'œuvres narratives ou d'images échappant à la narration, comme des cryptographies bouddhiques, des peintures de paysages et des calendriers ludiques, ces cas offrent une ample matière au regard de la question des conventions. Toutes les images sont, certes, codées par définition, mais certaines d'entre elles, au statut herméneutique particulier (qu'elles soient allusives ou cryptées), nous conduisent à nous interroger sur le problème du code en tant que tel : où se situe la limite entre code et sur-code dans le corpus envisagé ? La difficulté d'accès propre à ce corpus tient-elle à un code spécifique (nature) ou à un code particulièrement élaboré (degré) ? Quel type de communication implique le recours à l'image à tiroirs ou à la cryptographie ? Ces questions seront posées de façons diverses, en fonction des spécificités des cas de figure envisagés et, pour certains d'entre eux, nous pourrions nous interroger sur l'usage socialisé de la convention, en partant de l'image (l'énoncé) pour tenter de reconstituer sa réception (l'énonciation), par exemple, l'appréciation des codes partagés au sein de cercles étroits. Riche d'une ample matière au regard

de la question des conventions, comme de celle de la communication, cette réflexion se verra confrontée au «regard extérieur» de deux spécialistes des codes visuels occidentaux (iconographiques, symboliques et graphiques).

«L'enquête iconographique obéit à un principe d'intelligibilité: toute image produite de main d'homme répond en tant que telle à une intention, sinon à une fonction de communication et doit pouvoir être comprise, prêter à déchiffrement et à interprétation, quand bien même il ne serait pas toujours facile de lui assigner un sens, tandis que sa signification dernière semble trop souvent échapper, se dérober. C'est dire que le travail de l'iconographie [...] revêtira volontiers les allures d'une enquête policière, toute image se présentant comme une énigme qui demanderait à être résolue. Mais c'est aussi que, dans cette recherche, l'enquêteur ne s'arrêtera pas nécessairement à la couche la plus superficielle du sens, mais pourra être tenté de pousser plus avant ses investigations, jusqu'à détecter derrière le sens manifeste une signification cachée. D'où la fascination qu'exercent sur nombre d'iconologues les interprétations qui en appellent, par le détour d'une doctrine hermétique ou d'une autre [...], à une signification occulte ou ésotérique: comme si, pour respecter dans l'image ce qui en fait, au registre du visible, l'énigme constitutive, on devait y répondre par une autre énigme, articulée celle-là selon les voies qui sont celles du langage, mais parfois plus obscure encore, qui lui ferait écho⁷.» Déterminer l'intention, interpréter, voilà une tâche que nous remplissons tous les jours, environnés que nous sommes d'images sans nombre, nos contemporaines, dont les ressorts de sens nous sont familiers. Souvent associées à un texte, ce sont des *word-bound images*, comme le dit si bien Schapiro, qu'elles comportent des séquences graphiques ou qu'elles s'inspirent de référents textuels. De même, les «armoiries parlantes» qui, dès les débuts de l'héraldique au XII^e siècle, proposent un signifiant iconique renvoyant à un signifié anthroponymique (le nom de la lignée ou de l'individu) par une relation motivée, plus ou moins évidente à repérer et à interpréter (Pastoureau). Cette relation d'ordre linguistique peut être de plusieurs natures: figuration littérale ou monosémique, jeu de mots, jeu d'homophonie ou rébus, parétymologie, etc. Le chercheur se voit donc confronté au problème posé par le repérage et l'interprétation de ce lien philologique, parfaitement intelligible pour les contemporains et parfois indétectable aujourd'hui. Et, à l'instar de certaines des images examinées dans le présent volume (Laurent), il s'expose au danger de la surmotivation si, cherchant à toute force à faire «parler» ou «chanter» les armoiries, il sémantise un lien là où il n'en faut pas chercher et confère une «signification occulte ou ésotérique» à une relation purement arbitraire.

À l'opposé des «écriture en images» que constituent les armoiries parlantes européennes, on trouve les «images en écriture» (*moji-e*) de l'époque d'Edo (Simon-Oikawa), et il faut reconnaître que, dans l'art extrême-oriental ancien, les

word-bound images sont aussi de loin majoritaires. De fait, toutes les œuvres examinées dans le cadre de ce recueil sont liées au verbe d'une façon ou d'une autre : qu'elles s'inspirent d'un référent littéraire ou bouddhique (Laurent, Brisset), qu'elles proposent elles-mêmes des interprétations philosophiques (Laurent), comportent des séquences graphiques exhibées (Murck) ou cryptées (Brisset), qu'elles soient constituées de caractères d'écriture (Simon-Oikawa), ou encore qu'elles mettent à profit des réseaux sémantiques tout droit issus de l'imaginaire poétique (Murck, Screech). Cependant, nous avons perdu les clés qui nous permettraient de les comprendre de façon immédiate ou spontanée. Il nous faut, pour reconstituer pleinement leur sens, nous risquer à l'«art de l'interprétation⁸» et tenter de reconstituer leur intention comme leur réception. «Énigmes constitutives» en tant qu'images, elles se dérobent aussi à la lecture en ce qu'elles proposent en sus des modalités de sens particulières et qu'elles relèvent de stratégies communicationnelles élaborées afin de mettre à l'épreuve la compétence du destinataire.

C'est évident dans le cas des cryptographies (Brisset, Simon-Oikawa). Tout comme les formes de jeu ou d'écart par rapport aux conventions d'écriture ou de figuration et leur détournement (Fraenkel), le cryptage induit à la fois une communication particulière et un partage de codes dont la mise à profit a pour objectif affiché de réduire de façon plus ou moins importante le nombre des personnes susceptibles d'en saisir le sens, autrement dit de limiter l'accès du contenu aux seuls destinataires du message. La pratique de l'écriture cachée dans un espace pictural peut se comparer sur le plan fonctionnel au principe de la «crypto-image», autrement dit de l'«image cachée dans une image», notamment⁹. De fait, tout code au sens étroit du terme, y compris le chiffre – la forme la plus aiguë du code –, courant dans les opérations militaires ou les relations diplomatiques confidentielles, revêt à titre de comparaison un grand intérêt théorique, quand bien même les objectifs, les procédés et les contenus diffèrent (Fraenkel). Un contenu peut se trouver protégé selon différentes pratiques d'exclusion : la manipulation du message (le chiffre), le consensus autour de l'*ethos* lettré (l'inhibition morale qui défend la violation de la correspondance d'autrui), ou encore l'usage de l'allusion ou la construction d'un discours en filigrane adressé aux élus et inséré dans un message plus manifeste, sans réelle portée (des stratégies de dissimulation quand l'expression ouverte n'est pas autorisée par le contexte historique et politique). Caractéristique de la culture savante, ce dernier paradigme suppose une démarche interprétative spécifique, et on la retrouve aussi en Chine où les peintres devaient user de la plus extrême prudence quand il s'agissait d'exprimer leur mécontentement. En effet, certains d'entre eux, trop téméraires, avaient été soupçonnés de crime de lèse-majesté et

condamnés à mort, et ces précédents fâcheux incitaient leurs confrères à la circonspection (Murck).

Crypter un message équivaut toujours à communiquer une information tout en protégeant un contenu, à la réserver à un destinataire précis et apte au décodage. Cette pratique paradoxale permet de rendre accessible un contenu tout en restreignant cet accès à un public limité, pour des raisons notamment politiques (Murck), diplomatiques (Fraenkel) ou encore ludiques (Simon-Oikawa), ce public étant le seul à même de repérer et d'identifier le sens du message. Elle valorise l'information ainsi que le savoir-faire technique de l'expéditeur comme du partenaire, et repose sur une convention partagée. Elle s'expose également à la mise en danger, voire à l'invalidation de la communication quand le code est perdu, telles les estampes de Kuniyoshi ou certaines écritures anciennes¹⁰, ou lorsque la compétence herméneutique du lecteur s'avère insuffisante. Des cas particuliers comme le manuscrit Voynich offrent également des exemples fascinants à la réflexion¹¹, mais c'est aussi dans le vaste domaine du jeu, au sens large, qu'on range volontiers l'usage de la cryptographie ou des modalités allusives : stratégies expressives, certes, mais relevant aussi d'un usage social, ces images ou ces textes proposent une véritable pragmatique de la communication. À tous égards, nos cryptographies s'opposent de façon radicale à l'image publicitaire dont la finalité – séduire le plus grand nombre – conduit à exhiber la rhétorique spécifique.

Dans son avant-propos à *La Rhétorique de la lecture*, Michel Charles suggère que « la lecture est une relation : on ne peut qu'artificiellement isoler le livre du lecteur¹² ». De la même façon, on ne peut, dans le cas des images, dissocier la peinture ou l'estampe de la réception qui en sera faite par son ou ses destinataires spécifiques. Ce problème de l'interprétation aujourd'hui rejoint celui de la réception de ces objets visuels au moment de leur création : quelle garantie avons-nous du sens de ces images à l'époque où elles furent conçues ? Où trouver une validation à la lecture proposée ? Il permet également de s'interroger sur nos propres pratiques où la tentation de la surinterprétation et de la surenchère herméneutique nous guette toujours, ainsi que le rappelle Hubert Damisch.

Les documents étant le plus souvent muets sur la pratique elle-même – l'élaboration ou la réception des œuvres n'étant en général jamais commentées en tant que telles –, seuls se proposent à l'analyse ces objets énigmatiques qu'il faudra donc tâcher de « faire parler ». Ainsi que le disait si bien Michel Butor, la « pure vision » n'ira donc pas sans une « encombrante rumeur »¹³.

Dans le travail de réflexion qui a présidé à l'élaboration du présent volume, j'ai bénéficié de l'aide précieuse de Cédric Laurent (Université de Rennes II),

d'Estelle Leggeri-Bauer (INALCO) et de Marianne Simon-Oikawa (Université de Tôkyô), ainsi que de mes camarades du comité de pilotage de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. En préparation de cette publication, j'ai également pu organiser une journée d'étude qui s'est tenue, grâce à Lionel Guillaïn, le 10 mars 2007 au musée des Lettres et des Manuscrits (Paris 6^e) sur le thème : « Du bon usage de l'énigme : une réflexion collective autour de l'image et des codes visuels en Chine et au Japon ». Qu'ils en soient tous chaleureusement remerciés.

NOTES

1. François Martin, « Les anthologies dans la Chine antique et médiévale : de la genèse au déploiement », dans Jacqueline Pigeot (éd.), *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 25 : *L'anthologie poétique en Chine et au Japon*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 13-38, p. 15.
2. Pour la distinction entre sens sémantique et sens pragmatique, cf. Florence Dupont, *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui/Série histoire classique », 1994, p. 19.
3. Par exemple, les *Notes de chevet* (*Makura no sôshi*) de Sei Shônagon (act. début x^e siècle) regorgent d'anecdotes sur ce point. Cf. André Beaujard (trad.), *Sei Shônagon. Notes de chevet*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1966.
4. Pour la peinture lettrée, cf. notamment Muriel Peytavin, « L'impact de la commande sur la pratique de l'artiste amateur dans la peinture chinoise », dans Flora Blanchon (dir.), *La Question de l'art en Asie orientale*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Asie », 2008, p. 183-208.
5. Cf. notamment Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996 (1^{re} éd. 1984), p. 125-160 ; Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996 (1^{re} éd. 1992), p. 254-257.
6. Pour des tentatives de déchiffrement des satires politiques de Kuniyoshi, cf. notamment Melinda Takeuchi, « Kuniyoshi's "Minamoto Raiko and the Earth Spider" : Demons and Protest in Late Tokugawa Japan », *Ars Orientalis*, n° 17, 1987, p. 5-38 ; Iwashita Tetsunori, « Political Information and Satirical Prints in Late Tokugawa Japan : The Popular Image of Government Officials in Utagawa Kuniyoshi's "Kitaina mei'i Nanbyô ryôji" », *Asian cultural studies*, vol. 22, 1996, p. 17-26 ; Noriko Brandl, « Kuniyoshi no fûshi nishiki-e he no ichi kôsatsu », *Fûshiga kenkyû*, n° 49, 2005, p. 3-8 et « Kuniyoshi makki no fûshi nishiki-e », *Fûshiga kenkyû*, n° 51, 2006, p. 10-14.
7. Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », préface de Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Paris, Macula, « La littérature artistique », 2000 (pour la trad.

- fr.), p. 8-9.
8. Cf. Susan C. Scott (ed.), *The Art of interpreting*, University Park, Penn., Dept. of Art History, Pennsylvania State University, 1995.
 9. Voir Jean-Didier Urbain, «La crypto-image ou le palimpseste iconique», *Eidos. Bulletin international de sémiotique de l'image*, n° 5, 1991, p. 1-16; et «La crypto-image – ou les ruses de la communication figurative», *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n° 69-70, 1992, p. b1-b15.
 10. Cf. notamment Jean Leclant (prés.), *Le Déchiffrement des écritures et des langues*, Actes du XXIX^e Congrès des Orientalistes (Paris, 1973), Paris, L'Asiathèque, 1975; Yau Shun-chiu (dir.), *Écriture archaïques. Systèmes et déchiffrement*, Paris, éd. Langages croisés/CRLAO, 1995.
 11. Pour le manuscrit Voynich, voir la thèse non publiée d'Antoine Casanova, *Méthodes d'analyse du langage crypté: une contribution à l'étude du manuscrit de Voynich* (Université Paris 8, 1999), et l'édition complète en fac-similé de Pierre Barthélémy, *Le Code Voynich*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 2005.
 12. Michel Charles, *La Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, «Poétique», 1977, p. 9.
 13. Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Édition d'Art Albert Skira/Paris, Flammarion, «Les sentiers de la création», 1969, p. 9.