### **Dossier documentaire**

# Japon : Échanges et relations

Dans le cadre du programme de recherche de Françoise Nicol « Nouvelles orientations : artistes japonais, Tokyo, Paris, New York (1945 – 1965) ».

Il est bien de notre époque que des artistes se rencontrent d'un bout à l'autre du monde dans un concours stimulant et fructueux comme celui de la « Biennale de Paris ». Je suis très heureux de présenter dans cette confrontation internationale nos jeunes représentants — trois peintres et sept graveurs — qui sont comme des messagers envoyés en mission spéciale pour montrer combien les préoccupations des jeunes artistes au Japon sont identiques à celles de leurs confrères occidentaux et pourtant combien les solutions qu'ils proposent sont différentes.

et celui de l'influence occidentale de l'autre. Ce point de vue est la fois vrai et faux. Il est vrai, en ce sens, qu'il existe au Japon une puissante tradition artistique encore vivante — heureusement — et qu'en même temps nos jeunes artistes sont extrêmement sensibles à tout ce qui se passe en Europe et en Amérique. Mais, loin d'entraver leurs activités, ces excès chaotiques sont d'heureux stimulants pour nos jeunes peintres, qui y puisent chacun la nourriture convenable pour développer pleinement leur personnalité. Car c'est bien la personnalité originale des artistes qui compte. Laissons donc de côté de faciles imitations que l'on trouve toujours partout; laissons également cet exotisme un peu pompeux qui convient plus au tourisme qu'à l'art. Alors, vous verrez que nos artistes sont aussi hardis dans leur aventure, aussi sincères dans leurs recherches et aussi créateurs dans leur travail que les artistes contemporains de l'Occident.

Toshiro Uno.

Extrait du catalogue de la deuxième Biennale de Paris, section Japon, 1961

Dossier réalisé par Mélissa Lalouette, juin 2018

Sélection de documents provenant de l'INHA – Collection Archives de la critique d'art, Rennes





### **Sommaire**

- 3 Résumé du projet de Françoise Nicol
- 4 La présence des artistes japonais dans les premières Biennales de Paris (1959 1965)
- 5 Sources documentaires
- 6 Sélection exhaustive de documents
- 6 Première de couverture, catalogue d'exposition de la première Biennale de Paris, du 2 au 25 octobre 1959
- 7 Texte du catalogue de la section Japon, catalogue d'exposition de la première Biennale de Paris, du 2 au 25 octobre 1959, 2 pages
- 9 Liste des artistes japonais exposant lors de la première Biennale de Paris du 2 au 25 octobre 1959, catalogue de la première Biennale de Paris, 2 pages
- 11 Lettre tapuscrite du Ministère des Affaires Étrangères à Raymond Cogniat, Paris, 1<sup>er</sup> juin 1959 [BIENN59.X039/7]
- 12 Lettre tapuscrite de Gille-Delafon, Secrétaire général de l'AICA (Association Internationale des critiques d'art), Paris, Février 1959 [BIENN59.X039/42]
- 13 Compte rendu de la réunion de l'AICA à propos de la documentation sur l'art contemporain japonais, 10 octobre 1957. Examen de la documentation par le comité d'experts, 3 pages [BIENN59.X039/82/r]; [BIENN59.X039/82-83]
- 16 Photographie recto verso de l'œuvre picturale de Hisao DOMOTO, *Espace B* (1957). Exposée dans le cadre de la Biennale de Paris 1959, section Japon [BIENN59,Y0179/1-rv]
- 17 Photographie recto verso de l'œuvre picturale de Toshimitsu IMAI, non nommée. Exposée dans le cadre de la Biennale de Paris 1959, section Japon [BIENN59.Y0180/3-rv]
- 18 Photographie recto-verso de l'œuvre sculpturale de Yasuo MIZUI, non nommée. Exposée dans le cadre de la Biennale de Paris 1959, section Japon [BIENN59.Y0182-rv]
- 19 Première de couverture, catalogue d'exposition de la deuxième Biennale de Paris, du 29 septembre au 5 novembre 1961
- 20 Texte du catalogue de la section Japon, catalogue d'exposition de la deuxième Biennale de Paris, du 29 septembre au 5 novembre 1961

- 21 Liste des artistes japonais exposant lors de la deuxième Biennale de Paris, du 29 septembre au 5 novembre 1961, catalogue de la deuxième Biennale de Paris, 2 pages
- 23 Photographie recto-verso de la gravure de Fumiaki FUKITA, non nommée. Exposée dans le cadre de la Biennale de Paris 1961, section Japon [BIENN61.Y0179-rv]
- 24 Première de couverture, catalogue d'exposition de la troisième Biennale de Paris, du 28 septembre au 3 novembre 1963
- 25 Texte du catalogue de la section Japon, catalogue d'exposition de la troisième Biennale de Paris, du 28 septembre au 3 novembre 1963, 4 pages
- 29 Liste des artistes japonais exposant lors de la troisième Biennale de Paris, du 28 septembre au 3 novembre 1963, catalogue de la troisième Biennale de Paris
- 30 Lettre tapuscrite de Toshiro Uno à Raymond Cogniat, Paris, 8 juin 1962 [BIENN63.X042/2]
- 31 Lettre tapuscrite de Toru Sawada à Raymond Cogniat, Paris, 27 mai 1963 [BIENN63.X042/11]
- 32 Première de couverture, catalogue d'exposition de la quatrième Biennale de Paris, du 29 septembre au 3 novembre 1965
- 33 Texte du catalogue de la section Japon et liste des artistes japonais exposant lors de la quatrième Biennale de Paris, catalogue d'exposition de la quatrième Biennale de Paris, du 29 septembre au 3 novembre 1965, 2 pages
- 35 Lettre tapuscrite de Toru Sawada à Raymond Cogniat, Paris, 17 février 1965 [BIENN65.X026/1]
- 36 Lettre tapuscrite de Tamotsu Nabeshima à Raymond Cogniat, Tokyo, 17 mai 1965 [BIENN65.X026/5]
- 37 Lettre tapuscrite de Toru Sawada à Raymond Cogniat, Paris, 29 juin 1965 [BIENN65.X026/6]
- 38 Lettre tapuscrite de C. d'Ornhjelm à Tamotsu Nabeshima, Paris, 24 janvier 1966 [BIENN65.X026/15]
- 39 L'exposition *Japon des avant-gardes : 1910 1970*, Centre Georges Pompidou, Paris, du 11 décembre 1986 au 2 mars 1987
- 39 Documentation présente dans le fonds Pierre Cabanne, dossier FR ACA PCABA TOP JAP / chemise 1 [Architecture, Art contemporain]
- 39 À propos de l'exposition Japon des avant-gardes : 1910 1970
- 40 À propos de l'art contemporain japonais d'après-guerre
- 41 Numérisation des articles cités ci-dessus

### Résumé du projet de Françoise Nicol<sup>1</sup>

Un volet Japon 1945 – 1965 est ouvert désormais. La relation France, États-Unis, dans les années d'après-guerre demeure centrale dans les séminaires à venir, en particulier autour de la figure d'André Masson, de Jean Dubuffet, des galeristes René Drouin, Léo Castelli ou Pierre Matisse. Le Japon permet cependant de desserrer ce qui peut apparaître comme une confrontation bilatérale, aujourd'hui considérée comme trop limitée. Pourquoi le Japon ? Précisons d'emblée qu'il n'y a aucune exclusive dans ce choix : faut-il rappeler la place majeure de l'Amérique Latine, dans le champ des échanges entre acteurs du monde de l'art dans la période considérée ? Elle fait l'objet d'autres recherches.

Japon – France : Après la Seconde Guerre mondiale, l'intérêt pour les avant-gardes françaises d'un côté, pour l'art japonais du passé ou du présent de l'autre, les échanges entre artistes et institutions constituent un objet d'étude renouvelé aujourd'hui au Japon, à travers des colloques et expositions. Nous n'en donnerons qu'un exemple, celui de l'exposition *Cubism in Japan*, *Picasso's impact* (Saitama, Japon, 2016 – 2017). Les enjeux politiques sont évidemment complexes. Observer la relation Japon – France exige de prendre en compte au même moment la relation Japon – États-Unis. Mais ce qui se joue aussi est une réflexion sur la fertilité de ces échanges, au-delà de ce qu'en retiennent les discours stéréotypés, dans les deux pays.

### Deux premières pistes de réflexion sur le discours critique sont actuellement posées :

- Étudier la présence des artistes japonais dans les premières Biennales de Paris, présence qui fait l'objet de discours proposant non seulement la présentation des artistes concernés, mais aussi l'esquisse d'une représentation des spécificités de l'art japonais.
- Revenir sur l'exposition Japon des avant-gardes, 1910 1970, qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou du 11 décembre 1986 au 2 mars 1987, en analysant quelqu'un des textes du catalogue, ainsi qu'un article passionnant « Japon des avant-gardes, 1910 1970. La réécriture de l'histoire de la modernité et la pluridisciplinarité des manifestations<sup>2</sup> ».

Une enquête sur le Japon entre avril et juillet 2018, dans le cadre d'un séjour de recherche à l'Université de Sophia de Tokyo, permettra de mener une étude précise sur quelques artistes témoins et acteurs de ces échanges.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Source en ligne: https://relarts.hypotheses.org/419

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> XU Liwei, « Japon des avant-gardes, 1910 – 1970. La réécriture de l'histoire de la modernité et la pluridisciplinarité des manifestations », [en ligne] : <a href="https://histoiredesexpos.hypotheses.org/1704">https://histoiredesexpos.hypotheses.org/1704</a>

# La présence des artistes japonais dans les premières Biennales de Paris (1959 – 1965)

Les différents dossiers concernant les premières éditions de la Biennale de Paris (1959 ; 1961 ; 1963 ; 1965), conservés aux Archives de la critique d'art de Rennes, sont constitués de nombreux documents administratifs, de correspondances entre critiques, commissaires et directeurs d'institutions, de dossiers d'artistes, de photographies ou encore de notes manuscrites qui attestent de la présence d'une section japonaise dès les débuts de la Biennale de Paris en 1959.

Cette manifestation d'art internationale consacrée à l'exposition de la jeune scène artistique, initiée par André Malraux, semble en effet avoir tenu à ce que le Japon soit représenté dès ses débuts au sein de sa programmation. Néanmoins, faute de temps, la section japonaise de l'année 1959 expose uniquement des artistes résidants à Paris et de plus de trente-cinq, un âge qui dépasse la limite habituelle requise pour participer à l'événement. Cette singularité peut être associée à une volonté forte de la présence du Japon dès les débuts de la Biennale de Paris, de la part l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) ainsi que de l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture), permettant ainsi de favoriser une meilleure compréhension des valeurs culturelles Est-Ouest. Ce projet entre au plus profond des actions menées par l'AICA, qui a pour but le renforcement mondial de la libre expression et de la diversité de la critique d'art. Il est d'ailleurs attesté par plusieurs documents qui témoignent de la volonté de l'AICA et de l'UNESCO de mener un travail de recherche et de valorisation à propos de l'art contemporain japonais dès 1957, à travers la publication d'articles spécialisés, de la constitution d'une bibliographie thématique sur le sujet, et par l'attribution d'une bourse d'étude à l'un des membres de l'AICA<sup>3</sup> afin d'aller étudier sur place l'art contemporain nippon.

Les programmations suivantes de la Biennale de Paris, des années 1961, 1963 et 1965, sont aussi constituées d'une section japonaise. Les artistes japonais sont principalement visibles au sein du programme d'exposition de la section « Arts Plastiques », où ils y montrent peintures, dessins, gravures et sculptures. À partir de l'édition 1963, le programme d'exposition de la Biennale de Paris s'élargit, de même que ses sections artistiques ; le Japon s'illustre dans une nouvelle section, celle de la « Décoration théâtrale ».

À travers les textes des catalogues d'exposition des différentes Biennales de Paris, il est possible de constater le besoin du Japon d'écarter les idées reçues concernant la production artistique contemporaine de son territoire. Souvent désigné comme un art partagé entre l'avant-gardisme européen et l'esthétique

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> La bourse d'étude de l'AICA a été attribuée à Mario Pedrosa en 1957.

traditionnelle du pays, les différents commissaires d'exposition de la section Japonaise tentent, au fil des éditions, de remettre en question cette analyse jugée trop hâtive. Ils affirment ainsi l'existence d'un art japonais contemporain représentatif des tendances actuelles de son pays, original, innovant et varié, capable de se mesurer à la scène contemporaine et au mouvement avant-garde international. Ainsi se voit qualifiés les travaux japonais des premières éditions de la Biennale de Paris, des années 1969 à 1965.

### Sources documentaires:

Dossier Biennale de Paris 1959 - Cote BIENN59.X039

Dossier Biennale de Paris 1961 - Cote BIENN61.X032

Dossier Biennale de Paris 1963 - Cote BIENN63.X042

Dossier Biennale de Paris 1965 - Cote BIENN65.X026

Dossier documentaire n°2 « Le Japon dans les Archives de la critique d'art », Lilian FROGER, décembre 2016, Archives de la critique d'art, Rennes.

Catalogue de l'exposition Biennale de Paris 1959 - En libre accès

Catalogue de l'exposition Biennale de Paris 1961 - En libre accès

Catalogue de l'exposition Biennale de Paris 1963 - En libre accès

Catalogue de l'exposition Biennale de Paris 1965 - En libre accès

### Sélection exhaustive de documents :

Première de couverture, catalogue d'exposition de la première Biennale de Paris, du 2 au 25 octobre 1959

# PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS

Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes. du 2 au 25 octobre 1959 Musée d'art moderne de la ville de Paris Avenue du Président-Wilson — Quai de New-York

Texte du catalogue de la section Japon, catalogue d'exposition de la première Biennale de Paris, du 2 au 25 octobre 1959, 2 pages

### JAPON

Commissaire Général : Toshiro Uno. Conseiller Culturel près l'Ambassade du Japon à Paris.

Nous voulons avant tout exprimer ici nos regrets de n'avoir pu, faute detemps, faire participer à cette manifestation, comme il eût été souhaitable, les jeunes artistes qui constituent l'élément actif du Japon non seulement dans la capitale, mais aussi dans les différents centres artistiques du pays.

Le Japon ne sera donc représenté à la Biennale que par des artistes travaillant à Paris. Parmi eux, certains, comme Imaï et Domoto, le sculpteur Mizui, bien qu'en France depuis plusieurs années, ont gardé leur personnalité extrêmeorientale et sont bien connus comme tels dans les milieux artistiques de Paris. D'autres, comme Maeda, arrivés plus récemment, maintiennent des liens plus directs avec les tendances artistiques actuelles du Japon.

Bien que soumis à l'atmosphère parisienne, la plupart des exposants participent au courant d'avant-garde de la jeunesse artistique japonaise, qui se

traduit de plus en plus par des formes d'art abstrait ou non figuratif, ou bien avoisinant ; les autres suivent une tendance parallèle.

Aux prises avec les conditions mouvantes d'existence, face aux vertiges des gouffres, au poids des firmaments insondables qui se font et se défont, éclatent soudainement, les jeunes s'efforcent, dans l'inquiétude et l'envoûtement, de s'exprimer par des formes neuves, dans un monde nouveau.

Nous sommes très heureux de notre participation à cette Biennale qui donnera à nos artistes l'occasion de se mesurer dans l'arène internationale et de s'y sentir solidaires du destin de cette jeunesse d'avant-garde.

Toshiro Uno.

Liste des artistes japonais exposant lors de la première Biennale de Paris du 2 au 25 octobre 1959, catalogue de la première Biennale de Paris, 2 pages

### PEINTURE

Hisao DOMOTO, né à Kyoto le 2 mars 1928.

1 Espace (A), 1957 (huile, 97×195) \*. 2 Espace (B), 1957 (huile, 114×146).

Toshimitsu IMAI, né à Kyoto le 6 mai 1928.

Chimères, 1959 (huile, 195×130).
Les clartés d'Orient, 1959 (huile, 300×200).

Josaku MAEDA, né à Toyama-Ken le 14 juillet 1926.

Mandara I (1, 2, 3) 1959 (huile, 116×250). Mandara II (1, 2) 1959 (huile, 50×183).

### SCULPTURE

Yasuo MIZUI, né à Kyoto le 30 mai 1925. 7 Tombeau des corbeaux, 1959 (résine composée, 75) \*.

Haruhiko YASUDA, né à Wakayama le 21 février 1930. 8 Œuvre I, 1959 (bronze, 100) \*.

### GRAVURE

Yoshiko NOMA, né à Tokio le 29 janvier 1934.

- Paysage I, 1959 (43×34). La rivière, 1959 (20×15). Paysage II, 1959 (43×34). Paysage III, 1959 (43×34). Paysage IV, 1959 (25×20). Fleuve I, 1959 (50×36). Fleuve II, 1959 (50×36).

```
Juichi SAÏTO, né à Kawasaki Kanagawa-Ken le 19 mars 1931.

16 Paysage A, 1959 (37×49).
17 Paysage B, 1959 (37×49).
18 Paysage C, 1959 (27×45).
19 Paysage E, 1959 (37×49).
20 Paysage E, 1959 (40×25).
21 Paysage G, 1959 (25×40).

22 Paysage G, 1959 (25×40).
```

Lettre tapuscrite du Ministère des Affaires Étrangères à Raymond Cogniat, Paris, 1er juin 1959 [BIENN59.X039/7]

RCHIL

FG/CT

MINISTÈRE

AFFAIRES ÉTRANGÈRES

BOENN-59X039/7

LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

PARIS, LE -1 JUIN 1959

DIRECTION GENERALE

DES AFFAIRES CULTURELLES ET TECHNIQUES

Echanges Artistiques

Nº 129 / ACT 4 a

a/s Biennale de Paris

JAPON

Monsieur le Délégué Général,

J'ai l'honneur de vous faire savoir que notre Ambassade à Tokyo vient de m'informer que le Gaimusho n'avait pas encore donné de réponse définitive à l'invitation du Gouvernement français et de la Ville de Paris à participer à la Manifestation biennale et inetrnationale.

D'après les renseignements qui m'ont été communiqués, il semblerait que le Japon ne puisse accepter cette année cette invitation.

D'autre part, au cas où la réponse de ce pays serait négative, le Gaimusho souhaiterait toutefois que le Gouvernement Japonais puisse s'associer à cette manifestation en demandant à une personnalité japonaise de se rendre à Paris comme observateur.

Je vous serais reconnaissant de vouloir bien me faire savoir si une suite favorable pourrait être donnée à cette demande compte tenu du réglement de la Biennale de Paris.

Veuillez agréer, Monsieur le Délégué Général, l'expression de mes sentiments très distingués.

Monsieur R. COGNIAT

Délégué Général de la Manifestation biennale et internationale des jeunes Artistes

11, rue Berryer - PARIS VIIIe -

Pour le Ministre et par autorisation :

Le Minocteur Bénéral des Milaires County des professions de la Milaires County de la Milaires County de la Milaires de la Milaires

Lettre tapuscrite de Gille-Delafon, Secrétaire général de l'AICA (Association Internationale des critiques d'art), Paris, Février 1959 [BIENN59.X039/42]

### ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS

Secrétariat Général (Siège provisoire)
General Secretariat (temporary seat)
140, Rue du Faubourg St-Honoré, Paris-8°
TÉLÉPHONE : ELY. 21-15 - BAL 32-54

Février 1959

Objet : Documentation sur l'art contemporain japonais

Mon cher Confrère.

J'ai le plaisir de vous faire parvenir une documentation concernant l'art japonais contemporain. Nous espérons que cette documentation inédite qui nous a été envoyée par la Section japonaise pourra être utilisée par vous pour faire paraître un article accompagné d'illustrations dans une des revues auxquelles vous collaborez.

Nous serions heureux que cette documentation puisse être utilisée par vous et nous vous serions extrêmement reconnaissant si vous voulez bien nous faire parvenir, par la suite, une référence de votre article.

Nous soubnitons, en effet, pervoir informer l'UNESCO de la parution de votre article, le contrat que cette Organisation a passé à l'AICA pour cette année entrant dons le cadre du projet majeur : neilleure compréhensite des valeurs culturelles Est-Duest. Il nous sema agréchie également d'en informer la Section japonaise.

Je vous renercie à l'avance de tout ce que vous voudrez bien faire pour arriver à ce résultat et vous assure, non cher Confrère, de nes sentiments les neilleurs.

Secrétaire Général

Compte rendu de la réunion de l'AICA à propos de la documentation sur l'art contemporain japonais, 10 octobre 1957. Examen de la documentation par le comité d'experts, 3 pages [BIENN59.X039/82-83]

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART

DOCUMENTATION

sur l'Art contemporain Japonais

Examen de la documentation par le Comité d'experts

REUNION du 10 Octobre 1957, 16 h. UNESCO

### Présents :

MM. Bernard DORIVAL (France)
Haîm GAMZU (Israël)
Pierre JEANNERAT (Grande-Bretagne)
Jean IEYMARIE (France)
SHIN-ICHI-SEQUI (Japon)

Mme S. GILLE-DEIAFON Secrétaire général de l'AICA

### Excusés :

MM. Joseph-Emile MULIER (Luxembourg)
Nario FEDROSA (Brésil)
Haavard ROSTRUP (Danemark)

### Représentants de l'UNESCO:

MM. Michel DARD, chef de la Division des Arts et Lettres

> Sankichi ASABUKI, Directeur adjt dép. des Arts et Lettres

Peter HELIEW, de la Division des Arts et Lettres

M. Michel DARD ouvre la séance en rappelant que l'idée de réunir une documentation sur l'art contemporain d'un pays de l'Asie a été émise à l'Assemblée générale de Dubrovnik et accueillie avec enthousiasme par l'UNESCO qui a proposé un contrat à l'AICA pour mener une étude de ce genre. Aujourd'hui, les experts désignés se réunissent pour étudier la documentation envoyée par la Section japonaise. Le but est de faire connaître davantage l'art contemporain

.../...

de ce pays, notamment par les Sections occidentales de l'AICA. La documentation doit servir de base pour des articles. Il est envisagé d'autre part que l'AICA décerne un Prix qui sera une reproduction en couleurs, à un artiste contemporain Japonais et qu'une Bourse d'étude soit attribuée à un membre de l'AICA pour se rendre au Japon.

M. Jean LEYMARIE fait savoir qu'un premier travail a été fait lors de l'Assemblée générale tenue à Naples (19 septembre). Il pense que le travail pourrait être continué et complété d'indications bibliographiques.

M. Bernard DORIVAL dit qu'il y a d'excellents critiques d'art au Japon et de très bons ouvrages sur l'art contemporain. Seulement tous les ouvrages sont écrits en Japonais et ne peuvent servir aux Occidentaux. Il estime que la traduction d'un livre donnant un penorama de l'art contemporain japonais devrait être envisagé.

M. SHIN-ICHI-SEGUI pense que la Section japonaise pourrait se charger de la traduction d'un ouvrage de ce genre.

M. Haim GAMZU trouve que les articles sur la peinture et la calligraphie, la sculpture, l'artisanat qui se trouvent dans la documentation reçue sont très intéressants mais cependant un peu trop sommaires.

M. DORIVAL souhaite qu'il soit demandé un complément de documentation en ce qui concerne les arts mineurs. Le Japon est le pays du bon goût, l'art populaire y fleurit. Une documentation est nécessaire sur la céramique, les objets fabriqués.

M. IEYMARIE fait savoir que l'art japonais a été beaucoup étudié aux Etats-Unis et en Allemagne; les études qui ont été faites dans ce pays ne doivent pas être négligées.

M. DARD suggère que Mme Gille-Delafon écrive aux trois auteurs des articles sur la peinture, la sculpture et l'artisanat pour leur demander de faire des exposés plus complets qui seront diffusés dans les différentes Sections de l'AICA avec des photographies; que Mme Gille-Delafon demande, d'autre part, aux Sections américaine et allemande, des bibliographies d'ouvrages ou articles parus dans leur pays sur l'art japonais. Enfin, qu'il soit demandé à la Section japonaise de l'AICA et à la Commission nationale du Japon auprès de l'UNESCO, de signaler un ouvrage de fond sur l'art japonais contemporain pour être traduit.

Mme GILIE-DEIAFON voudrait savoir comment devra être envisagé le rôle au Japon du membre de l'AICA qui recevra la Bourse, c'est-à-dire M. Mario FEDROSA (Brésil).

M. DARD suppose qu'il pourra être demandé un certain nombre d'articles ou de rapports au Boursier.

MM. DORIVAL et IEYMARIE font connaître les noms d'artistes européens vivants au Japon avec lesquels M. Pedrosa pourra obtenir d'utiles renseignements : MM. Serra, sculpteur; Vanek, qui vit à l'Université de Nagoya et s'intéresse particulièrement à l'art populaire; J.P. Hauchecerne, céramiste.

Mme GILLE-DELAFON souhaiterait également que quelques précisions soient données sur la manière dont sera attribué ensuite le Prix à un artiste japonais contemporain (reproduction). Une liste d'artistes pourrait être dressée qu'il serait recommandé à M. Pedrosa d'aller voir sur place.

M. Pierre JEANNERAT pense qu'il faudrait préciser le travail du Boursier pour le choix des peintures à reproduire. Il doit s'agir d'oeuvres les plus intéressantes du point de vue international.

P. Peter BELIEW propose que M. Pedrosa visite les ateliers d'artistes et choisisse des peintures. Celles-ci seraient envoyées à Paris et soumises à un Comité de membres de l'AICA. Il y a à tenir compte du choix de la Section japonaise et de celui de M. Pedrosa.

Mme GILIE-DEIAFON propose qu'il soit demandé de désigner 5 peintres; deux oeuvres de chacun de ces peintres seraient envoyées à Paris.

M. BELIEW précise que pour le Prix, il devra s'agir d'un artiste vivant, tandis que pour la documentation, ainsi qu'il a été envisagé, l'enquête porte sur l'art contemporain depuis ce siècle.

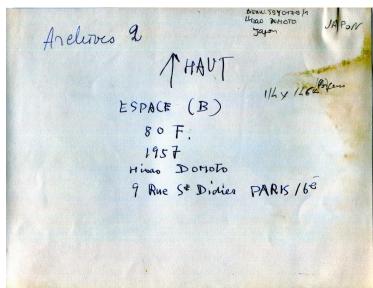
M. DARD espère que M. Pedrosa aura la possibilité de se rendre au Japon prochainement. Il apporte enfin une conclusion à la réunion en considérant que le rythme d'une étude par an sur l'art contemporain d'un pays est trop rapide pour être mené à fond. Il propose de demander au Directeur général de l'UNESCO que le contrat devienne biennal afin de permettre un travail plus valable.

Admis à l'unanimité.

La séance est levée à 18 h.

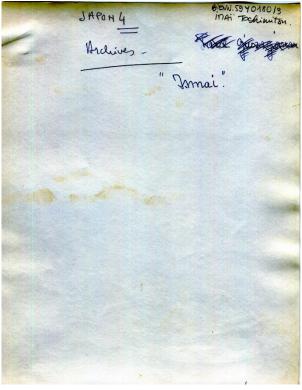
Photographie recto – verso de l'œuvre picturale de Hisao DOMOTO, *Espace B* (1957). Exposée dans le cadre de la Biennale de Paris 1959, section Japon [BIENN59.Y0179/1-rv]





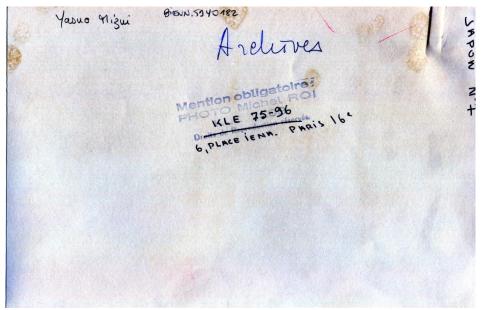
Photographie recto – verso de l'œuvre picturale de Toshimitsu IMAI, non nommée. Exposée dans le cadre de la Biennale de Paris 1959, section Japon [BIENN59.Y0180/3-rv]





Photographie recto-verso de l'œuvre sculpturale de Yasuo MIZUI, non nommée. Exposée dans le cadre de la Biennale de Paris 1959, section Japon [BIENN59.Y0182-rv]





Première de couverture, catalogue d'exposition de la deuxième Biennale de Paris, du 29 septembre au 5 novembre 1961

# DEUXIÈME BIENNALE DE PARIS

ARCHIVES
DE LA CRITIQUE D'ART
N°
Côte LHCCT.

Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes du 29 septembre au 5 novembre 1961 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Avenue du Président-Wilson - Avenue de New-York Siège social : 11, rue Berryer, Paris (8\*) - MAC. 05-13 Texte du catalogue de la section Japon, catalogue d'exposition de la deuxième Biennale de Paris, du 29 septembre au 5 novembre 1961

JAPON

Commissaire Général : Toshiro Uno Secrétaire d'Ambassade chargé des Affaires Culturelles près l'Ambassade du Japon à Paris.

Il est bien de notre époque que des artistes se rencontrent d'un bout à l'autre du monde dans un concours stimulant et fructueux comme celui de la « Biennale de Paris ». Je suis très heureux de présenter dans cette confrontation internationale nos jeunes représentants - trois peintres et sept graveurs qui sont comme des messagers envoyés en mission spéciale pour montrer combien les préoccupations des jeunes artistes au Japon sont identiques à celles de leurs confrères occidentaux et pourtant combien les solutions qu'ils proposent sont différentes. En Europe, on s'imagine souvent qu'au Japon de jeunes peintres de la nouvelle génération sont mal à l'aise, écartelés comme ils sont entre les deux excès : celui de l'esthétique traditionnelle d'une part et celui de l'influence occidentale de l'autre. Ce point de vue est la fois vrai et faux. Il est vrai, en ce sens, qu'il existe au Japon une puissante tradition artistique encore vivante - heureusement - et qu'en même temps nos jeunes artistes sont extrêmement sensibles à tout ce qui se passe en Europe et en Amérique. Mais, loin d'entraver leurs activités, ces excès chaotiques sont d'heureux stimulants pour nos jeunes peintres, qui y puisent chacun la nourriture convenable pour développer pleinement leur personnalité. Car c'est bien la personnalité originale des artistes qui compte. Laissons donc de côté de faciles imitations que l'on trouve toujours partout ; laissons également cet exotisme un peu pompeux qui convient plus au tourisme qu'à l'art. Alors, vous verrez que nos artistes sont aussi hardis dans leur aventure, aussi sincères dans leurs recherches et aussi créateurs dans leur travail que les artistes contemporains de l'Occident.

Toshiro Uno.

Liste des artistes japonais exposant lors de la deuxième Biennale de Paris, du 29 septembre au 5 novembre 1961, catalogue de la deuxième Biennale de Paris, 2 pages

JAPON SECTION ARTS PLASTIQUES PEINTURE ET DESSIN Hideko FUKUSHIMA, née à Tokyo en 1927. 1 Œuvre n° 5, 1959 (huile, 259×181). 2 Œuvre n° 9, 1961 (huile, 145×97). 3 Œuvre n° 10, 1961 (huile, 162×112). Takayasu ITO, né à Hyogo en 1934. 4 Œuvre 10-61, 1961 (huile, 162×112). 5 Œuvre 11-61, 1961 (huile, 162×112). 6 Œuvre 12-61, 1961 (huile, 162×112). Fujio KATSUMOTO, né à Ishikawa en 1926. 7 Œuvre blanche-15, 1961 (huile, 163×134). 8 Œuvre blanche-18, 1961 (huile, 146×123). 9 Œuvre blanche-20, 1961 (huile, 146×123)\* GRAVURE Kunihiro AMANO, né à Aomori en 1929. 10 Regard (K), 1960 (gravure, 85×85). 11 Regard (L), 1960 (gravure, 85×85). 12 Suspicion (A), 1961 (gravure, 85×50). 13 Suspicion (B), 1961 (gravure, 85×50). Fumiaki FUKITA, né à Tokushima en 1926. Oiseau et œil, 1959 (gravure, 61×45). Collection Museum of Modern Art, Démon rouge, 1959 (gravure, 61×45). Collection Museum of Modern Art, New-York. Démon bleu, 1959 (gravure, 61×45). Collection Museum of Modern Art, New-York. 17 Hibou, 1959 (gravure, 61×45). Collection Museum of Modern Art, New-York. Masuo IKEDA, né à Mukden en 1934. 18 Femme et autres, 1961 (gravure, 25×24).
19 Grande femme, 1961 (gravure, 25×24).
20 Reine, 1961 (gravure, 25×24).
21 Festival de la lune, 1961 (gravure, 18×18). Reika IWAMI, né à Saitama en 1927. Œuvre 60-7, 1960 (gravure, 70×70). Œuvre 60-8, 1960 (gravure, 70×70). Largo (A), 1961 (gravure, 70×70). Largo (B), 1961 (gravure, 70×70). 23 72

### Mitsuo KANO, né à Tokyo en 1933.

Mouvement aisé, 1960 (gravure, 42×35). Silence des fleurs, 1960 (gravure, 42×32). Phosphore et fleur, 1960 (gravure, 42×27). Hypnose, 1960 (gravure, 42×30). 27

### Junko TAKAHASHI, née à Urawa en 1927.

Figure, 1959 (gravure, 29×36).
Flottement, 1960 (gravure, 28×36)\*.
Essor, 1960 (gravure, 31×36).
Collision, 1961 (gravure, 30×36). 31

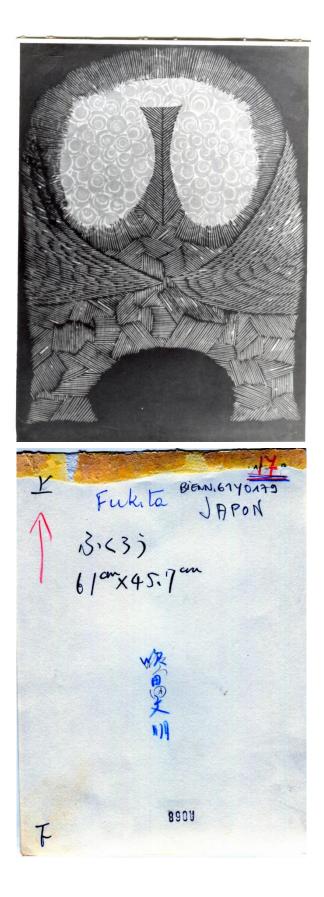
### Hodaka YOSHIDA, né à Tokyo en 1926.

35

L'univers, 1961 (gravure, 88×44). Grâces terrestres, 1961 (gravure, 88×57)\*. Prestidigitation, 1961 (gravure, 88×57). Le ciel et la terre, 1961 (gravure, 88×57).

son évolution n'est reste pas nous autant incontactable. Conscientable, tips jeunes pointres se sont employée entre temps à dévalopper lour expérience, à perfectionment leux rechnique et à élangir les horizons de four visital, Mainheinent. ile sont mattres de leur style. S'ils hesitent, c'ast qu'ile cherchent. S'ils fintent, c'est qu'ils trouvent dans un modèle une possibille de dépassement. Créen the nouveaux modes d'expression n'est pas leur souei exclueit. Etre original huntaine en vue de normaliser ses singularités et de les reinfre lacillement communicables. Le tangage de nos peintres est un langage simple. Point de préditection chaz sux pour une expression accidentale ou orientales douant avec une égale maîtrise sur les deux gammes. Ils réussissent toujours à rendre développemente myslérieux de leurs ouvres qu'il fandrait les comprendre et

Photographie recto-verso de la gravure de Fumiaki FUKITA, non nommée. Exposée dans le cadre de la Biennale de Paris 1961, section Japon [BIENN61.Y0179-rv]



Première de couverture, catalogue d'exposition de la troisième Biennale de Paris, du 28 septembre au 3 novembre 1963

# TROISIÈME BIENNALE DE PARIS

Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes du 28 septembre au 3 novembre 1963 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris Avenue du Président Wilson - Avenue de New-York Siège social : 11, rue Berryer, Paris (8°) - MAC. 05-13 Texte du catalogue de la section Japon, catalogue d'exposition de la troisième Biennale de Paris, du 28 septembre au 3 novembre 1963, 4 pages

### JAPON

Commissaire Général : Kenjiro Okamoto Critique d'art, professeur à l'Université de Meiji.

La situation commune à tous les jeunes artistes japonais ne diffère pas essentiellement de celle des jeunes artistes occidentaux. Ils aspirent aux réalités nouvelles, animés par le "sentiment cosmique".

L'exotisme, autrefois simple objet de curiosité topographique, s'élève à un niveau supérieur et englobe les phases diverses de l'art moderne. Les jeunes artistes japonais l'abordent non pas comme une notion statique, mais comme une force dynamique. Dès lors, l'objet de notre préoccupation est de trouver la voie par laquelle ces jeunes artistes japonais peuvent participer aux arts du monde. Dans cet esprit nous estimons hautement le but de la Biennale de Paris et nous souhaitons nous y associer à quelque degré que ce soit.

Cette année le Conseil Japonais pour les Arts Internationaux a choisi quatre artistes qui représentent quatre tendances typiques de l'art japonais contemporain.

Tetsumi Kudo qui expose des objets a commencé sa carrière comme peintre. Sa peinture est d'action, mais se distingue par son thème de réaction en chaîne. Elle se projette à travers l'espace comme une antenne enquêteuse et aboutit à l'objet présent. Chez lui le geste est considéré originellement comme l'acte de peindre. Par conséquent ces objets ready-made sont plutôt des événements accidentels que des symboles esthétiques. Son objet né du geste humain peut-être aussi provocateur. Kudo se lance dans l'expérimentation des objets qui se renouvelle sans cesse à Paris actuellement.

On peut observer dans les peintures de Aiko Miyawaki, quelques phénomènes qui se répètent. En ce qui la concerne, par l'observation renouvelée de la matière, elle essaie de trouver une vision de l'avenir. Il est certain que son style ne reste pas dans la tradition morphologique et crée un espace autonome. Sa toile suggère l'espace infini. Sa peinture

de chevalet suggère la fresque. Une telle multitude de fantômes surgit aux yeux du spectateur qu'elle lui donne le vertige ! C'est un art magique qui unit la simplicité élégante à l'envoûtement des hantises de l'inconnu.

Tsugutoshi Uemura n'emploie que la gouache. En ce sens son graphisme est unique. Il semble avoir fait table rase de toutes les formes d'expression traditionnelle et en partant de sa pensée originelle il a préparé des couches où il a semé et cultivé son art propre. On peut dire qu'il est rare de rencontrer une peinture aussi arbitraire. Il a réadopté la perspective, mais il l'utilise seulement pour établir une sorte d'ordre de l'absurde. Ses motifs, qui sont choisis parmi des choses insignifiantes, se trouvent métamorphosés et s'épanouissent comme des arbres fougueux Le secret de cette culture reste caché dans le jardin des symboles nés dans la pensée du peintre isolé.

A première vue l'œuvre de Junzo Watanabe peut être classée dans l'école informelle. Apparemment il n'y a presque pas de différence entre ses œuvres actuelles et les figures dramatiques qu'il a peintes il y a quelques années. Peut-être devrait-on dire qu'il appartient à la génération qui ne différencie pas nettement le figuratif et le non figuratif. Chez lui aussi la participation du geste joue un rôle important. Cette fois-ci il découvre son propre lyrisme qui est magique et expressif, entre la matière positive et la matière abstraite.

Shuzo Takiguchi. Critique d'Art. Les trois participants à la Biennale de Paris (section de la décoration théâtrale) ont été sélectionnés, entre une vingtaine de décorateurs compétents, par le conseil des directeurs de l'Association Japonaise des Dessinateurs Scéniques, sur la demande du Centre Japonais de l'Institut International du Théâtre. Ces trois artistes sont : Koichi Koga, Ichiro Takada et Machio Yanagisawa. Après la décision, le Centre Japonais de l'Institut International du Théâtre a obtenu l'agrément de M. Kenjiro Okamoto, le commissaire japonais pour la Biennale.

Dans la vie théâtrale du Japon, il y a beaucoup de genres différents, mais le dessinateur scénique ne peut pas montrer son originalité dans le théâtre classique : Noh, Kabuki et Bunraku, parce que les décors de ce genre de théâtre sont fixés depuis longtemps.

Le domaine du théâtre moderne peut être classé en deux genres, le théâtre commercial et le théâtre assez expérimental qui s'appelle Shingeki. Le premier est en général populaire, comme celui de Broadway et le dernier qui s'est développé sous l'influence de l'Occident ressemble à l'Off-Broadway. Les théâtres commerciaux ne présentent presque jamais de pièces étrangères. Outre ces deux sortes, il y a l'opéra, le ballet, les revues, les comédies musicales et la danse. C'est dans ces dernières années que la décoration scénique dans le Shingeki est devenue abondante en matières et en styles.

Koichi Koga (32 ans) diplômé de l'Université de Keio (Faculté de littérature) en 1952. Fait ses études de décoration théâtrale sous la direction de M. Kisaku Ito qui a fait, dans le théâtre japonais, du dessinateur scénique un artiste. A l'exposition de décors d'Oslo en 1951, le modèle que M. Koga avait créé a été sélectionné dans la participation japonaise. Depuis, tout en enseignant la langue japonaise au Collège de Keio, il dessine des décors pour les pièces modernes japonaises, les revues et le théâtre lyrique qui sont présentés aux grands théâtres commerciaux. En 1960, il a accompagné la troupe de Shingeki qui a visité la Chine Communiste, en tant que directeur artistique. " Princesse Bamboo " de Michio Kato, présentée par la troupe Bungakuza en 1955 et l'opéra " Mariage de Figaro " par Nikikai avec la mise en scène de M. Gerhard Fisch en 1962 sont, entre autres, ses œuvres repré-

sentatives. Ses décors ont la beauté décorative créée par le style lyrique et simple, basé sur la tradition japonaise.

Ichiro Takado (34 ans), sorti de l'Académie Nationale des Beaux Arts de Tokyo en 1953, est entré dans le cinéma. Fin 1958, il a débuté dans la décoration théâtrale et l'année suivante il a gagné le Prix Yomiuri Hebdomadaire avec ses décors de "Twelfth Night" de Shakespeare et de "La Tête de Marie" écrite par Chikao Tanaka. Il continue en même temps son activité remarquable dans le domaine de Shingeki. Il crée la décoration pour les nouvelles pièces des auteurs contemporains de notre pays et pour les pièces étrangères, classiques et modernes. A part les deux titres déjà mentionnés, ses œuvres représentatives sont "La Plante Tropicale " de Yukio Mishima, " Arlecchino, Servitore di due Padroni" et "Die Dreigroschen oper". Il est connu pour son emploi de matières variées - jonc, poutre ronde, pipe de fer nue, fer zingué corrodé, etc. C'est parce qu'il veut exprimer librement et abstraitement le thème de la pièce qu'il a saisie dans sa lecture, en chassant la description explicative.

Machio Yanagisawa (30 ans), diplômé de l'Université de Waseda (Faculté d'éducation) en 1955. Ayant étudié la décoration scénique comme disciple de M. Motohiro Nagasaka, qui est l'autorité des décors de Kabuki, il a commencé sa carrière par la danse. Depuis quatre ou cinq ans, il s'occupe spécialement des drames à la télévision, mais il travaille aussi quelquefois pour le théâtre. Une de ses œuvres représentatives est "La Mouche Bleue ' de Marcel Aymé, pour laquelle il a obtenu le Grand Prix de l'exposition privée Shun-yokai en 1959. Ses décors dans la pièce de télévision ,, Je veux devenir une coquille" ont été favorablement accueillis. Cette pièce, qui a reçu le Prix Festival des Arts, a été télévisée en Europe. Son style est symbolique et se caractérise par l'enlèvement audacieux des détails.

> Tamotsu Nabeshima. Centre japonais de l'I.I.I.

Liste des artistes japonais exposant lors de la troisième Biennale de Paris, du 28 septembre au 3 novembre 1963, catalogue de la troisième Biennale de Paris

## JAPON SECTION ARTS PLASTIQUES PEINTURE ET DESSIN Aiko MIYAWAKI, née en 1929 à Atami (Japon). 1 Œuvre, 1963, 1963 (huile, 180 × 360).\* Tsugutoshi UEMURA, né en 1934 à Fukuoka (Japon). 3 Œuvre A, 1962 (gouache, 80 × 109). 4 Œuvre C, 1963 (gouache, 80 × 109). 5 Œuvre D, 1963 (gouache, 80 × 109). 6 Œuvre E, 1963 (gouache, 80 × 109). Junzo WATANABE, né en 1933 à Tokyo (Japon). 7 Trouble intérieur, 1962 (huile, 162 × 130). 8 Persona, 1962 (huile, 162 × 130). 9 Pélerinage, 1962 (huile, 130 × 162). Tetsumi KUDO, né en 1935 à Osaka (Japon). 10 Votre portrait en 1962, 1962 (bois et aluminium, 150 × 30 × 30).\* 11 La roulette des complexes, 1962 (bois, aluminium et collage papier, 100 × 100 × 20). 12 Votre portrait en 1963, 1963 (bois, plastique, papier, 200 × 50 × 50). SECTION DÉCORATION THÉATRALE Koichi KOGA, né en 1931 à Tokyo (Japon). 1 Henri IV, 1963. Ichiro TAKADA, né en 1929 à Tokyo (Japon). Henri IV, 1963.\* 3 Le malade imaginaire, 1963. Machio YANAGISAWA, né en 1933 à Tokyo (Japon). 4 Le malade imaginaire, 1963.

TU/CK.

AMBASSADE DU JAPON 24, RUE GREUZE PARIS.16°

62/3043.

BIENN.63x042/2

PARIS, le 8 juin 1962.

Monsieur le Délégué,

Par lettre en date du 25 mai dernier, vous avez bien voulu nous inviter à participer à la troisième Biennale de Paris, qui se tiendra en octobre 1963.

J'ai l'honneur d'accuser réception de cette aimable invitation dont je vous remercie vivement et que nous ne manquerons pas de transmettre à notre service compétent.

Veuillez agréer, Monsieur le Délégué, l'expression de mes sentiments distingués.

Toshiro UNO, Secrétaire d'Ambassade, Chargé des Affaires Culturelles.

Monsieur Raymond COGNIAT, Délégué Général de la Biennale de Paris, ll, rue Berryer, Paris (8ème) TS/GB

AMBASSADE DU JAPON 24, RUE GREUZE

PARIS.16° 63/1326 BIENN. 63X042 144

PARIS, le 27 mai 1963.

Monsieur le Délégué Général,

J'ai l'honneur d'accuser réception de votre lettre en date du 22 avril, concernant la participation japonaise à la Biennale de Paris, et vous en remercie.

J'ai bien reçu, en effet, des nouvelles du KOKUSAI BUNKA SHINKOKAI me communiquant que quatre artistes :

M. Junzô WATANABE,
Mme Aiko MIYAWAKI,
M. Tsuguitoshi UEMURA,
qui viendront directement du Japon et

M. Tetsuya KUDO, qui demeure à Paris,

enverront des oeuvres pour cette manifestation.

J'ai été en outre informé que M. Kenjiro OKAMOTO a été nommé Commissaire Général du Japon pour cette occasion et prié de rester en contact avec vous jusqu'à son arrivée à Paris.

Avec mes remerciements, veuillez agréer, Monsieur le Délégué Général, l'expression de mes sentiments très distingués.

Toru Sawada,
Secrétaire d'Ambassade,
Chargé des Affaires Culturelles.

Monsieur Raymond COGNIAT,
Délégué Général
de la Biennale de Paris,
11, rue Berryer,
PARIS (82).

Première de couverture, catalogue d'exposition de la quatrième Biennale de Paris, du 29 septembre au 3 novembre 1965

# QUATRIÈME **BIENNALE DE PARIS** Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes du 29 septembre au 3 novembre 1965 Musée d'Art moderne de la ville de Paris Avenue du Président-Wilson - Avenue de New-York Siège social : 11, rue Berryer, Paris (8°) - MAC. 05-13

Texte du catalogue de la section Japon et liste des artistes exposant lors de la quatrième Biennale de Paris, catalogue d'exposition de la quatrième Biennale de Paris, du 29 septembre au 3 novembre 1965, 2 pages

Commissaire général : Tadao Ogura Conservateur du Musée d'Art Moderne de Tokio.

Le Japon est heureux de se voir représenté à la Biennale de Paris, section Arts Plastiques, par un sculpteur, trois peintres et trois graveurs et de constater à nouveau l'intérêt que les Occidentaux portent aujourd'hui, pour leur originalité, aux Arts Orientaux, et plus spécialement à l'art Japonais.

Les Arts Plastiques Japonais présentent actuellement des tendances, des formes et des techniques très variées et de nombreux artistes s'illustrent dans ces diverses branches.

En effet, on a pu observer, depuis un certain temps déjà, un très net essor de la peinture non figurative japonaise, basée, d'une part sur le sens esthétique et la forme traditionnelle de son peuple et, d'autre part, sur une étude approfondie de l'Art Occidental.

Les artistes japonais espèrent qu'un jour, leur art, élément nouveau, pourra contribuer au développement de l'Art Occidental.

Tadao Ogura.

### PEINTURE ET DESSIN

- Masahiro HARIKAE, né en 1933 à Tokio (Japon).

- Origine I, 1965 (huile, 89 × 116).

  Origine II, 1965 (huile, 89 × 116).

  Embryologie I, 1965 (huile, 89 × 116).

  Embryologie II, 1965 (huile, 89 × 116).

  Embryologie II, 1965 (huile, 100 × 162).

  Chromosome I, 1965 (huile, 130 × 162).

  Chromosome II, 1965 (huile, 130 × 162).
- Nobumichi KONDO, né en 1930 à lida (Japon).
- 7 Torse rouge II, 1964 (huile, 100 × 81).
  8 Torse rouge II, 1964 (huile, 81 × 100).
  9 Figure, 1965 (huile, 162 × 130).
  10 Figure gênée, 1965 (huile, 162 × 130).
  11 Icare, 1965 (huile, 130 × 97).
  12 Composition, 1965 (huile, 130 × 97).

### JAPON

- Shoichiro MORI, né en 1936 à Kagoshima (Japon).

  13 Conscience I, 1965 (huile, 180 × 163).

  14 Conscience II, 1965 (huile, 180 × 163).

  15 Conscience III, 1965 (huile, 200 × 170).

  16 Conscience IV, 1965 (huile, 190 × 163).

  17 Conscience V, 1965 (huile, 180 × 163).

  18 Conscience VI, 1965 (huile, 180 × 163).

### SCULPTURE

- Kazuo YUHARA, né en 1930 à Tokio (Japon).

  19 Sculpture I, 1965 (aluminium, 26 × 50 × 26).

  20 Sculpture II, 1965 (aluminium, 37 × 38 × 31).

  21 Sculpture III, 1965 (aluminium, 29 × 115 × 37).

  22 Sculpture IV, 1965 (aluminium, 95 × 95 × 90).

  23 Sculpture V, 1965 (aluminium, 100 × 200 × 100).

  24 Sculpture VI, 1965 (aluminium, 100 × 150 × 100).

### **GRAVURE**

- Shô KIDOKORO, né en 1934 à Tokio (Japon). 25 La terre, 1964 (gravure sur bois, 80 × 56). 26 Métamorphoses de la mer I, 1964 (gravure sur bois, 80 ×
- 27 Métamorphoses de la mer II, 1964 (gravure sur bois, 80 ×
- 28 Métamorphoses de la mer III, 1965 (gravure sur bois,  $80 \times 56$ ).

- Shiro TAKAGI, né en 1934 à Aomori (Japon). 29 Fantaisie en cramoisi, 1963 (gravure sur bois,  $58 \times 85$ ). 30 Exaltation, 1963 (gravure sur bois,  $85 \times 58$ ). 31 Souffle de printemps A, 1965 (gravure sur bois,  $85 \times 58$ ). 32 Souffle de printemps B, 1965 (gravure sur bois,  $85 \times 58$ ).
  - Takuya TAMAMURA, né en 1933 à Safforo (Japon).
- 33 Fable: sa fuite, 1964 (gravure sur bois, 61 × 46).
  34 Fable: son messager, 1964 (gravure sur bois, 61 × 46).
  35 Fable: son compagnon, 1964 (gravure sur bois, 61 × 46).
  36 Fable: son dandy, 1964 (gravure sur bois, 61 × 46).

### Lettre tapuscrite de Toru Sawada à Raymond Cogniat, Paris, 17 février 1965 [BIENN65.X026/1]

AMBASSADE DU JAPON

24, RUE GREUZE PARIS.16° PARIS, le 17 février, 196

BIENN. 65 X026/1 1835

N. Bourson

Monsieur le Délégué Général,

J'ai l'honneur de me référer à votre lettre du 22 décembre dernier par laquelle vous avez bien voulu me faire savoir que le Gouvernement français souhaitait inviter le Japon à participer à la 4ème Biennale de Paris qui se déroulera du 28 septembre prochain au 3 novembre prochain.

Conformément aux indications que je viens de recevoir de mon Gouvernement, je regrette de vous informer que mon pays ne pourra pas participer en raison d'un budget insuffisant.

En vous remerciant à nouveau de votre aimable invitation et en renouvelant nos regrets, je vous prie d'agréer, Monsieur le Dělégué Général, l'expression de ma parfaite considération.

Toru SAWADA
Secrétaire d'Ambassade,
Chargé des Affaires Culturelles

Monsieur Raymond COGNIAT Délégué Général des Manifestations Biennales et Internationales des Jeunes Artistes ll, rue Berryer PARIS (XIII°)





INSTITUT
INTERNATIONAL
DU THEATRE

JAPANESE CENTRE

% TOKYO VISION PRODUCTION, HIYOSHI BLDG. 5. 8-CHOME, GINZA NISHI, CHUO-KU, TOKYO

OF

PRESIDENT:
SEIICHIRO TAKAHASHI
EXECUTIVE DIRECTOR:
TAKASHI SUGAWARA

TEL. (572) 0 7 1 0

Tokio, le 17 mai 1965

THE I.T.I.

M. Raymond Cogniat Délégué Général Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes 11, rue Berryer, Paris 8e

Cher M. Cogniat,

A la suite de dernière fois, le Centre Japonais de l'IIT a décidé de participer à la 4e Biennale de Paris avec la collaboration de l'Association Japonaise des Dessinateurs Sceniques.

Nous aimerions recevoir vos papiers d'inscription parce que nous ne les avons pas reçu encore.

94 Year

L'expédition des maquettes seront environ 15 juin. L'explication des participants et de ses ouevres et les photos vous seront arrivées avant le ler juin 1965.

En vous remerciant d'avance de votre attention, nous vous prions, cher M. Cogniat, d'agréer l'expression de nos sentiments bien dévoués.

Tamotsu Nabeshima

Secrétaire

AMBASSADE DU JAPON

24, RUE GREUZE

PARIS.16°

65/2044/TS/GB

Paris, le 29 juin 1965.

BIENN. 65 X026/6 /68

Depart Sice see a free

Monsieur le Délégué Général,

J'ai l'honneur de me référer à ma lettre du 17 février dernier, par laquelle je vous faisais savoir que le Japon ne pourrait participer à la 4ème Biennale de Paris, qui se tiendra du 28 septembre au 3 novembre 1965.

Or, j'ai le plaisir de vous annoncer qu'annulant cette absence le Japon sera représenté à cette manifestation par quatre jeunes artistes-peintres, dans la section d'art plastique, à savoir :

Formulais per aurillais per la ser la

MM. NOBUMICHI KONDO Masahiro HARIKAE, Shoichiro MORI et Kazuo YUHARA.

Par conséquent, je vous serais très reconnaissant de bien vouloir me faire parvenir dans les meilleurs délais les formulaires nécessaires à remplir par ces artistes.

C. Ser

Je vous communique, par la même occasion, que M. Tadao OGURA, conservateur du Musée National d'Art Moderne à Tokio, a été nommé comme commissaire japonais. Les renseignements le concernant vous seront adressés dès que possible.

Veuillez agréer, Monsieur le Délégué Général, l'assurance de ma considération distinguée.

Toru SAWADA, Secrétaire d'Ambassade, Chargé des Affaires Culturelles.

Monsieur Raymond C O G N I A T, Délégué Général des Manifestations Biennales, 11, rue Berryer, Paris (82).

BIENN, 65 X 026 / 15

Paris, le 24 Janvier 1966

Monsieur Tamotsu NABESHIMA
Centre Japonais de l'Institut
International du Théâtre
c/o Tokyo Vision Production
Hyoshi Bldg
5-8, Chome, Ginza Nishi - Chuo-Ku
T O K Y O (Japon)

Réf. : Retour de la participation japanaise à la IVème Biennale de Paris.

Cher Monsieur,

Nous espérons que vous avez bien reçu votre participation à la IVème Biennale de Paris pour la section Décoration Théâtrale, que la Société Lemoine, Pérignon, Express Transport S.A. a réexpédiée, le 26 Novembre 1965, par chemin de fer et bateau, à ordre à Yokohama.

Conformément aux termes de notre règlement, article 11, cette réexpédition a été faite en port dû.

Ainsi que nous l'avions écrit, le 8 septembre 1965, à M. Tadao Ogura, Commissaire Général pour la participation du Japon à la IVème Biennale de Paris, qui a dû vous en avertir, deux maquettes avaient été abîmées. Nous avons pu, grâce aux photos, reconstituer la maquette de M. Tadahiro Tada, mais celle de M. Nichiya OKADA était arrivée en trop mauvais état pour être réparée.

Cette maquette n'a donc pu être exposée.

Nous sommes heureux, néanmoins, de vous féliciter du succès de votre participation et, vous remerciant de l'aide que vous avez bien voulu nous apporter, nous vous prions de croire, cher Monsieur, à l'assurance de nos sentiments les meilleurs.

C. d'Ornhjelm

# L'exposition *Japon des avant-gardes : 1910 – 1970*, Centre Georges Pompidou, Paris, du 11 décembre 1986 au 2 mars 1987

Le dossier issu du fonds d'archives de Pierre Cabanne, identifié FR ACA PCABA TOP JAP, contient plusieurs articles de presse, ainsi qu'un catalogue exhaustif qui abordent l'exposition *Japon des avant-gardes* : 1910 – 1970. D'autres articles issus de la presse spécialisée abordent aussi la question de l'art japonais contemporain d'après-guerre.

Documentation présente dans le fonds Pierre Cabanne, dossier FR ACA PCABA TOP JAP / chemise 1 [Architecture, Art contemporain]

## À propos de l'exposition Japon des avant-gardes : 1910 – 1970

Catalogue exhaustif de l'exposition Japon des avant-gardes : 1910 – 1970, Centre Georges Pompidou, Paris, du 11 décembre 1986 au 2 mars 1987, 28 pages [FR ACA PCABA TOP JAP]

Article « Japon des avant-gardes. La confrontation au moderne », par Christine Colin, 5 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 001]

Article « Japon : L'art moderne entre nostalgie et avant-garde », par Vera Linhartova, 4 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 002]

Article « Le Japon des avant-gardes. Ou comment les nippons s'éveillent à l'art moderne de l'Occident », par Otto Hahn, L'express Paris – du 19 au 25 décembre 1986, 3 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 003]

Article « Le Japon des avant-gardes au Centre Pompidou. Quelques passeurs d'exception », par Daniel de Bruycker, Le Monde, jeudi 11 décembre 1986 [Cote numérique PCABA TOP JAP 004]

Article « Le Japon et l'Occident », par François Le Targat, 5 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 005]

Article « Le Japon des avant-gardes », par Véronique Brindeau, 7 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 006]

## À propos de l'art contemporain japonais d'après-guerre

Articles « Le Japon a rejoint l'art moderne en prolongeant ses traditions », par Pierre Restany, 1965, 9 pages et « Les peintres japonais manquent de murs », par Yvon Taillandier, 1965, 4 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 007]

Article « Du groupe Gutaï à l'art du Mono-Ha. Les péripéties de la matière dans les années 1960 », par Aomi Okabe, 4 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 008]

Article « L'art du Mono-Ha. Une époque critique de l'art japonais contemporain », par Shiego Shiba, 5 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 009]

Articles « Le Japon et nous », par Michel Ragon, et « Influence au Japon sur l'École de Paris. Japan made in Paris », par Pierre Restany, 3 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 010]

Numérisation des articles cités, extrait du fonds d'archives de Pierre Cabanne :

Article « Japon des avant-gardes. La confrontation au moderne », par Christine Colin, 5 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 001]

ARTS PLASTIQUES

# CONFRONTATION **AU MODERNE**

orsqu'on parle d'art moderne au Japon, on désigne en réalité l'art moderne occidental, dont les pre-mières manifestations se sont intégrées au processus plus global de modernisation. L'histoire de cette avant-garde est scindée en trois périodes : de 1912 à 1925 (ère Taishò), de 1926 à 1944 (ère Shòwa) et enfin après 1945 (ère Shòwa). Presque tous les courants d'art moderne depuis les années 1910, futurisme, cubisme, constructivisme, dadaïsme, surréalisme, abstraction-création, furent ainsi découverts successivement puis assimilés dans un climat de ferveur et d'enthousiasme sans pareils. La moindre des discussions donnait lieu à regroupements ou scissions. On assistait à un foisonnement impressionnant de sociétés d'artistes, de groupes et de sous-groupes. Pour chacun d'entre eux l'enjeu était de taille, il fallait convaincre, faire prévaloir ses convictions et ses pratiques picturales, enfin, créer un choc, dans un milieu encore profondément tourné vers l'art traditionnel. Quelques groupes marquèrent cette époque. Le groupe Sanka Independants (1) organisa la première exposition des indépendants, en 1922. Le groupe Action (2) fut créé par les artistes les plus progressistes de la société Nika. Le groupe Mavo, fondé à l'initiative de MURAYAMA Tomoyoshi, introduisit le constructivisme au Japon. Mais les membres de ce groupe radicalisèrent peu à peu leurs activités dadaïstes et furent absorbés par les Avant de vous rendre à l'exposition, quelques points de repère utiles devant ce foisonnement créateur que sont les avantgardes japonaises.

mouvements politiques, en particulier le communisme. Les mouvements d'avant-garde de l'ère Taishò prenaient fin en même temps que la pratique du néo-réalisme et de l'art prolétarien. Quant au surréalisme, il fut connu par l'intermédiaire du groupe **1930** (3). Le groupe **Dokuritsu** (4), créé en 1930, contribua également à promouvoir le surréalisme mais avec un courant fauviste prépondérant. L'inlassable curiosité de ces artistes, leur volonté de comprendre les créations européennes ont contribué à cette explosion de courants divers — dans les années 50, ils prendront conscience de leur identité ns prendront conscience de leur tuentue face à l'avant-garde occidentale. En 1934, d'autres groupes virent le jour, tels Kokushoku Bijutsuten (du figuratif à l'abstrait), Shinjidai Yōgaten (peinture abstraite), Jan, Hyōgen (surréalisme et abstraction), Shinzōkei Bijutsu et Shokuga (de tendance surréaliste), enfin l'École de Tôkyô (tendances

climat de tension internationale qui prédominait alors, devenait une néces-sité pour de nombreux artistes, en particulier pour les surréalistes et les défenseurs du réalisme socialiste. Ceux qui, par contre, s'étaient tournés vers l'art abstrait, cherchèrent une voie plus éloignée des problèmes de conscience liés au rôle joué par le Japon durant la guerre. Tous, cependant, se trouvèrent confrontés au processus de moder-nisation et à l'apport des valeurs occi-dentales. La cohérence de l'identité

KINOSHITA, YANASE, SHIGEMATSU 2. NAKAGAWA, YABE, KANBARA, KOGA, ASA-NO, OKAMOTO, NAKAHARA 3. KINOSHITA, KOJIMA, MAEDA, SAEKI, SATOMI 4. SATOMI, KOJIMA, KAWAGUCHI, MIGISHI, FUKUZAWA

nationale, inscrite au cœur d'une tradition séculaire, venait de s'effondrer dans la défaite et, pourtant, les artistes renouaient avec cet aspect de la tradition japonaise qui consiste à assimiler les éléments nouveaux venus de l'étran-

diverses). Des artistes comme EIKYŪ (photo-dessin), YOSHIFUMI (photo), ARAI Tatsuo et NAI Manki (peinture

abstraite) réalisèrent alors des œuvres remarquables. La tendance abstraite et

surréaliste demeurait en l'année 1939 avec les groupes Kyūshitsukai et Bijutsubunka. L'arrière-plan d'expansion militariste poussait malheureusement un nombre important d'artistes pro-

gressistes à abandonner leurs recher-ches. La période précédant la guerre

ches. La periode piecedant la guerre s'achevait dans un climat de répression. Les membres des différentes sociétés d'artistes cessaient leur activité, du moins officiellement. La guerre, à peine terminée, ils se remettaient au travail

malgré la précarité de leur vie quoti-dienne; l'engagement politique, dans le

suite page 13 ▶

## 前春艺饰,日本

YOROZU Tetsugoro : «Portrait de l'artiste aux yeux rouges», 1912. Huile sur toile. Musée municipal d'Iwate. Dr.



NAKAHARA Minoru: «Atomic Struggle 2», 1925. Huile sur toile. Collection particulière. *Dr.* 

YOSHIHARA Jirô: «Illustration», 1934. Huile sur toile. Musée d'art moderne de Nagaoka. Dr.



#### L'âge d'or du happening

La performance, comme mode d'expression par l'action, est sans doute l'une des formes de création spécifique-ment japonaise. La fête traditionnelle

d'expression par l'action, est sans doute l'une des formes de création spécifiquement japonaise. La fête traditionnelle de village exaltait déjà la libération de l'énergie corporelle; à l'opposé, la cérémonie du thé exprime dans sa subtilité stylistique une extrême maîtrise du corps. Ces deux tendances apparaissaient comme le « double registre » de la performance traditionnelle, ainsi qu'a pu le faire remarquer Claude Lévi-Strauss à son retour du Japon, en 1980. Dans son film sur le Japon, Sans soleil, Chris Markers juxtaposait audacieusement les primitivismes corporels du Japon et de l'Afrique. A travers la crudité de ses images, parfois choquantes, ec film révélait le sens des performances spontanées commun aux deux peuples. Allan Kaprow, reconnaissant l'antériorité de la performance en matière d'art d'avant-garde japonais, publiait dans son ouvrage sur le happening, plusieurs « actions » du groupe Gutai. Ce groupe, formé en 1954 autour de YOSHIHARA Jirô à Ashiya près d'Osaka, préconisait des gestuelles élémentaires pour élargir les frontières de l'œuvre : MURAKAMI Saburó faisait éclater, en projetant son corps, des cloisons de papier successives, SHI-RAGA Kazuo nu luttait contre un magma de boue. A la différence du concept de happening chez Kaprow qui privilégie une lutte stratégique contre l'art à travers l'acte théâtral des artistes, les actions du Gutai sont à la fois un défi à une expression totale de la créativité et un plaisir originel de la libération du corps. Les artistes Gutai tentent, dans des œuvres éphémères, un libération du corps. Les artistes Gutai tentent, dans des œuvres éphémères, un dépassement de la performance traditionnelle.

traditionnelle.

Dans les années 1920, MURAYAMA
Tomoyoshi du Groupe Mavo pensait
déjà que l'essence de la danse n'était
pas dans la maîtrise d'un style parfait,
mais au contraire dans l'acquisition
d'une « imperfection savante », refide
le la vie même. Grâce à HIJIKATA
Tatsumi, créateur de l'Ankoku butô (la
danse des ténèhres) qui fait revierse danse des ténèbres), qui fait revivre dans ses gestes des êtres de l'ombre — des morts ou des infirmes — cette dans ses guardes des infirmes — cette théorie est devenue langage et expression du corps. En 1959, il danse Kinjiki (Couleurs interdites) où le corps se délivre violemment de ses tabous. Cette philosophie du corps de HJIIKATA, aussi sévère que l'ascèse du shugendô. s'énonce bientôt en un aphorisme célèbre : « Le butô, c'est un cadavre qui se tient debout avec l'énergie du désespoir ». ONO Kazuo –qui est aussi le maître de HJIIKATA — ressuscite, à la fin des années 1970, l'Argentina, une danseuse espagnole venue au Japon avant la guerre.

avant la guerre. Plus on approche de 1960, année de reconduction du traité de Sécurité reconduction du traité de Securité nippo-américain, plus le désir de chan-ger l'art croît en violence et en frénésie. Ces pulsions destructrices se propagent à d'autres domaines, cinéma, musique ou danse. Mais le traité une fois conclu,

la force de ces intentions se mue en sentiment d'impuissance. La jeunesse, qui a perdu ses illusions politiques, souhaite une intégration de l'art, de la musique et du spectacle. De 1962 à 1964, c'est l'âge d'or du happening et de l'event avec des musiciens comme KOSUGI Takehisa, TONE Yasunao, des artistes comme KAZAKURA Shô, NAKAJIMA Yoshio, ITOI Kanji, ONO Yôko (qui a travaillé avec le groupe Fluxus dans sa première période new-yorkaise, et a séjourné deux ans au Japon; venue avec John Cage et David Tudor, elle a réalisé alors de nombreux events), et des groupes, le High Red Center, le Zero Jigen... Avec le spectacle tout de violence que réalise Nam June Pails en mars 1964 à Tôkyô et avec l'arrêt des activités du High Red June Paik en mars 1964 à Tôkyô et avec l'arrêt des activités du High Red Center, prend fin au Japon l'époque expérimentale des happenings et des events. Cependant avec la mode de l'angura (contraction japonaise d'underground) qui suit, les happenings s'imposent comme un genre à part entière et se politisent à nouveau à l'approche de la reconduction du traité de Sécurité et lors de l'Exposition universelle d'Osaka en 1970. En France, depuis 1962, KUDO Tetsumi anime la scène artistique par ses cérémonies singulières. Aux États-Unis, KUSAMA Yayoi proteste contre la morale en cours et la guerre du Vietnam. Vietnam.

Vietnam.

Ces manifestations éphémères sont conçues dès le début en dehors de l'espace muséal ; il semble donc contradictoire de présenter ces documents dans une exposition. L'exposition « Jacon des des la confideration de la pon des avant-gardes » montre ces aspects « anti-art/happening et event » à travers des montages vidéo.

OKABE Aomi

Manifestation Gutai sur scène : «Sanbasô ultra moderne» ; Costume de SHIRAGA Kazuo, 1957. *Dr.* 





s mouvements artistiques frandercèrent, sans aucun doute, une ence déterminante, qui allait suber jusqu'à ce que les jeunes artistes tournent vers les Usa. A cette poque, deux expositions furent significatives, celle des Nihon Independants (1947) et celle des Independants Yo-miuri (de 1949 à 1963). De là se préparait une autre conception de l'art, point de départ de l'art contemporain japonais : les actions de SHIRAGA Kazuo, MURAKAMI Saburô, les ins-tallations-environnements de MOTO-NAGA Sadamasa et TANAKA Atsuko, etc., renouvelaient nos concep-tions des rapports entre l'homme et la matière. De 1950 à 1960, ressurgis-saient des groupes d'artistes très actifs, mais dont chacun des membres travail-leit de manière indémute des membres travailmanière indépendante : les groupes Kyūshūha (5), Néo-dada (6), Alpha, Jikanha, Dimension zéro, Sweet, High Red Center, etc. Au début des années soixante, les tendances pop-art, néo-dadaïste, happening, apparais-saient (7). Quelque chose de tout à fait nouveau prenait forme lors de ces happenings, de ces co-cérémonies avec des musiciens et des chorégraphes. L'action, le geste, le mouvement commençaient à être considérés comme faisant partie intégrante d'une œuvre. Il faut noter que l'influence des mouvements américains a été très surévaluée par rapport à celle qu'exerça le groupe Gutaï sur l'art contemporain japonais. Enfin, vers la fin des années soixante, les artistes du groupe Monoha (8) s'employaient à mettre en lumière les propriétés de chaque matériau utilisé dans la réalisation de leurs œuvres. Cette démarche s'apparente, bien sûr. à celle de l'Arte povera, mais se réfère également à des valeurs traditionnelles japonaises. S'agit-il là d'un retour à la source même de leur identité? Si tel est le cas, on pourrait peut-être compren-dre ainsi l'absence de la plupart des jeunes peintres japonais sur la scène internationale depuis plus de dix ans. C'est d'ailleurs là que prend fin l'histoire de cette avant-garde qui s'est constamment référée aux valeurs occidentales. Elle a atteint son but : l'art contemporain est bien vivant au Japon, mais il serait grand temps que les jeunes artistes sortent de leur réserve et viennent à leur tour en Europe pour y faire connaître leurs conceptions et leur

#### MAENO Toshikuni

Japon des avant-gardes, 1910-1970. Du 11 dé-cembre au 2 mars, Grande galerie. Catalogue.

8. KOSHIMIZU, LEE, SEKINE, SUGA, YOSHIDA

#### ARCHITECTURE DESIGN

# L'APRÈS

La période couverte par «Japon des avant-gardes» s'étend jusqu'en 1970. Ce qu'on y verra de l'architecture et du design japonais témoigne d'un travail de maturation qui a précédé un essor se situant après cette date, et sur lequel nous renseigne un architecte japonais travaillant en France, responsable de la mise en espace de la manifestation : OKABE Nori.

'est après 1970, reconnaît volon-tiers OKABE Nori, qu'apparais-sent les stars japonaises de la mode internationale, KENZO, MIYAKE, KAWAKUBO. Après 70 aussi, a lieu l'explosion du design industriel et de la publicité japonaise portés par l'en par publicité japonaise portée par l'avène-ment de la «culture de masse». Après 70 encore, qu'un design mobilier dégagé de l'apprentissage des avant-gardes oc-cidentales prend essor, réalisant pour la première fois une analyse critique du mobilier occidental, participe de plain-pied à l'avant-garde internationale. En 70 enfin, l'architecture japonaise achève sa période technologique et entre dans l'ère «postmoderne», elle va connaître un formidable succès de diffusion à travers le monde grâce à l'essor simultané de la photographie japonaise, notamment dans le domaine de l'architecture.

Pour ce qui est de l'architecture, le spectateur de l'exposition ne sera pas, selon OKABE Nori, totalement frustré du grand essor de l'après 70. Non seulement ses pionniers, mais aussi son vocabulaire, ses thèmes y sont large-ment présents : espaces hybrides, espaces fragmentés, éphémères, progres-sifs, font—bien avant 70 et le fameux paces manifeste en faveur de l'ambiguïté en architecture de Robert Venturi—partie du paysage quotidien de Tôkyô.

l'espace hybride

Parmi les pionniers du design indus-triel, le petit téléviseur portable de Sony fait figure d'archétype, mais il est un autre objet qui sans avoir un design aussi «pointu» a acquis une place toute particulière dans le Japon des avant-gardes : l'aspirateur... «L'aspirateur, explique OKABE Nori, a dû absorber les conflits puis l'amalgame entre la culture occidentale et la tradition japonaise. Dès l'après-guerre, les espaces domestiques se scindent dans les mai-sons individuelles comme dans les Hlm : une partie européenne, une partie tatami, un séjour européen, un séjour

tatami, un dining européen, un dining tatami, etc. Entre ces deux parties, il y a toujours une différence de niveau que l'agrigateur de fice de l'ecau que l'aspirateur doit franchir, il est doté de mécanisme à roulettes particulier et de bouches d'aspiration adaptées à de bouches d'aspiration adaptées à chaque culture...» Cheval de Troie de chaque curure...» Chevar de Troie de la technologie occidentale au plus intime de l'espace japonais, l'aspirateur est le symbole de la mécanisation de la vie quotidienne, en grande partie synonyme au Japon de modernisation. Mais il est aussi le premier et discret témoin il est aussi le premier et discret témoin de cette hybridation qui va devenir, contre le monolithisme et l'homogénéité du style international, l'un des thèmes favoris de l'après 70.

Tôkyô,

une galaxie de villages

L'exposition internationale d'Osaka en 1970 va marquer au Japon, comme 1970 va marquer au Japon, comme dans le reste du monde, l'apogée et le début de la fin du gigantisme technologique, du modernisme triomphant, de la domination structurelle, des macrostructures, des grands projets d'urbanisme. C'est la fin des grands gestes et le début du «cas par cas», du fragmentaire de l'asprit «motion» indivisiones taire, de l'esprit «maison indivi-duelle»... «Mais déjà, raconte OKABE Nori, Tôkyô est une gigantesque galaxie de villages... Il n'existe pas de structure de villages... In existe pas de structure de la ville au sens européen de la ville du Moyen-âge ou de la Renaissance. La ville ne se structure pas autour d'es-paces verts publics, de places ou de monuments, c'est un espace progressif, un cheminement, une succession de passages. Comme dans le jardin japo-nais, c'est un spectacle qui se regarde en marchant et non d'un point fixe. Privée de grands plans d'urbanisme, Tôkyô est une agrégation d'espaces et Tokyo est tilic agregation a espaces et de jardins privés, mieux, de maisons individuelles. Car si, en Europe, ville veut dire immeuble à étages, à Tôkyô au contraire, la ville est faite de maisons individuelles. Si l'Europe connaît bien l'appet collectif du Japon elle connaît l'aspect collectif du Japon, elle connaît moins le Japon individualiste, très attaché à la notion d'espace privé. Aussi, les architectes japonais ont-ils toujours apporté une très grande atten-tion à la maison individuelle.»

Ainsi, dès l'après-guerre, un certain nombre d'architectes vont tenter de «moderniser» (comprenez : introduire des parties avec mobilier et des espaces ouverts à l'occidental), et, sinon de rationaliser, du moins d'industrialiser la production de maisons individuelles. (Pendant ce temps, par l'effet d'un de ces curieux chassés-croisés qui caractérisent l'import-export entre le Japon et l'Occident, la réforme du système métrique plonge les charpentiers dans de douloureuses spéculations et paralyse l'extraordinaire rationalisation de la maison traditionnelle japonaise entièrement construite, du sol au mur, en passant par les cloisons, sur le module

<sup>5.</sup> KIKUHATA, SAKURAI, OCHI... 6. ARAKAWA, SHINOHARA, AKASEGAWA, YOSHIMURA, KINOSHITA

<sup>7.</sup> ON KAWARA, KUDO, ARAKAWA, TA-KAMATSU, SHINOHARA, NAKANISHI, ITO, MIKI, KIKUHATA, YOSHIMURA, OCHI, MATSUZAWA...



SHINOHARA Kazuo. Maison en blanc, 1966. Photo OSAMU Murai.

En pleine période métaboliste, alors que les architectes n'étaient pas particulièrement effarouchés par le gigantisme, certains comme KIKUTAKE essaieront cependant de préserver l'idée de maison individuelle, en les suspendant à des structures centrales. On a pu voir aussi AZUMA faire un raccourci d'une vigueur radicale entre la «tour» et la maison individuelle : au début des années 60, il construit pour lui-même une maison-tour de quatre étages et de... quatre mètres sur quatre, où il expérimente, dans ce qui pourrait presque être une cage d'escalier, la vie verticale... Mais le grand précurseur, celui qui va fortement influencer l'après 70, est incontestablement SHI-NOHARA qui opérera très tôt une critique radicale du gigantisme et transcendera l'espace domestique avec un souci méticuleux de la qualité en opérant, au cœur de la maison individuelle, des greffes de techniques constructives modernes que l'on avait pu croire réservées aux espaces collectifs, voire aux travaux publics.

l'espace éphémère

L'«éphémère» est le troisième mot clef de cet après 70 qui renonce à construire pour l'an 2000 ou pour l'éternité. Après tant de batailles sérieuses, libérée du structuralisme, «l'architecture ne parle plus de philosophie et se permet un peu de bavardages ; l'après 70 voit l'éclosion d'une architecture à la fois banale et amusée, un peut kitsch». Mais déjà rien n'est plus familier à Tôkyô que

l'éphémère.

«Toute l'histoire du Japon, remarque OKABE Nori, est ponctuée par des catastrophes : catastrophes naturelles, tremblements de terre (Tôkyô, 1923), typhons, et catastrophes artificielles : les guerres, Hiroshima. A cet état de fait est liée une notion fondamentale de l'architecture japonaise : la maison n'est pas éternelle ; qu'une guerre, ou une catastrophe, survienne, elle est éphémère. Par contre, ce qui peut apparaître comme permanent, c'est le dynamisme, la vivacité un peu anarchique, l'énergie des reconstructions. Il y a très peu d'entraves à la construction, très peu d'interdictions réglementaires, peu de règles d'homogénéité. On peut peindre une maison en rouge. Une énergie difficilement contrôlable. C'est ainsi que Tôkyô a perdu sa baie : on a construit dedans. Le métabolisme, entre autres, a développé cette notion de métamorphose permanente de la ville. De la notion d'éphémère découlent des notions fondamentales de l'architecture japonaise : celles d'évolution, de passage, de cheminement. » C'est à ce cheminement que nous introduit la période 1910-1970.

Christine Colin

Article « Japon : L'art moderne entre nostalgie et avant-garde », par Vera Linhartova, 4 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 002]

## EN AVANT-PROPOS

# JAPON: L'ART MODERNE, ENTRE NOSTALGIE ET AVANT-GARDE

Quelle image avons-nous de l'art japonais de ce siècle ? La tradition, aux yeux des Occidentaux, semble l'emporter sur la modernité. Vêra Linhartová, en préface à l'exposition « le Japon des avant-gardes», nous introduit dans l'histoire discrète d'une création artistique.

S'il est interrogé sur l'art de l'estampe à l'époque des Tokugawa, dont l'influence avait si fortement marqué la peinture européenne vers la fin du 19e siècle, chacun se souviendra de deux ou trois noms qui représentent son apogée. Et de nos jours, en particulier dans le domaine de l'architecture et du design, des créations récentes ont rendu célèbres plusieurs artistes japonais à travers le monde. Pour qui ignore tout de l'histoire de l'art japonais après Meiji, leur réussite actuelle semble tenir

du miracle. Que savons-nous de l'aspiration à la modernité, de la volonté de créer un art d'avant-garde? Elles se manifestent au Japon presque au même moment qu'en Europe. L'art contemporain n'est pas surgi du néant. Un fil conducteur ininterrompu le relie à des recherches entreprises par des artistes japonais depuis plus d'un siècle. Une immense lacune reste donc à combler. La découverte de l'art japonais par les Occidentaux s'est faite en plusieurs étapes. D'abord, ce fut l'émerveillement

suscité par les objets des arts dits mineurs que les Japonais présentèrent lors des grandes expositions internationales du siècle dernier, puis exportèrent à l'intention des collectionneurs. Peu après, des savants européens ou américains qui avaient visité le Japon de Meiji, eurent la révélation de l'art des époques classiques. Ils s'attachèrent à défendre ce patrimoine inestimable qui leur semblait négligé, sinon menacé dans le processus de modernisation rapide du pays. C'est ainsi que plusieurs

Okamoto Taro: «la Loi de la jungle», 1950. (181×259,5). Collection de l'artiste. Dr.



fans les pays d'Occident (Muof Fine Arts de Boston, Art dtute de Chicago, Musée Guimet à aris) acquirent d'importantes collections d'objets archéologiques, de statuaire bouddhique ou de rouleaux peints, témoins de l'art des hautes époques.

## avec condescendance

Mais la naissance de la peinture japonaise moderne de style occidental et son développement spécifique ne suscitèrent nul intérêt parmi les connaisseurs. Au contraire, face à la splendeur de l'art classique, ce mode d'expression nouveau fut souvent observé avec mépris, traité au mieux avec condescendance. Les ouvrages consacrés à l'art japonais s'arrêtent en général au seuil de l'épo-que moderne. Loin de chercher à comprendre les artistes de leur temps, les premiers historiens se contentent de leur lancer des avertissements pour les mettre en garde devant les dangers d'une occidentalisation à outrance. Depuis près d'un siècle, des historiens d'art et des conservateurs de musées hésitent à jeter le pont qui pourrait relier l'art japonais contemporain à ses propres origines. Ils préfèrent garder une image immuable. Elle s'accorde peut-être à une nostalgie, mais, en réalité, elle n'est plus qu'une fiction. Alors que l'information sur les nouvelles tendances de l'art européen pénétrait au Japon presque au moment même où elles se produisaient, la connaissance de l'art japonais moderne en Europe a pris un retard considérable. Il suffit de comparer quelques dates. Les premières œuvres abstraites (par Yo-rozu Tetsugorô et Onchi Kôshirô) sont réalisées au Japon dans les années 1912-1915, moins de cinq ans après les premières aquarelles qui annoncent cette tendance dans l'œuvre de Kan-dinsky. En 1915, le Japon illustré, ouvrage encyclopédique rédigé par Félicien Challaye (Librairie Larousse), donne de l'art contemporain l'aperçu suivant : «La peinture contempo —La crise de la Restauration [de Meiji] n'a pas plus épargné l'art que les autres institutions; pourtant quelques peintres continuent les anciennes écoles, mais sans égaler les vieux maîtres, d'autres cherchent une inspiration nouvelle tout en conservant les procédés d'autrefois. Plusieurs peintres japonais ont commencé à faire de la peinture à l'huile. La plupart sont élèves de notre École des Beaux-arts; leurs essais sont diversement appréciés; certains les jugent fort intéressants et espèrent un renouveau de l'art japonais».

Dans la rubrique consacrée à l'histoire de la littérature, lorsqu'il doit aborder la période actuelle, l'auteur se contente de reproduire les jugements du romancier Kikuchi Yûhô, interrogé lors de son voyage en Europe. Ses propos, fort critiques, se terminent par une affirmation qui semble alors tout à fait utopique : «Bientôt, j'en ai la conviction, nos littérateurs modernes seront en état de se présenter correctement aux Occidentaux. Pour l'instant, ils ne le peuvent encore. Laissez-leur quelques années pour assimiler et donner à leur talent plus de maturité et de personnalité, et vous verrez que leurs œuvres ne le céderont en rien à celles des différents pays d'Europe. Bien mieux, je crois que le résultat auquel nous atteindrons vous surprendra, et par la rapidité de sa réalisation, et par sa qualité (*le Temps*, 7 septembre 1910).» Et le rédacteur d'ajouter : «Malgré ces prophéties enthousiastes, il est douteux que la littérature de Meiji s'égale à celle des âges anciens, même à celle de la période Tokugawa. Le Japon se préoccupe de devenir fort, au point de vue militaire, économique, politique, plutôt que d'exprimer des idées ou de jouer avec des mots.» Le scepticisme de ce commentaire n'est pas le fait du seul rédacteur de l'ouvrage. Nombreux furent ceux qui se refusaient à imaginer un renouveau de la poésie et de la peinture japonaises au contact de l'art occidental. Les observateurs bien intentionnés s'ingéniaient à trouver dans l'art des époques classiques une perfection désormais inaccessible. Très peu d'entre eux entreprirent de suivre l'art japonais moderne avec-sympathie, avec assez de discernement pour y découvrir les premiers signes de ce renouveau.

les années 20

Les années 1921-1926 virent naître, s'épanouir et décliner des mouvements qui se référaient à dada ou au futurisme, tels les groupes Miraiha, Action ou Mavo. Paul Claudel, qui séjourna au Japon précisément à cette époque en qualité d'ambassadeur, fut ainsi le contemporain indifférent de la première période de l'art d'avant-garde. Les proses sublimes qu'il rassembla dans l'Oiseau noir dans le soleil levant (1926) fixèrent pour longtemps, aux yeux du lecteur français, l'image d'un Japon atemporel—avec ses paysages merveilleux et le charme de son théâtre classique.

Et pourtant, au début des années vingt, un changement semblait s'annoncer. En 1922, les artistes français réunis dans la Société des Beaux-arts invitèrent leurs collègues japonais à présenter leur propre sélection dans le cadre du Salon de la Société. Ainsi s'ouvrit au Grand Palais, du 20 avril au 30 juin, l'« Exposition d'art japonais» qui proposait des «ouvrages modernes et anciens, peintures, sculptures et arts décoratifs». La section d'œuvres anciennes comptait cinquante-sept peintures, celle consacrée à l'époque moderne fut divisée en deux parties : peintures sur soie et sur papier (cent vingt-six œuvres) et pein-

ture à l'huile (trente-sept toiles). La sélection favorisait donc la peinture de style japonais, mais parmi les peintures à l'huile, le public français put toutefois découvrir des œuvres représentatives de plusieurs artistes contemporains, tel le Portrait du poète russe aveugle (Portrait de Erošenko) de 1920, par Nakamura Tsune, ou le Portrait de l'enfant (Reiko avec une fleur), de la même année, par Kishida Ryûsei. Depuis, la participa-tion japonaise à plusieurs Salons annuels qui se tiennent à Paris, est toujours restée très importante. L'intérêt que suscita cette exposition, permit publication, l'année suivante, de la Peinture contemporaine au Japon, rédigée par Serge Elisséev. Ce fut le premier, et jusqu'à présent l'unique ouvrage en français consacré à la peinture japonaise après Meiji. Il demeure le modèle inégalé d'une approche qui unit une érudition profonde et une perspective ouverte, libre de tout préjugé. L'historien attentif garde sa confiance en l'avenir de l'art japonais : «Les jeunes Japonais s'éprennent des peintres modernes français et même des peintres d'avant-guerre. On trouve au Japon des adeptes du cubisme, du futurisme, des peintres qui imitent Picasso, Matisse et autres. [...] Les individualités puissantes sont rares partout et, dans le domaine des Beaux-arts, les peintres créateurs sont en minorité, mais ce sont eux qui cherchent les nouveaux sentiers vers la beauté suprême. Au Japon, les écoles officielles, comme partout, s'en tiennent à des formes et à des styles pour flatter le goût de la majorité et s'inspirent de l'art des siècles passés.» Mais Elisséev observe avec justesse que cette étude de l'art du passé, qui entraîne la stagnation de l'art officiel, est pourtant un élément néces-saire. Elle incite des peintres de forte personnalité à prendre conscience du caractère spécifique de l'art japonais au même moment qu'ils font l'expérience de l'art contemporain : «Les études de l'art national, dans les collections des temples et des gens privés, les tendances idéalistes de la peinture moderne occidentale, l'influence du goût qui développé en Europe pour l'art médiéval et les primitifs italiens révélèrent les tendances idéalistes de l'art japonais qui étaient toujours à la base de sa conception picturale; tous ces facteurs ont contribué à convaincre les peintres que la réalité est modifiée par tout ce qui, dans l'homme, va au-delà du réel'.» La connaissance qu'eut Elisséev de la culture japonaise de son temps, ne se limita pas au domaine des arts plastiques. En 1924, il publia un recueil de traductions, Neuf nouvelles japonaises, qui fit connaître en France des écrivains qui comptent désormais parmi les classiques : Akutagawa Ryûnosuke, Nagai Kafû, Ozaki Kôyô, Shiga Naoya, Tanizaki Jun, ichirô, d'autres encore. Cette œuvre de pionnier, pourtant, fut une



Sadanosuke: «Tête d'homme» 1924. Plâtrė, hauteur 41 cm.

tentative isolée. Et bientôt des tendances opposées, qui visaient à enfer-mer l'art japonais dans son propre passé, l'emportèrent.

#### l'exotisme

La section japonaise à l'«Exposition internationale des arts décoratifs» à Paris en 1925 fut, certes, accueillie avec enthousiasme. Les architectes du pavil-lon japonais, qui fut une reconstruction lon japonais, qui fut une reconstruction d'une maison japonaise traditionnelle agrémentée de confort moderne, misèrent de propos délibéré sur l'attrait de l'exotisme. Parmi les œuvres exposées, on eût cherché en vain des témoignages représentatifs des tendances les plus actuelles. Sept ans après l'exposition de la peinture moderne au Grand Palais s'ouvrit au Musée du Jeu de paume l'«Exposition d'art japonais, école classique et contemporaine» (1er juin— 15 juillet 1929). La sélection, cette fois-ci, fut strictement limitée à la peinture de style japonais. D'ailleurs les préfaces du catalogue ne laissent subsis-ter nul doute sur les choix du comité japonais : «L'époque moderne de Meiji ajouta à ces écoles [traditionnelles] l'art européen et comme cette époque vit aussi l'abolition des seigneuries et de leurs mécénats, les artistes nippons furent délaissés. L'ère du vandalisme et de l'engouement pour l'art occidental fut telle que des professeurs étrangers supplièrent le gouvernement japonais d'y mettre fin. Une heureuse réaction eut lieu et la Société des Beaux-arts japonais fut fondée avec ses Salons où

l'art traditionnel du Japon revit à côté d'une école européenne.» (Yamata Kikuo). Ces mots sonnent comme un écho dérisoire face aux espoirs qu'exprimait Serge Elisséev en 1923.

#### l'éclipse

Tout au long des années trente, l'intérêt pour les arts du Japon subit une longue éclipse. Au manque de curiosité manifestaient les institutions euro-péennes vint s'ajouter l'attitude hostile du gouvernement japonais, puis la répression ouverte qui s'exerça contre l'art moderne en ce pays. Une excep-tion, mais rarissime : l'exposition l'«Estampe japonaise et ses origines», orgatampe japonaise et ses origines», orga-nisée en février-mars 1934 au Musée des arts décoratifs à Paris, permit de voir, parmi d'autres œuvres de qualité, plu-sieurs gravures sur bois d'Onchi Kôs-hirô. D'autre part, des groupes d'avantgarde parisiens accueillirent à l'occa-sion les œuvres d'artistes qui, à cette époque, résidaient en France. Okamoto Tarô put présenter plusieurs reproductions de ses œuvres dans une annuelle Abstraction-Création (1934-1936), puis participer avec l'une de ses toiles à l'«Exposition internationale du surréalisme» à Paris en 1938.

Après la fin de la guerre, les échanges Après la lin de la guerre, les échanges internationaux reprirent peu à peu (quoique lentement) et la situation sembla plus favorable pour les jeunes artistes japonais. Dès 1954, le groupe Gutai organisait ses manifestations dans plusieurs villes de l'archipel. En 1957, le critique Michel Tapié se rendit au Japon et dès son retour s'efforça de faire connaître les activités du groupe en Occident. Des expositions eurent lieu à New York (1958) et à Turin (1959). Vint en même temps la décou-verte de l'art japonais d'après-guerre lors des grandes manifestations internationales, telles la Biennale de Venise, puis celle de Sao Paulo. En France toutefois, l'intérêt pour l'art japonais demeurait orienté vers le domaine des arts classiques. On se souvient de plusieurs expositions prestigieuses Plusieurs expositions prestigieuses : «L'art japonais à travers les siècles», Petit Palais, 1958; «Trésors de la peinture japonaise 12e—17e siècles», Musée du Louvre, 1966; «Tôshôdai-ji, Trésors d'un temple japonais», Petit Palais, 1977; «Hokusai et son temps», Centre culturel du Marais, 1980; «L'art du Japon éternel, Collection Idemitsu», Petit Palais, 1981. Elles remportèrent un succès mérité auprès du public. Mais la splendeur des chefs-d'œuvre du passé n'incitait pas à mieux connaître l'art moderne, ni à s'interroger sur ses origines.

#### l'histoire des mouvements d'avant-garde

Ce n'est que très récemment que l'intérêt des historiens et des conser teurs de musées s'est porté vers la

recherches entreprises par Shirakawa Yoshio ont permis d'organiser au Kunstmuseum de Düsseldorf une première exposition qui, à partir de do-cuments photographiques, retraçait l'histoire du groupe Mavo durant les années 1923-1926 et situait les activités de Gutai dans le prolongement de ce mouvement. Au printemps 1985, dans le cadre d'un festival d'art japonais contemporain organisé par la Ville de Milan, une section du catalogue fut consacrée à des mouvements d'avantgarde des années vingt, notamment à

## lettre du Japon

## L'ART ET LES MÉDIAS

Difficile de savoir quelle est l'exacte situation de l'art dans l'exacte situation de l'art dans le Japon d'aujourd'hui, tant il subit, lui aussi, cette sorte de frénésie caractéristique de la société nippone. Il y a tout de même, selon Yasushi Nagata, professeur à l'Université de Mie, un grand coupable : l'art pop.

La situation de l'art et des artistes de la dernière moitié du 20e siècle est, au Japon, complexe et mouvementée. Elle résulte du grand changement intervenu dans la société après la Seconde Guerre mondiale. Une croissance économique accélérée, un re-marquable progrès technologique et un développement gigantesque des médias caractérisent le Japon d'aumedias caracterisent le Japon d'au-jourd'hui. Le pays se compose d'élé-ments disparates, et il en est de même de son art. La conception qu'on a ici de l'art n'est plus la même qu'auparavant; la position des artistes dans la société a changé. Les mouvements comme le néo-dada, le pop'art (après les années 70 avec Kôichi Tanigawa, Shinjirô Okamoto, Tatsuo Ikeda et Kei Hiraga), ou les new paintings influencent la vie quotidienne même des Japonais. Désormais on ne dit plus « art », mais « geijutsu »... L'apparition du pop'art a inauguré l'éviction de la culture académique par ce qu'on appelle une « sous-culture ». L'année 1968 n'est pas, à cet égard, moins significative au Japon qu'en France. L'agitation universitaire sape l'acadé-L'agiation universitaire sape i academisme, ses valeurs et son autorité absolue; les artistes se mettent à chercher d'autres voies. Le pop'art vient, qui veut « désencadrer » les œuvres d'art et les sortir des salles

prement des avant-gardes après qu'au prement des avant-gardes après querre. Au même moment s'ouvrit venise l'exposition «La Peinture japonaise de style occidental», conçue par la Fondation du Japon (reprise en juin par le Museum für ostasiatische Kunst à Cologne). Elle permettait de suivre la formation de la peinture japonaise moderne depuis les années 1870 et fut, dans ce domaine, la première rétrospective jamais présentée en Europe. A l'automne de la même année, le Museum of Modern Art d'Oxford consacra un panorama exhaustif à l'évolution de l'art d'après guerre, intitulé «Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965».

Au Japon même, des expositions monographiques, des études spécialisées se multiplient ces dernières années. Elles préparent un nécessaire travail de synthère.

L'exposition «Le Japon des avantgardes», prévue pour l'hiver 1986-1987 au Musée national d'art moderne— Centre Georges Pompidou, s'inscrit ainsi, à la suite des manifestations qui l'ont précédée dans d'autres pays, dans un effort commun pour découvrir l'histoire de l'art japonais dans toute son ampleur, pour en dégager des tendances ou des œuvres individuelles qui ouvrirent la voie à l'épanouissement de l'art contemporain. A la différence des tentatives précédentes, elle s'attache à retracer l'histoire des divers mouvements d'avant-garde entre les années 1910 et 1970 dans tous les domaines de l'expression artistique et tente de les situer dans le contexte social et culturel de l'époque. Par le nombre et la qualité des œuvres et des documents rassemblés à cette occasion, dont la plupart n'ont jamais été exposés en dehors du Japon (certains ne l'ont jamais été dans le pays même), elle se propose de considérer l'art japonais moderne en tant que tel, et de contribuer à sa meilleure connaissance.

Věra Linhartová

Le Japon des avant-gardes. Du 11 décembre 86 au 2 mars 87, Grande galerie.

sombres d'exposition. Il conquiert comme par miracle un vaste public, grâce à l'intervention des médias, télévision, bandes dessinées, revues populaires et publicité. Il pénètre la vie de tous les jours à travers couvertures de livres, emballages de produits commerciaux, décoration de lieux publics; il répand la « mode » de l'art pop. Cette imprégnation de la vie quotidienne par le pop'art fait évoluer la notion même de la valeur de l'art, qui n'impliquait pas auparavant la notion de participation. Il tend à se libérer des théories abusives (art conceptuel, formalisme, etc.); presque comparable avec un mouvement révolutionnaire, il bouleverse la conception des œuvres de l'esprit. Il se différencie de l'art pop français, lequel, comme l'a souligné Roland Barthes, fut un mouvement artistique parmi d'autres, suscitant des réactions critiques (Peter Klasen et Gérard Fromanger). Au Japon le pop'art se développe en conquérant le terrain de la vie quotidienne; la série de « Seaside Photos » de Shimpei Asai, par exemple, qui enthousiasme beaucoup de jeunes gens, jusqu'à les faire partir pour la Micronésie ou la Mer des Caraïbes. Un maillot abandonné sur la plage avec une paire de sneêkers; une boîte de bière jetée sous le ciel bleu; une mer calme... Le pop'art américan le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art américan le pop'art se de vie américain. Le pop'art se de vie américain Le pop

Le comportement du public vis-à-vis de l'art se modifie. Les œuvres sont aujourd'hui plus ressenties que comprises. Chose tout à fait naturelle pour des artistes comme Tadanori Yokô ou Teruhiko Yumura, dès le départ des «commerciaux». Il fallait selon eux désincruster les images gravées dans la tête des consommateurs en leur apportant le dernier cri de l'information. « Mishima Yukio » et « Lisa Lion » de Tadanori Yokô, ou « les Îles Guam » de Shimpei Asai proposent des impressions, mais aussi de l'information. Pour les Japonais, il

y a à l'heure actuelle peu de différences entre affiches publicitaires et œuvres d'art. Mais la publicité ne saurait être seule à l'origine du phénomène. Le néo-dada des années 60 contenuit en gordene cette des la litte de la contenuit en gordene cette de la litte de la contenuit en gordene cette de la litte de la contenuit en gordene cette de la litte de la contenuit en gordene cette de la litte de la contenuit en gordene cette de la litte de la contenuit en gordene cette de la contenuit e contenait en germe cette évolution; Gempei Akasegawa, par exemple, avait été accusé de faux pour avoir exposé, à la manière de Andy Warhol, l'imitation d'un billet de mille yens. La « Ficelle », de Jiro Takamatsu, les « Pinces à linge », de Natsuyuki Nakanishi, ont suivi. La redécouverte de la valeur des choses banales intro-duit ainsi l'élément de l'information, une information en apparence dépourvue de substance, mais qui n'est pas non plus artistique au sens strict du terme. L'art et les médias s'utilisent mutuellement, et il est impossible de parler d'un quelconque courant artistique, sans tenir compte de sa relation avec eux. L'un émet sans discernement, mais dans le but que l'autre reçoive avec discernement. L'importance accordée à l'information fonction de l'importance dont l'infor-mation se revêt. D'où le changement des valeurs. Il y a aussi la nécessité d'avoir sans tarder la primeur d'une nouvelle. Une énorme quantité d'information est sans cesse diffusée à qui mieux mieux, au point que nul n'en sait plus l'origine. Mais peu importe la source si l'on possède l'information. Cette course à l'actualité a au moins l'avantage de l'exclusion des idées surannées! Avec le pop'art, on a commencé à s'intéresser au processus de la création plutôt qu'aux œuvres achevées (performing art); de sorte aussi que le discernement entre art et non-art devient ambigu. Mais en non-art devient ambigu. Mais en réalité la question ne se pose plus. Naguère nous pensions distinguer l'œuvre d'art à ce qu'elle ne remplissait aucune fonction utilitaire. A l'ère de l'informatique, elle est à la fois utile et artistique, comme l'affiche publici-taire. Les œuvres d'art sont d'ailleurs utilisées souvent au Japon comme moyen publicitaire. Mais les genres,

quant à eux, demeurent. Un roman reste un roman, un poème un poème, une peinture une peinture. Les genres demeurent en se réformant, et en se concurrençant. Une couverture de livre signée Shigeo Fukuda a plus de valeur que le contenu de l'ouvrage; un verre dessiné par Taro Okamoto n'a pas moins de mérite que la Tour du Soleil de l'exposition universelle d'Osaka

Pourtant les œuvres du pop'art sont toujours à l'avant-garde; les tableaux de Kôichi Tanigawa sont toujours aussi célèbres. Sans doute parce que le pop'art participe à la fois du présent et du passé, se différenciant en cela de la tendance actuelle à l'uniformisation et à la multipolarité, et apparaissant comme l'antithèse de la société médiatique. Le temps du pop'art est un temps composé. Ce qui n'implique ni nostalgie, ni reconstitution historique, ni anachronisme, ni régression, ni idées réactionnaires. C'est une sorte de superposition inattendue et violente du présent et du passé, de l'un qui vieillit et de l'autre, qui se renouvelle. L'effet de ce mélange inopiné est bien le renversement de l'ancien au profit du neuf

l'ancien au profit du neuf.
Cependant, s'il arrive quelquefois qu'on crée une forme nouvelle pour un verre à boire, il ne s'agit plus tant de déstabiliser les structures établies. Et même si les artistes sont obligés de compter avec les médias, ils ne sauraient s'identifier complètement avec eux. Leur mission reste ambivalente, et peut-être ne savent-ils plus créer sans détruire... Certains d'entre les artistes japonais continuent de s'affirmer en se niant eux-mêmes comme Tadanori Yokô, quelques-uns refusent farouchement les médias. D'autres s'intéressent à la technologie, au performing art. En tout cas, l'art « à la japonaise » n'existe pas.

Yasushi Nagata Traduit du japonais par Mariko Asada

Article « Le Japon des avant-gardes. Ou comment les nippons s'éveillent à l'art moderne de l'Occident », par Otto Hahn, *L'express Paris* – du 19 au 25 décembre 1986, 2 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 003]

# PARIS EXPOS



Yoruzu Tetsugoro : « Portrait de l'artiste ... ».

près le sumo, le s u m m u m : 500 pièces pour témoigner d'un Japon qui secoue le kimono et jette l'estampe par-dessus les moulins. Peinture, design, architecture et musique montrent l'éveil à « notre » modernité d'une nation pourtant imprégnée d'une très subtile civilisation.

L'ouverture du Japon à l'Occident a commencé en 1868, avec l'ère Meiji. Peu après, les premiers tubes de peinture à l'huile arrivaient à Tokyo. Le pays, qui ne connaissait que l'encre et l'aquarelle, assimilait doucement cette technique. La lutte sourde contre la nouveauté se changea en combat, lorsque les « modernes », vers 1910, se détachèrent de l'impressionnisme pour des expressions plus radicales. Les partisans de l'art traditionnel, craignant la perte de l'identité nationale, s'organisèrent donc pour endi-

guer les influences étrangères. Mais, contre vents et marées, à l'image des peintres européens, les Japonais modernes se regroupèrent pour imposer le fauvisme, le surréalisme, puis l'abstraction. Leur combat était d'autant plus acharné que le Japon n'avait, à l'époque, ni galeries ni collectionneurs d'art moderne. Et puis, détail pratique qui a son importance, les murs en papier ne supportent pas le poids d'un tableau! Alors, ces peintres pouvaient-ils au moins compter sur Paris? Non, car l'Europe, aux prises avec sa propre avant-garde, ne songeait pas à soutenir ses lointains épigones.

L'exposition raconte le courage désespéré de ces artistes, attaqués dans leur pays et ignorés au-dehors. Certains pionniers vivent encore, d'autres sont morts. Tous attendent la consécration internationale

# Le Japon des avant-gardes

Ou quand les Nippons s'éveillent

à l'art moderne de l'Occident. Depuis plus d'un siècle, ils ont jeté l'estampe par-dessus les moulins.



Onchi Koshiro.

que leur offre aujourd'hui le centre Georges-Pompidou.

#### LE COMBAT POUR L'AVANT-GARDE

L'avant-garde, notion occidentale, suppose un rejet de la tradition et une réorganisation des valeurs. Mais comment envisager une rupture dans un pays où les jeunes doivent vénérer le passé? Contester la peinture sur soie est une insolence doublée d'une atteinte à la fierté nationale. Dans ces conditions, il fallait à Yoruzu Tetsugoro une bonne dose de certitudes pour se lancer dans le fauvisme en 1912. Puis pour évoluer vers une abstraction inspirée de Kandinsky. Peu après, Onchi Koshiro emboîte le pas aux constructivistes. Murayama Tomoyoshi, qui a séjourné deux ans à Berlin, expérimente l'assemblage fait de planches et de photos découpées.

Dépendant des modes européennes, les artistes japonais nomadisent à travers les styles, passant du cubisme à l'expressionnisme. Afin de rompre avec l'isolement et l'incompréhension, ils quittent parfois le pays. Sakata Kazuo vient à Paris pour s'inscrire chez Fernand Léger. Kuniyoshi Yasuo et Ishigaki Eitarô s'installent aux Etats-Unis. Ils apportent avec eux des qualités typiquement japonaises : un sens de l'harmonie, un certain léché dans le rendu, ainsi qu'un langage chargé de symboles. On ne se débarrasse pas facilement de ses origines.

#### LE SURRÉALISME

Au début des années 30, l'aspect littéraire du surréalisme attire les lettrés et les esprits curieux de nouveautés. Togo Seiji, excubiste, se recycle dans la transcription de l'inconscient. Okamoto Tarô, le

**EXPOS** 

Salvador Dalí du Japon, vient à Paris, où il se lie avec André Breton. Il participe à l'Exposition internationale du surréalisme de 1938. De retour au pays, il sera l'infatigable bretteur de la modernité, toujours prêt à croiser le fer. A l'entrée de l'Exposition universelle d'Osaka, en 1970, il érigera une sculpture monumentale en hommage au soleil. Plus secret, Kitawaki Noboru, isolé à Kyoto, développera un surréalisme plus marginal.

#### L'ABSTRACTION ET LE GROUPE GUTAÏ

L'entrée en guerre du Japon, en 1941, sonne le glas de l'occidentalisation. Une répression ouverte se déclenche contre l'art cosmopolite. Il faut attendre Hiroshima et la défaite pour que renaisse ce que les Japonais appellent « yooga », l'art d'expres-sion occidentale. La situation a évidemment changé. Il n'est plus question, à Paris, de cubisme ni de surréalisme, mais d'abstrac-tion gestuelle ou infor-melle. Fait nouveau, les artistes français ou américains se passionnent pour l'art japonais... ancien. A Montparnasse ou à Saint-Germain-des-Prés, il n'est question que de la calligraphie japonaise, qui s'exprime par taches et gestes sur une feuille posée à même le sol. Tour à tour, Mathieu et Sam Francis vont à Tokyo. En revanche, Tabuchi Yasukazu, Sugai Kumi, Imai Toshimitsu, Domoto Kisao viennent à Paris. La réconciliation de l'Orient et de l'Occident s'achève dans une débauche de peinture abstraite qui lasse le public occidental sans convaincre le public japonais. Porté par l'Action Painting américain, un groupe très étrange se constitue à Osaka en 1951 et prend le nom de Gutaï (« matérialisation »). Rejetant toute esthétique, ainsi que la notion d'œuvre, ses mem-

bres se proposent de « saisir visuellement et directement, en les incar-nant dans la matière, les aspirations intérieures l'homme actuel ». Avant les happenings et l'art d'environnement, ils créent des œuvres avec de la fumée, des étoffes, des lampes, des étoffes, des lampes électriques... Ils prônent le retour aux sensations pri-mitives en se roulant sur des toiles enduites de boue. Motonaga entasse 60 kilos de pierres peintes en rouge, Shiraga se proclame spé-cialiste de la « calligraphie pédestre », Yoshihara se jette à travers des écrans de papier. Ces actions kami-kazes et éphémères consti-tuent l'apport le plus important des années de l'abstraction.

## L'ART CONTEMPORAIN

Le Japon compte maintenant des centaines de galeries et quelques collec-tionneurs. L'art moderne y a conquis le droit de cité, mais le public reste peu ouvert aux expériences échevelées. Pour être reconnu et fêté, il faut se faire couronner à Paris ou aller à New York. Dans les années 60, Kudo est ainsi venu à Paris pour y faire des objets fluorescents. Arakawa, lui, s'est installé à New York pour peindre des labyrinthes mentaux. Aux Etats-Unis, le conceptuel On Kawara développe son art. Yayoi Kusama et Tomio Miki doivent aussi leur renommée à leur séjour à l'étranger. La modernité, élevée sur

les décombres d'un art traditionnel, pose le redou-table problème de l'universalité de notre langage artistique. N'est-il pas étonnant que, à Tokyo, à New York et à Paris, tous les artistes s'engagent, au même moment, sous la même bannière: surréaliste, abstraite, pop, conceptuelle...?

• Jusqu'au 2 mars.



Tanaka Atsuko: « Robe électrique ».

L'EXPRESS PARIS - DU 19 AU 25 DÉCEMBRE 1986

Article « Le Japon des avant-gardes au Centre Pompidou. Quelques passeurs d'exception », par Daniel de Bruycker, Le Monde, jeudi 11 décembre 1986 [Cote numérique PCABA TOP JAP 004]

Le Monde

# ARTS ET SPECTACLES

Le « Japon des avant-gardes » au Centre Pompidou

# Quelques passeurs d'exception

En 1868, avec le début de l'ère Meiji, inaugurée par l'empereur Mutsuhito, le Japon s'ouvre à l'Occident. Mais il ne s'agit pas d'un simple mimétisme. Très vite, le pays trouve son propre chemin vers la modernité. L'exposition qui s'ouvre le 10 décembre tente de faire le point sur la culture japonaise à l'aube du vingt et unième siècle. Elle montre, avec un bonheur inégal, comment le Japon a participé aux différentes avant-gardes internationales.



••• Le Monde • Jeudi 11 décembre 1986 13



## LE DAPON ET L'OCCIDENT

Dans la série d'expositions consacrées par le Centre Georges Pompidou aux rapports de Paris avec les grandes métropoles culturelles du XXe siècle, voici pour la première fois au monde la réunion de tous les arts qui, au Japon depuis 1910, ont voulu se situer dans la modernité.

lors que l'Europe de la fin du XXe siècle découvrait sources de l'art moderne à travers les œuvres des maîtres nippons, les Japonais se pre-naient de passion pour l'Occident et ses avant-gardes. C'est à la mise en perspective des échanges Japon-Occident qu'on veut nous confronter à travers l'histoire, de 1910 à 1970, des arts plastiques, de l'architec-ture, du cinéma, de la mode, de la littéra-ture et de la musique. Le propos n'est pas simple, à cause de la différence entre deux philosophies, deux arts de vivre, deux tempéraments diamétralement opposés. Le cas du Japon est un cas unique : s'il sait assimi-ler ce qui lui convient dans la création d'autrui, il est le seul, dans cette aventure de l'art du XXe siècle, à avoir essayé de partici-

per sans perdre sa tradition.

Le Japon, pays de catastrophes, pays de violence. Deux caractéristiques qui importent dans la création. Catastrophes naturelles comme le grand tremblement de terre de 1923, catastrophes historiques comme la guerre de 1939-1945. Ce n'est qu'en 1970 lors de l'Exposition Universelle d'Osaka que le Japon reconquiert sa place dans le concert des nations.

La violence dans un pays en plein bouleversement, autour des années 50, se manifesta par des œuvres et des actions liées à des protestations politiques. Cela bien avant que l'Occident connaisse, atténués, ces phénomènes. Question de philosophie le pays des Kamikases et du suicide rituel, le Seppuku, c'est le Japon, pas l'Europe.
Vers la fin des années 60, une réaction

contraire se produisit : la réconciliation des avant-gardes avec la tradition, un retour aux sources qui n'excluait pas la modernité.

Arakawa Shuzaku. 1936). «Sleep fragment I», 1959, 231,3 x 391,5 cm. (Coll. de l'artiste). Double page précédente. Tatsuno Kingo. Résidence Matsumoto à Tobota, île de Kyushu, 1910-12. (Photo du CCI).







Ce fut une grande évolution, le Japonais ne concevant pas l'esprit de synthèse comme nous l'entendons et conservant volontiers la séparation entre le Yoga c'est-à-dire l'art d'expression occidentale entraînant l'individualisme et le Nihonga, c'est-à-dire la tradition dans la création reposant sur une structure sociale : le rapport hiérarchique maître-éléves.

L'exposition du Centre Pompidou se compose de deux parties principales articu-lées autour de la guerre de 1940 et s'étend jusqu'en 1970. Cela ne signifie en rien que la création dans la modernité se soit arrêtée à cette dernière date. Mais il a paru difficile de prendre position dans l'actualité. Evidemment avec un certain décalage dans le temps l'influence occidentale est sensible. Si on se contente d'un regard superficiel sur l'ensemble des œuvres présentées, on peut avoir l'impression que les peintres occidentaux ont simplement changé de nom : Victor Brauner deviendrait Koga Hàrue, l'Ozenfant japonais serait Sakata Kazuo, Dali, Kitawaki Noboru, Yorozu Tetsugoró après s'être fait appelé Van Gogh devient cubiste à la Picasso, etc... Mais ce n'est là qu'un jeu plaisant car la classification technique ne résoud pas les problèmes d'influence.

es deux mouvements qui ont eu le plus d'impact dans le Japon d'avant-guerre sont le surréalisme et le futurisme. Le premier nous laisse à travers des documents du groupe Mavo d'étranges «Action dans l'atelier, 1925» qui ne le cèdent en rien aux excentricités de Meret Oppenheim. Quant au futurisme, cette révolution avortée, il eut un impact considérable. Le manifeste de Marinetti («Le Figaro» du 20 février 1909) fut dès le 1er mai suivant publié à Tokyo dans la revue mensuelle «Subaru» («Pleïades») par Mori Ogai, figure de proue de la littéra-ture de l'époque Meiji. Mais le véritable essort du futurisme au Japon se situe seulement au tout début des années 20, au moment même où fut découvert, pour être aussitôt adopté, le mouvement dada.

Il est viai que pour l'un et l'autre de ces mouvements, la création des poètes précéda celles des peintres. Les artistes japonais furent donc sensibles aux élucubrations de l'Italien Marinetti, «Il crètino fosforescente» comme l'appelait D'Annunzio. L'avenir plus lointain devait en quelque

Photo du baut. Okamoto Tarô. (né en 1911). «La Loi de la jungle», 1950, b/t, 181 x 259 cm. (Collection de Vartiste). Photo du bas. Imai Tosbimitsu. (né en 1928). «Noir et blanc», 1955, 99 x 72 cm. (Musée Obara, Okayama).

sorte leur donner raison car, peut-être alors sans le savoir, le Japon moderne réalisa l'équivalent des desseins de l'Italien. Il voulait faire une autoroute du Grand Canal de Venise, les Japonais transformèrent le chemin du Tokaïdo: il devint la ligne de chemin de fer la plus rapide du monde. Adieu les cinquante-huit étapes de cette route immortalisée par Hiroschigé! Marinetti l'avait bien prévu: «Après le règne animal, voici le règne mécanique qui commence». Ce n'était pas là seulement un désir d'imitation mais une remise en cause de la conception du temps.

out comme leurs contemporains en Europe, les artistes japonais adoptent une optique qui se fonde sur le concept du temps historique dans son déroulement linéaire à l'opposé de l'expérience vécue du temps cyclique, qui avait été jusqu'alors la leur. Les expositions organisées au Japon permettaient de prendre conscience de cette différence. Avant-guerre, la génération des années 30 pouvait voir organisée par André Salmon et André Breton à Tokyo l'exposition «Nouvelles tendances de peinture à Paris». En 1937 c'est l'Exposition Internationale du Surréalisme préparée par Penrose, Eluard et Hugnet. Il ne faut pas négliger la grande importance qu'ont eu alors des pays comme l'Allemagne et la Russie. Si le Japon regarde vers l'Occident, les Occidentaux ne sont pas insensibles à ce pays qu'il faut découvrir. C'est notamment, dans le domaine de l'architecture une sorte d'implantation. Entre 1916 et 1922, Frank Lloyd Wright construit à Tokyo l'Hôtel Impérial, l'un des rares immeubles qui résistera au tremblement de terre de 1923. Dans les années 30, Le Corbusier avait ouvert ses portes à de jeunes architectes japonais tandis que d'autres allaient travailler au Bauhaus avec Gropius. Curieusement, de ces échanges, c'est la tradition japonaise qui triomphera dans l'architecture alors qu'elle avait été occultée pendant l'ère Meiji.

Au lendemain de la guerre, les arts plastiques illustrent une volonté de dénoncer une situation sociale bloquée. Cela est particulièrement sensible dans les dessins claustrophobes de Kawara. Les échanges sont fructueux. De nombreux artistes japonais vont à Paris ou aux Etats-Unis, tandis que Klein, Mathieu, Sam Francis font des séjours au Japon. Nous sommes alors en pleine abstraction et art informel et le critique d'art Michel Tapié est pour beaucoup dans le succès de l'art informel dérivé de la calligraphie. La nouvelle peinture abstraite japonaise tend à la simplicité des signes et à



## «TOKYO, FORME ET ESPRIT»



«Torii» (porte Shinto), du charpentier contemporain Fumio Tanaka.

est à travers la confrontation d'objets d'art japonais de la période Edo (1603-1868) et d'installations en trois dimensions d'artistes contemporains, que l'exposition «Tokyo, forme et esprit» met en valeur la dualité du Japon d'aujourd'hui. D'un côté le Japon traditionnel, croulant sous une culture ancestrale et de l'autre le Japon «battant». Sept thèmes ont été retenus : l'esprit de Tokyo, la marche, la vie, le travail, l'œuvre, la réflexion et le jeu. Chacun d'eux a été l'objet pour des architectes-designers comme Arata Isozaki, Tadao Ando, Shiro Kuramata, Toyo Ito, Tadanori Yokoo, Hiroshi Hara de réalisations mettant en scène leur conception de l'art japonais contemporain. Le travail de Tadao Ando et de Shiro Kuramata, par exemple montre que le Japon a complètement assimilé les influences «modernes» de l'Occident. Affirmation d'une identité, cette exposition remet un peu «les pendules à l'heure» sur l'image d'un art occidental qui aurait révolutionné la nation nippone au XXe siècle.

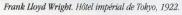
Jean-Marie Dubois

Exposition «Tokyo, Form and Spirit», IBM Gallery of Science and Art, New York, jusqu'au 8 février. San Francisco Museum of Modern Art, du 15 mars au 10 mai.



## ARCHITECTURE: DES INFLUENCES INTERESSÉES







Henri Rapin. Résidence Asaka, 1923.

e Japon n'est à la fin du XIXe siècle qu'un petit pays replié sur lui-même et industriellement «à la traîne» de l'Occident. Une nouvelle volonté de se développer est prouvée par la nombreuse présence de Japonais aux expositions de Londres (1862), Paris (1867), Vienne (1873). Ils s'enquièrent des dernières technologies. Initiative heureuse ; le Japon va vérita-blement exploser! On retrouve dans l'architecture et les arts décoratifs cette même curiosité, empreinte de réserve, due à une conscience aiguë de l'identité japonaise. Les influences entre le Japon et l'Occi-

dent sont d'une complexité comparable aux rapports entre la France et l'Italie durant la première Renaissance. Dès dufair la première Renaissance. Des 1868, certains architectes japonais apprennent à construire «à l'euro-péenne», notamment par l'utilisation de la pierre et de la brique. Le bois était (et resta) le matériau de base des constructeurs nippons. Mais les premières réalisations, dans ce pays, d'architectes occi-dentaux (Wright, Rapin) entre 1910 et 1930 sont bien plus explicites sur le côté «donnant-donnant» entre les deux civilisations. Les Japonais découvrent dans l'Impérial hôtel de Wright, l'harmonie créée dans un lieu par le lien étroit établi

par l'architecture, le mobilier et l'éclai-rage. A l'inverse, Mies Van der Rohe voit dans l'architecture japonaise l'expression parfaite de la structure rationnelle d'un bâtiment. En même temps, Henri Rapin va réussir une réelle et heureuse combinaison de l'art occidental et de l'art oriental, dans la demeure du prince Yasuhiko à Tokyo (1922-1923). Mallet-Stevens, Guévrékian, Le Corbusier, découvrent au Japon une pureté et une fonctionnalité sans fioritures. Les comparaisons sont innombrables, mais avec le recul du temps un fait s'impose : ces échanges ont plutôt profité au Japon. J.-M. D.

une rigueur chromatique qui ira jusqu'au monochrome dans les années 60. C'est encore Michel Tapié qui fera connaître le groupe Gutai et son credo (concret, violence corporelle, éphémère) qui, bien avant les happennings américains fera des actions en plein air. C'est là une réaction contre l'univers fermé des années 50 lorsque Arakawa concevait des cercueils remplis de formes chrysalides. L'explosion après le repli du au désastre de la guerre. Toutes les formes d'art sont alors touchées par ce mouvement violent. La provocation est partout. Elle n'aura qu'un temps car à la fin des années 60 les jeunes artistes de la tendance Monoha réaffirmeront la pensée traditionnelle, tout en conservant une volonté de modernité.

Si cette exposition nous fait découvrir le monde des arts plastiques et de l'architecture, moins connus que d'autres formes d'expression comme le cinéma, la mode et même la littérature, elle ne néglige pas cependant ces disciplines, bien au contraire. Se voulant pluridisciplinaire, un cycle de cinéma est organisé ainsi qu'un ensemble de concerts et un séminaire intitulé «Aspects de la pensée au Japon». C'est là, écrit Germain Viatte, commissaire général de cette exposition, «Un ensemble sans équivalent de manifestations consacrées à la modernité japonaise. Une réponse donnée par le Japon au choc des cultures non occidentales avec les nôtres, un exemple à discuter et méditer pour ouvrir les perspectives culturelles du XXIe siècle».

L'exposition «Japon des avant-gardes, 19101970», est présentée au Centre Georges Pompidou jusqu'au 2 mars avec le concours de la
Fondation du Japon et de l'Asabi Shimbun,
75004 Paris. Tél. : 42.77.12.33. Catalogue:
530 p., 550 ill., 315 F. A consulter: le numéro
double 38/39 de «Traverses» publié par le CCI
intitulé «Japon-Fiction». (272 p., 200 ill.
N/B, 85 F). Par ailleurs, de nombreux livres
sur le Japon paraissent à cette occasion: aux
éditions Hermann «Le pont flottant des songes, créateurs du Japon» de Serge Salat et
François Labbé. (200 p., 168 ill. dont 120 en
coul., 280 F.). Aux éditions Arthaud l'édition
brochée de «Mukasbi-Mukasbi, le Japon de
Pierre Loti». (111 p., 104 ill. coul., 150 F).
Bibliographie p. 114.
François Le Targat est critique d'ant!



N AVANT-PROPOS

# LE JAPON DES AVANT-GARDES

Yoshihara Michio: « Sakuhin 1955. Dr.

epuis son ouverture, en 1977, le Centre Georges Pompidou s'est attaché, dans ses grandes manifestations pluridisciplinaires, à explorer les mouvements et à faire connaître les personnalités qui ont fa-çonné notre modernité. Paris, New York, Berlin, Moscou, Varsovie, Vienne sont tour à tour apparues comme les carrefours obligés de notre culture, celle du monde occidental, monde dont on perçoit mieux aujourd'hui les limites malgré ses propositions foisonnantes depuis le début du siècle et le déferlement de ses modèles sur la planète.

s'ouvrir à l'Occident Alors que les révolutions des avant-gardes occidentales se dé-veloppaient depuis la fin du veloppaient depuis la fin du 19e siècle dans l'approche d'autres civilisations, le Japon choisit avec l'ère Meiji de s'ouvrir à l'Occident jusqu'alors interdit et d'adopter systématiquement les dynamiques de la civilisation industrielle. Il le fait sur tous les plans y compris la demaine autre. plans, y compris le domaine cultu-rel et en retrouvant là, dans son propre contexte, les débats, les rejets et les ruptures qui opposaient en Occi-dent l'art officiel et les avant-gardes. On sait combien le défi à l'Occident fut tenu sur le plan économique par le Japon ont marqué son histoire. On perçoit sur quel débat entre tradition et modernité se partage le Japon d'aujourd'hui, mais les survivances pour nous si fascinantes du passé sont bien connues, il n'a jamais encore été possible, si ce n'est de façon parcellaire et peu sélective, de découvrir dans ses divers aspects l'histoire de la culture japonaise du 20e siècle et de mesurer vraiment sa force et son originalité. Tel est le propos de l'exposition Japon des avant-gardes qui, pour la première fois, présente une lecture historique et synthétique de la participation du Japon aux avantgardes internationales entre 1910 et 1970. Cette entreprise, en effet, n'avait

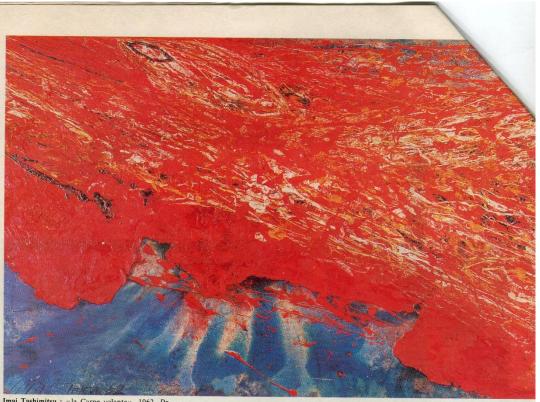
Le Japon face aux avantgardes occidentales. La période historique à laquelle, et pour la première fois, est consacrée la nouvelle grande exposition pluridisciplinaire du Centre Georges Pompidou, débute en 1910. Étonnant comme le Japon est déjà si proche et en même temps si ignoré de nous. Étonnant Japon...

jamais été tentée dans cette dimension. Nos connaissances en ce domaine restent fragmentaires, attachées à des éléments épars sans contexte historique, difficiles à interpréter, mais elles nous permettent pourtant d'appréhender la complexité de cette situation. L'architecture, le cinéma, la littérature, la photographie, la danse, la mode et les arts de la vie quotidienne, autant de domaines qui, avec les arts plastiques, imposent leurs grands créateurs imposent leurs grands createurs sans que l'on connaisse vraiment l'histoire qui les a portés. Il y a quelques années l'exposition MA, organisée au Musée des arts décoratifs, par l'architecte Anata Isozaki, proposait une lecture transversale de l'esprit de création dans le Isoza contampagnia à transcreta. le Japon contemporain, à travers le concept d'espace-temps. Pour les arts plastiques, domaine autour duquel s'est organisé notre projet, quelques exposi-tions ont récemment, en Allemagne, en Italie et en Grande-Bretagne, ouvert des perspectives précieuses. Il reste néan-moins difficile de retracer une évolution, de faire le partage entre les personnalités dominantes et les artistes secondaires,

de dégager les tendances, de marquer les enjeux, les réussites et les échecs, de mesurer tout l'intérêt d'une situation sans doute exceptionnelle où s'est élaboré un langage qui emprunte à l'Occident pour mieux affirmer la singularité d'une culture lointaine qui est aussi avide d'universalité.

l'exil comme refuge En choisissant d'interroger le concept d'avant-garde, nous avons délibérément pris le parti d'écarter certains aspects de l'art moderne japonais en cherchant à retracer cette ligne radicale qui a soustendu au Japon comme ailleurs, jusqu'à la mutation post-moderne des années soixante-dix, la succession des choix les plus novateurs et les plus courageux. Les plus novateurs, puisqu'ils permettaient à des individualités fortes de rejeter les compromis soutenus par une société très organisée particulièrement soucieuse du consensus : ceux d'un art traditionnel souvent exsangue (le Ni-





Imai Tashimitsu: «la Carpe volante», 1962. Dr.

honga) se perpétuant dans ses pratiques techniques sans que des bonheurs occasionnels d'image puissent justifier son caractère généralement conventionnel : ceux d'un modernisme commercial adoptant souvent sans scrupule l'appa-rence édulcorée des «ismes» internationaux et accréditant sous couvert de Yooga (art d'expression occidentale) l'opinion trop répandue d'un art japo-nais moderne habilement imitatif. Les plus courageux, parce qu'on ne mesure pas toujours ici combien les difficultés de la vie d'artiste ont justifié au Japon peut-être plus qu'ailleurs le terme d'avant-garde. Terme à connotations idéologiques qui conduisit d'abord bon nombre d'artistes japonais de gauche à s'opposer au pouvoir ou à la société jusqu'à souffrir parfois de persécutions

Nakanishi Natsuyuki. Objet compact, 1962. Ph. Ogura Yasuyuki.



politiques comme à la fin des années trente et pendant la dernière guerre. Terme qui implique là aussi les combats contre les instances artistiques établies, le recours aux manifestes, aux revues, aux groupes d'intervention, aux exposi-tions et actions polémiques pour abou-tir souvent à l'isolement intérieur ou conduire l'artiste dans l'exil comme refuge, source d'inspiration ou justificacar l'artiste japonais, plus que d'autres, s'est trouvé isolé par l'éloignement et la barrière des langues; sa participation active aux grands mouvements internationales de la carte de l tionaux et sa référence au jeu normal des influences semblent avoir été souvent perçues comme une intrusion indélicate dans notre champ de civilisation. Le propos de cette exposition, en restituant l'histoire, en rétablissant les liens qui unissent les arts plastiques aux autres disciplines de création, et en apportant l'abondante documentation apportant l'acondante documentation du catalogue, sera donc de réintégrer les avant-gardes japonaises dans le jeu des échanges universels auxquels elles ont participé. On s'apercevra alors de la singularité japonaise qui nourrit en foit les resultantes de la condante del condante de la condante del condante de la condante de la condante de la condan fait les meilleures expressions de cet internationalisme, car l'un des para-doxes de l'art moderne est sans doute d'avoir aspiré à l'utopie universaliste sans pour autant compromettre l'iden-tité profonde, en permettant même

parfois des références neuves aux origines les plus anciennes. C'est bien sûr le cas dans le domaine de l'architecture ou de la danse mais sans doute est-ce la violence des happenings de Mavo, du Gutaï des néo-dadaïstes, dans le conceptualisme avant la lettre d'un Kitawaki Noburo, dans l'objectivation élémentaire du Moretta. Notre choix nous a ainsi conduit à écarter nombre d'aspects de la culture japonaise dont la qualité nous touche mais qui n'enla qualité nous touche mais qui n'en-traient pas dans notre propos. Nous pensons par exemple à ces rénovateurs solitaires de la tradition qui surent apporter une vitalité nouvelle aux arts appliqués. Nombre d'entre eux sont d'ailleurs connus du public français tel Sérizawa, le créateur de tissus naguère présenté au Grand Palois. Hanguère présenté au Grand Palais, Hamada le potier et tant d'autres encore parmi l'admirable cohorte des «trésors nationaux vivants» qui savent aujourd'hui à nouveau perpétuer les techniques anciennes du Japon en les enrichissant.

cinq cents œuvres Manifestant une collaboration active entre le Centre Georges Pompidou et la Japan Foundation, l'équipe du «Ja-pon des avant-gardes», associant des responsables du Centre de création industrielle et du Musée national d'art moderne, des spécialistes français in-



LE JAPON **DES AVANT-GARDES** 

# FAIRE SA PROPRE HISTOIRE

Difficile, quand il s'agit de l'Extrême-Orient, d'éviter la dérive de l'exotisme. Yvonne Brunhammer et Raymond Guidot, responsables de la partie architecture et design dans l'exposition «le Japon des avant-gardes», brisent les clichés. Ils expliquent leur choix, peut-être aussi leur «coup de cœur».

Brigitte Fitoussi. Comment avez-vous décidé de traiter la partie réservée au design et à l'architecture ? Quelles ont été au départ vos grandes orientations?

Raymond Guidot. Nous avons décidé que le déroulement de la présentation serait autant thématique que chronolo-gique. Question de mise en place et de gique. Question de mise en place et de compréhension. Le découpage se fait selon deux périodes : de 1910 à 1942 et 1945 à 1970, séparées par la rupture de la Deuxième Guerre mondiale. Toute cette partie sera concentrée au début et à la fin de l'exposition dans une zone qui permettra une transparence entre les deux périodes envisagées

Yvonne Brunhammer. Nous avons certainement été un peu gênés, aussi bien pour la première partie que pour la seconde, dans le choix des artistes et des objets à montrer. Nous ne voulions absolument pas faire apparaître le côté exotique. Par exemple, avec la céraexotique. Par exemple, avec la ceramique, art typiquement traditionnel au Japon, il semblait difficile de ne pas citer Amada. Surtout parce que l'Occident s'est énormément inspiré des formes et techniques de l'Extrême-Orient et de l'esprit même de ses céramiques. Mais nous avons volontairement éliminé le folklore en faveur des avant-gardes.

Takamura Toyochika.

Vase, construction pour arrangement floral, 1926. Dr.

B.F. Quels sont les thèmes choisis pour la période 1910-1942? Comment les montrez-vous?

R.G. Les grands chapitres tournent autour de la concentration, la catastro-phe, l'ouverture à l'Occident, l'emprunt de certains titres de mouvements de certains titres de mouvements comme la sécession, le dadaïsme, l'art déco. Pour se terminer à l'invasion de la Manchourie, avec les images du fascisme japonais à travers l'exposition

dépendants et de nombreux collaborateurs japonais, a donc réuni plus de cinq cents œuvres et documents présentés chronologiquement et par tendances en partageant leur exposé entre ce qui précède le traumatisme de la Deuxième Guerre et ce qui le suit. Elle a choisi d'introduire et de conclure l'exposition en donnant une très large place à l'architecture, au design et aux arts appliqués, aux arts du graphisme et de l'affiche. Une sélection de photographies s'inscrira au centre du parcours entre les dévaloppements des arts cours, entre les développements des arts plastiques de l'avant-guerre et ceux de l'après-guerre. Des documents audiovisuels apporteront de nombreuses infor-mations complémentaires sur le contexte historique et culturel du pays. Paris a retrouvé cette année la culture Paris a retrouvé cette année la culture japonaise dans ses expressions les plus diverses. Le parcours s'achève au Center Georges Pompidou par un ensemble sans équivalent de manifestations consacrées à la modernité japonaise. Une réponse donnée par le Japon au choc des cultures non occidentales avec les nôtres, un exemple à discuter et méditer pour ouvrir les perspectives culturelles du 21e siècle.

Germain Viatte Germain Viatte, commissaire général de l'exposi-tion, directeur des musées de Marseille.

Le Japon des avant-gardes. Du 11 décembre 86 au 2 mars 87, Grande galerie. Catalogue.





Yokoo Todanon : «Koshimaki Osen», 1966. Affiche. Dr.

Y.B. Le périple commence par l'évocation de l'île symbole de Gunkagima, construite autour d'une mine de charbon à treize kilomètres au large de Nagasaki. Occupée de 1905 à 1974, elle propose la plus forte densité de population au monde. Toute l'infrastructure des bâtiments était en béton armé alors que le reste, jusqu'aux balustrades, était en bois. Un empilage de cellules-tatamis dans une structure d'accueil au moment même où Le Corbusier imaginait les maisons Dominos.

#### B.F. Densité d'abord et ensuite?

R.G. Nous évoquons et c'est un autre symbole de grand tremblement de terre, celui de 1923, qui introduit la notion de catastrophe, leitmotiv de la vie japonaise, et son contrepoint la reconstruction : principalement celle de Tokyo.

B.F. Comment se manifeste alors l'avant-garde au niveau architectoniaue?

R.G. Nous avons cherché à faire apparaître les influences réciproques entre le Japon et l'Occident. D'une part en évoquant l'Occident au Japon, à travers la présence physique d'architectes commandités qui viennent construire avec les Japonais. Frank Lloyd Wright en 1922, Bruno Taut qui est appelé en 1933 comme concepteur industriel et, un peu plus tard, Charlotte Perriand qui séjournera au Japon en 1940 et 1941 pour tenter l'expérience d'une production industrielle d'objets, de meubles en particulier, utilisant des matériaux traditionnels. On parlera aussi des architectes japonais qui ont travaillé chez Le Corbusier: Sakakura Junzo, Yoshimura Junzo, Maekawa Kunio. Et ceux qui sont allés à Berlin

chez Gropius, durant la pe Bauhaus parce qu'il existe al rapports privilégiés entre ces pays : Yamawaki Iwao, Mizutani Ta hiko.

Y.B. Nous montrons également l'art déco et le modernisme qui apparaissent au Japon dès les années 20. Des meubles, des objets et photos d'intérieurs comme par exemple la sublime maison Teien conçue par le décorateur français Henri Rapin. On a du mal à s'imaginer ce genre d'architecture dans un tel pays. Et pourtant ce qui est intéressant c'est de se souvenir combien l'art déco et l'art nouveau se sont eux-mêmes inspirés des arts traditionnels du Japon.

R.G. Il faut préciser que jusqu'en 1935, c'est-à-dire l'époque de l'invasion de la Manchourie, les gens qui adoptaient les modes de l'Occident n'étaient pas la majorité. La majeure partie de la population vivait encore de manière très traditionnelle.

Y.B. C'est réellement à partir de l'après-guerre et des années cinquante que le Japon moderne focalise l'intérêt de l'Occident. Cela en partie à travers une reconstruction accélérée, enrichie par l'œuvre de grands architectes comme Tange Kenzo ou Kikutake Kiynori qui lient tradition et modernité, mais aussi à travers les concepts nouveaux d'urbanisme utopique et d'architecture radicale symbolisés par ce qu'on appelait le métabolisme. Là apparaîtront d'autres grands maîtres de l'architecture japonaise : Isosaki Arata, Kurokawa Kisoh, Shinohara, etc. C'est en 1964 avec la manifestation exceptionnelle des Jeux olympiques que l'on découvre les signes d'une grande organisation. Les systèmes de communication sont très au point et le Japon se dévoile à l'heure occidentale. L'image de son drapeau, le grand soleil rouge, semble scander à jamais cette consolidation, image très forte d'une nouvelle culture. Cette deuxième période de notre exposition montre bien cette ascension, de la destruction à travers Hiroshima jusqu'à l'apogée : l'exposition d'Osaka en 1970 qui ouvre ses portes à une haute technologie. Ainsi se termine le périple.

#### B.F. Comment allez-vous montrer l'œuvre des architectes contemporains?

R.G. A travers des photos, des dessins, des maquettes. Le métabolisme comme l'œuvre de Tange sera illustré par de très belles maquettes. De même que nous évoquons l'industrialisation du bâtiment en reconstituant une maison expérimentale de Seike. N'oublions pas que l'industrialisation fut le thème de la construction d'habitations dans l'après-guerre.

B.F. Comment présentez-vous le design japonais?

design industriel fait l'objet raitement thématique. Nous is situé presque à la fin de position et volontairement à côté de évocation de l'Exposition universelle d'Osaka : présentations de maquettes, de prototypes et un itinéraire d'objets. Cette partie laisse apparaître trois périodes de l'« industrial design » : 1945-55, on voit nettement l'influence du modèle américain ; 1955-65, c'est le « good design » et l'adoption par la population nippone de la production industrielle, d'où le changement de manière de vivre ; 1965-70, l'ère de « la minimalisation » qui symbolise la naissance du grand design japonais.

Y.B. On verra ensuite les objets de la vie quotidienne à travers l'apparition d'un mobilier japonais adapté à un nouveau style de vie. Mais aussi avec des objets de terre et de verre (à la suite de l'œuvre de Nogushi) qui se libèrent peu à peu de «la fonction» pour devenir œuvre d'art.

R.G. Le musée d'Hiroshima a accepté de nous prêter certaines pièces. Des objets hybrides fabriqués par la bombe, que nous avons découverts dans les vitrines du musée même. Une collection très étrange et en même temps extraordinaire. Des agglomérats de clous, de tasses, etc, enfin tout un ensemble de formes et d'objets qui n'étaient pas faits pour être rassemblés et qui sont collés les uns aux autres et déformés à cause de la chaleur intense.

Y.B. Aujourd'hui ils font tellement partie de la mémoire collective qu'ils deviennent finalement sculptures. Voyez l'œuvre de Koie par exemple.

B.F. Toute cette exposition se promet d'être passionnante... Auriez-vous, et cela peut-être en avant-première, quelques conclusions personnelles à en tirer?



Y.B. Bien que connaissant très bien le Japon pour y être allée souvent, j'ai à travers cette exposition encore beaucoup appris sur lui. C'est en effet un pays passionnant, très gai, tellement différent des autres. Surtout quand on pense à l'état de pauvreté dans lequel il s'est retrouvé pendant dix ans après la guerre, battu, détruit aux trois quarts. Et pourtant la reconstruction s'est faite très vite. Ce qui nous a le plus intéressé, Raymond Guidot et moi, a été de montrer comment ce pays fermé à l'Occident pendant des siècles jusqu'en 1854, est parvenu à opérer cette mutation extraordinaire. Comment il a réussi à faire siens les thèmes du monde occidental, les digérant au point de s'en faire une

nouvelle culture. Réussir ainsi à conquérir une identité propre et très forte. Quand les Occidentaux sont arrivés au Japon, l'empereur Maiji, au lieu de les rejeter comme l'a fait l'impératrice de Chine, s'est dit : « Nous allons les laisser venir, les découvrir et ainsi nous pourrons les combattre sur leur propre terrain, parce que nous les connaîtrons bien ». C'est ce qu'ils ont fait en 1945 avec les Américains. La force des Japonais est qu'ils assimilent et font ensuite leur propre Histoire.

Propos recueillis par Brigitte Fitoussi © CNACmagazine septembre 86

## Japon d'aujourd'hui

## LES JAPONAIS ET LA MUSIQUE

## AU CHIC OCCIDENTAL

Le koto, le shamisen? Rassurez-vous; il semble que les Japonais eux-mêmes connaissent mal et pratiquent peu ces instruments de musique traditionnels. Parlons plutôt... de la Neuvième Symphonie!

Pour qui écoute le Japon aujourd'hui, le dépaysement est
mince, ou plus exactement il est
rare et très rigoureusement délimité : la
prépondérance du style occidental est
écrasante, et il suffit de consulter les
programmes de radio, de télévision, de
lire les affiches de concerts ou de
considérer les chiffres des ventes de flûtes
traversières, de pianos et de guitares
pour s'en convaincre. Si l'une des formes
musicales les plus anciennes au Japon,
le Gagaku, ne peut guère s'écouter que
lors de deux concerts annuels au Palais
impérial à Tokyo, c'est par dizaines que
les ensembles d'amateurs ou de professionnels célèbrent la fin de l'année
avec la Neuvième Symphonie, et si la
pratique des instruments traditionnels
constitue majoritairement le loisir
d'épouses entre deux âges, chaque enfant japonais aura traversé sa scolarité
en transportant dans sa besace une flûte
à bec en plastique, et en chantant des
mélodies dont le pentatonisme typique
-lorsqu'elles sont japonaises-aura sérieusement pâti d'une harmonisation
rapportée.

#### les bambins violonistes

Il est d'ailleurs étonnant de constater à quel point non seulement le style occidental fait figure de référence, mais encore comment le calque reproduit en

l'agrandissant le modèle initial : considérer le système éducatif japonais pourrait faire prendre la mesure de cet engouement, on en connaît une spectaculaire illustration avec les bambins violonistes à peine sevrés de la méthode Suzuki, dont le menton est déjà posé sur la mentonnière et le minuscule archet fermement tenu dans la menotte. Ce que l'on sait peut-être moins, c'est le caractère exclusif et systématique de cet enseignement par ailleurs très précoce : à l'exception d'un petit nombre de collèges et universités-telle la prestigieuse université des Beaux-arts et de la Musique de Tokyo-la seule musique étudiée dans le cadre scolaire est d'origine occidentale. On peut d'ailleurs souligner que dans un pays comme le Japon, qui se targue d'un taux d'alphabétisation exceptionnellement élevé, la musique est loin d'être négligée par des familles qui consentent généralement un très gros sacrifice pour l'éducation de leurs enfants.

Il en va bien sûr, là-bas comme ici, du prestige qui s'attache à une certaine classe aisée, mais ce phénomène y a une ampleur inconnue ailleurs et joue exclusivement dans le sens d'une culture musicale importée. Les nouveaux instruments, qui avaient abordé au Japon il y a tout juste un peu plus de cent ans avec les fanfares des armées étrangères, sont maintenant fabriqués sur place au rythme que l'on sait. Quant aux instru-

ments traditionnels, tenus pour franche-ment obsolètes par des générations eni-vrées par un chic nécessairement venu vrees par un chic necessairement venu d'ailleurs, leur pratique n'est pas loin d'être tombée en désuétude et l'on conçoit que dans une société où prime l'image que l'on donne de soi, cette tendance soit propre à vous en détourner, sauf à rechercher précisément un certain look conservateur : bref, à l'exception des inévitables boursiers du gouvernement des États-Unis, la pratique du koto et du shamisen relève désormais de tranches d'âges et de catégories sociales également respectables...

le mécénat privé
Comme par ailleurs la politique d'intervention culturelle du Gouvernement se
signale par son extrême discrétion, on
ne saurait s'étonner de la part royale que
se taille le mécénat privé dans les
opérations de prestige, comme les tournées de l'Opéra de Vienne ou de la Scala
avec orchestres, chœurs, solistes internationaux et productions «maison». Idem tionaux et productions «maison». Idem pour un succédané de prix Nobel lancé l'année dernière à grands frais par une fondation liée à un important groupe de céramique industrielle qui s'offrait à cette occasion le luxe de récompenser péle-mêle un mathématicien, Olivier Messiaen... et la Fondation Nobel elle-même dans la foulée! On pourrait citer quantité d'autres exemples, comme la commande passée par une banque de Kyoto auprès de plusieurs compositeurs japonais et étrangers de trois œuvres pour grand orchestre sur le thème de l'ancienne capitale, créées en septembre 85 par Seiji Ozawa, ou encore la construction au cœur de Tokyo, par une grande compagnie d'alcools et de spiri-tueux, d'une salle de concerts de deux mille places dont la conception archi-tecturale reprend, comme par hasard,

celle de la Philharmonie de Berlin... Mais pour l'ordinaire des concerts et des spectacles du Japon, ceux dont l'affiche ne réunit pas les noms de vedettes inter-nationales ou qui ne bénéficient pas de puissants parrainages, c'est le système baptisé «Norma» qui est la règle : selon ce principe, la prise en charge financière d'un spectacle repose entièrement sur les participants eux-mêmes, qui ont mission de vendre un quota de billets (variable selon leur rôle à l'intérieur de la représentation) afin de couvrir les frais de production. Comme on peut s'en douter, ce système retentit sur la composition et l'enthousiasme éventuel du public : ainsi, à la différence des spectacles parisiens où l'on se rend fréquemment le soir même pour assister à une représentation, à Tokyo la plupart des billets sont pour

on se rend ainsi parfois au concert, sinon sous la menace, du moins sous une certaine pression morale: dans un cadre cèrtaine pression morate: dans un carre où la concurrence est extrêmement sévère, le système se maintient par un subtil échange de bons procédés et par la conquête d'élèves potentiels que l'on séduit par ses apparitions sur les affiches et l'entretien de son image de marque, tant il est rare qu'un interprète ne soit pas aussi un enseignant. On imagine sans peine les difficultés que peuvent alors avoir les compositeurs peu connus à amortir de tels investissements person-nels, et l'absence d'aide à la création de la part de l'état japonais ne favorise pas, c'est peu dire, l'émergence d'œuvre qu'un certain académisme de l'enseignement a, en revanche, tendance à susciter.

un festival de musique contemporaine

Dans cette optique, la création a les plus grandes peines à se faire entendre, ignorée qu'elle est par l'agence pour la

Culture, sous-division du minisière de l'Éducation. Le mécénat comble avec panache une parcelle de cette lacune, et une entreprise telle que la célèbre chaîne de grands magasins Seibu, qui véhicule une image de marque moderniste, pourra ainsi être à l'origine de Music Today, festival de musique contemporaine dont Toru Takemitsu assure la direction artistique. Les représentations ont d'ailleurs lieu dans le théâtre qui occupe le dernier étage du magasin principal. Que la clientèle visée par le principal. Que la chentele visée par le style d'une autre chaîne de grands magasins soit au contraire plus traditionaliste comme c'est le cas de Mitsukoshi, et l'on pourra y voir, comme en avril dernier, une exposition sur les fondements religieux du Japon, avec orchestre amateur de Gagaku loué pour a circonstance; de sorte que ces œuvres millénaires, qu'on ne peut entendre que deux fois l'an au Palais impérial de Tokyo, à condition toutefois de faire partie des heureux élus, planaient à cette partie des neureux etus, piandient à cette occasion au-dessus des accessoires de voyages et des rayons de nouveautés. Au-delà de cette parenté de style entre l'image commerciale des sponsors et les manifestations musiques qu'ille souties manifestations musicales qu'ils soutiennent, on ne peut manquer par ailleurs d'être frappé par les thèmes autour desquels s'organisent les festivals musi-caux de Tokyo: «Le nouveau courant romantique» était ainsi à l'ordre du jour des Horizons Est/Ouest patronnés en 85 par le Congrès pour la culture musicale japonaise, tandis qu'Interlink 85, festival de musiques japonaise et américaine, avait pour thème : «De l'avant-garde aux post-modernes»! On le voit, le Japon n'est pas en retard d'une vague, et les problématiques de l'Ouest y arrivent avec un faible déca-lage, même si les retombées sur la création semblent moins nettes que dans les années 60, lorsque les compositeurs des Horizons Est/Ouest patronnés en les années 60, lorsque les compositeurs japonais faisaient le voyage de Paris ou de Cologne en rapportant dans leurs bagages l'art des musiques électroniques et concrètes.

et concretes. Il serait peut-être audacieux d'affirmer que la tradition musicale du Japon est aussi loin des sensibilités actuelles que ne le sont pour nous les œuvres du Moyen Âge ou de la Renaissance : c'est cependant ce que donnaient à penser de récents entretiens avec Toru Takemitsu, récents entretiens avec Toru Takemitsu, parus dans le Monde de la Musique, où il confiait que le nô qu'il comprenait très difficilement, lui paraissait presqu'aussi éloigné de lui qu'il l'était de nous. Qu'il s'agisse ou non de coquetterie de sa part, il est certain que l'expérience quotidienne tendrait effectivement à nous démontrer que cette empreinte fertile d'un Ancien Japon dans la musique d'aujourd'hui, nous nous plaisons à la rêver, et qu'elle n'est bel et bien, à quelques brillantes exceptions près, qu'une séduisante chimère.

Véronique Brindeau

# LE JAPON DES AVANT-GARDES

Les arts, l'architecture, les objets, la littérature, le cinéma, la musique au Japon entre 1910 et 1970. Une exposition pluridisciplinaire du Centre Georges Pompidou. A partir du 11 décembre, Grande galerie.

#### Autour de l'exposition

Japon, cinéma et littérature pour les jeunes. du 10 décembre, Salle Garance

nes de concerts. du jazz d'avant-garde ue dite «improvisée». 18, 19 décembre à 20h 30, décembre à 18h 30, Grande salle du 20e siècle :

semble InterContemporain, s la direction de Kent Nagano, et avec le siste Pierre-Laurent Aimard, interprète des res de Ichiro Nodaira, Toru Takemitsu, hi Lihiyanagi et Olivier Messiaen. 20 et 21 février à 20h 30, Grande salle.

Et des conférences oposées par Philippe Manoury.

Le cycle de rencontres préparé par la Revue p tures et paroles japonaises». dès le 6 novembre : Kato Sh 17 : Nakamura Yûjirô philosophie de Nishida ne un projet de dépasser

la modernité et la philosophie occidentale»). A 19 h, Petite salle D'autres rencontres en décembre.

A l'Espace de séminaire, un colloque : «la pensée au Japon». Les 4, 5 et 6 février, Petite salle.

Articles « Le Japon a rejoint l'art moderne en prolongeant ses traditions », par Pierre Restany, 1965, 9 pages et « Les peintres japonais manquent de murs », par Yvon Taillandier, 1965, 4 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 007]



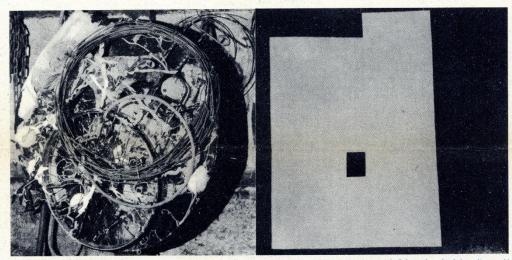
rapidité des échanges et des confrontations, la souplesse et les progrès des techniques d'information universalisent les recherches, les trouvailles et les recettes. Les manifestations internationales de peinture contemporaine nous donnent souvent l'impression de ce langage commun abolissant toutes les distinctions entre Orient et Occident. Quelle place occupe la peinture japonaise au sein de ce courant qui tend à l'uniformisation et à l'unité stylistique ?

## Une nouvelle prise de conscience artistique

Un événement important s'est produit au Japon au lendemain de la seconde guerre mondiale. Après ces rudes épreuves, l'urgence expressive du peuple japonais s'est modifiée dans son essence. Sur le plan artistique ce changement s'est traduit par l'avènement d'une nouvelle attitude du créateur vis-à-vis de l'acte de peindre. C'en était fait de l'exotisme occidental — en matière d'art — au Japon. Jusque-là le peintre qui pratiquait la peinture à l'huile avait le sentiment de s'exprimer à l'occidentale (1). Ainsi s'était accusé, avant 1945, ce sens de la rupture avec la tradition nationale, qui caractérisait en quelque sorte l'engagement « occidental» de tel ou tel peintre. Taro Okamoto, qui fut l'ami

leurs classes en ce domaine, à faire de l'imitation intelligente, mais qui se voulait fidèle, par principe et par destination. Il s'agissait de réaliser un art qui fot conforme d'abord aux normes de l'art français, de Courbet à Cézanne et aux fauves en passant par l'impressionnisme, puis ensuite à partir du cubisme et du surréalisme, à l'évolution plus cosmopolite de l'Ecole de Paris. L'art français étant ainsi assimilé à un mode supérieur d'expression occidentale, son prestige avait suscité un mimétisme paralysant. De l'autre côté les traditionnalistes devenus académistes malgré eux se réfugiaient dans le refus systématique de l'Occident ou le respect excessif des techniques nationales. Entre un calligraphe à l'encre sumi ou un paysagiste décoratif sur soie et un peintre post-cubiste, le divorce était totalement consommé.

Comment expliquer ce renversement de la vapeur après 1945 et singulièrement dans les années 50? A cette date les arts plastiques ont connu dans le monde entier une grave crise d'expressivité. L'avant-garde artistique, copsciente des irrémédiables changements survenus sur la planète et du besoin conséquent d'une expressivité nouvelle, ne se satisfaisait plus des systèmes stylistiques que lui léguait l'avant-guerre, aussi « progressifs » fussent-ils, tels le surréalisme ou l'abstraction géométrique. Il lui fallait trouver un



Tadahiro ONO. – Le néo-dada américain est reconnaissable dans la démarche d'un Tadahiro Ono qui accumule dans ses compositions des objets de rebut.

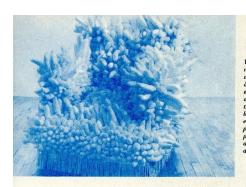
Takeo YAMAGUCHI. – Représentant de l'abstraction géométrique, Yamaguchi continue à peindre selon la manière démodée importée au Japon avant guerre.

d'Atlan, de Poliakoff et de Soulages et l'introducteur de l'Ecole de Paris au Japon, incarne bien cet esprit. Il a assumé pleinement ce sens de la rupture et n'a jamais pu le surmonter : coloriste violent et haut en tons, son style, après diverses péripéties post-cubistes, s'est rapproché de celui de Lapicque, d'un Lapicque décoratif

Or, il apparaît que dans ces dix ou quinze dernières années, la rupture a été surmontée. C'est un phénomène assez remarquable si l'on songe que ce pays ne connaissait pas la peinture à l'huile il y a un siècle et que trois générations successives ont été sacrifiées à faire

(1) Aujourd'hui encore la peinture à l'huile est couramment appelée au Japon « peinture occidentale », le nom de « peinture japonaise » étant réservé aux œuvres faites à la colle de poisson ou à l'encre. langage nouveau plus direct et plus entier. La peinture abstraite se voulait désormais lyrique et cosmique, ce qui impliquait de profondes modifications dans le comportement du créateur. Or il s'est trouvé que ces modifications de la phénoménologie de l'acte créateur allaient dans le sens de la pensée des intellectuels et des artistes japonais d'après-guerre.

Le Japon s'est éveillé à une conscience nouvelle de soi et du monde, il s'est mis à penser « actuel » au lieu de penser « occidental ». Il a considéré dès lors sa tradition nationale avec de tout autres yeux. Le peintre moderne japonais, au lieu de rompre radicalement avec une culture qu'il jugeait naguère anachronique, s'est penché sur l'héritage du passé. Il a essayé de dégager de son patrimoine culturel les éléments de modernité intrinsèque et lien organique avec sa condition présente.



Yayoi KUSAMA. – Accumulation I, 1962. Kusama a travaillé longtemps à New York dans un esprit de recherches chromatiques aux pâtes très travailles, aux effets lourds et souvent vijs en couleurs qui ne sont pas sans rappeler les préoccupations purement décoratives des peintres de l'époque Monnyama.

Ayant retrouvé ce lien de continuité, il pouvait utiliser désormais sans complexe d'infériorité envers l'Occident et pour la plus totale expression de soi les moyens nouveaux que venaient de mettre au point, à Paris et à New York, les pionniers de l'abstraction lyrique et de l'expressionnisme abstrait.

#### La découverte d'un style moderniste : l'abstraction lyrique

Et en effet si la rentrée du lyrisme dans l'abstraction s'est accompagnée de la mise en œuvre de certains moyens nouveaux (informel, tachisme, hautes pâtes, calligraphie gestuelle), c'est que le phénomène correspondait à une prise de conscience fondamentale : la situation radicalement autre de l'homme dans l'univers. La pensée créatrice se trouvait alors au creux le plus bas de la vague de pessimisme antihumaniste : l'homme ne se situe plus au centre du monde, il n'est plus le maître d'un système, l'organisateur et l'utilisateur rationnel d'un certain nombre de facteurs logiques; l'homme est dans une situation démentielle du point de vue de la raison dogmatique ou de la logique formelle; l'absurde est sa condition morale et ontologique. Seule l'affectivité libérée de toutes les entraves de l'entendement conceptuel peut lui permettre de pressentir ses véritables dimensions. Il s'identifie au cosmos dont il demeure pourtant un infinitésimal élément organique. Il est à la fois le Tout et l'infime partie du Tout.

Cette position nouvelle, reflet direct des événements de l'histoire récente, s'opposait radicalement à la vieille conception humaniste et rationaliste de l'Occident (en fait il s'agissait pour certains d'un règlement de comptes définitif, d'une remise en question générale du système de valeurs hérité de la Renaissance). Le Japon l'a assimilé aisément parce qu'elle correspondait aux structures profondes de son tempérament et de sa culture, ou tout au moins à la conscience exacte qu'il en avait alors; cette assimilation il la doit aux Wols, Bryen, Fautrier, Tobey, Pollock, Sam Francis (2) et à ces quelques autres qui lui ont fait comprendre qu'un langage actuel et moderne n'était pas incompatible avec les notions d'ambiguïté et de réversibilité de la vision, que le panthéisme avait retrouvé les voies de son incarnation.

Un certain vocabulaire abstrait est ainsi devenu le langage moderniste de toute une génération. Cette fixation stylistique est riche de conséquences; d'abord, tout en libérant l'artiste de son complexe d'infériorité technique elle a contribué à bloquer une situation et à imposer d'emblée une hiérarchie de valeurs. Ce qui en Occident n'était que transitoire et en soi aussi suffisant que nécessaire est apparu en Orient comme définitif. On insistera jamais assez sur le fait que pour les

# les peintres japonais manquent de murs

iroitante, éblouissante. fantastique, l'heure où le Japon s'enfonce dans la nuit est paradoxalement le moment où le « pays du soleil levant » mérite le mieux son nom. A cette heure-là, levez la tête. Que cherchez-vous dans le ciel japonais? La lune à laquelle on offre périodi-La lune a laquelle on offre periodi-quement des gâteaux blancs? Les étoiles? Si vous habitez Tokyo, Osaka, ou si, naviguant sur cette Méditerranée nip-pone bourrée d'îles, que l'on nomme la Mer intérieure, vous approchez d'un port, le spectacle qui s'offre à vos yeux est comme une aube. C'est un soleil artificiel qui jaillit en supprimant les constellations, en effaçant le disque ou le croissant lunaire. Certes, la nature de ce pro-dige est commerciale, car il s'agit tout simplement des publicités lumineuses. Mais quelles publicités ! Vous ne pouvez qu'admirer ces figures multicolores et cette loquacité visuelle qui se manifeste tantôt au moyen des lettres familières de l'alphabet romain, tantôt à l'aide de signes pour nous énigmatiques.

Déjà cette diversité d'écriture vous séduit. Elle est impressionnante pendant le jour, quand vous regardez les enseignes des boutiques et les affiches. Aux vingtsix lettres de notre alphabet s'en ajoutent, en effet, des milliers d'autres qui font du domaine de l'écriture japonaise un domaine extrêmement varié, com-plexe et attachant. Mais, quand cet ensemble de formes s'éclaire, quand il se met en mouvement, quand il commence à clignoter mieux que les étoiles, à cou-ler comme une cascade, à pirouetter comme un acrobate, à glisser, à sauter, à courir comme un gigantesque corps de ballet, vous n'avez plus de doute : au même titre que certains aspects de la vie populaire, certains temples de bois, certains monastères zen, certaines réussites du théâtre de kabouki, le théâtre nô. les jardins de pierres, les kimonos et les savantes divisions des cloisons qui donnent à penser, quand on évolue dans une demeure traditionnelle, que l'on marche à l'intérieur d'un tableau de Mondrian – la conjonction de la calli-graphie et de la publicité lumineuse constitue une des merveilles du Japon.

Au-dessus des buildings ou sur leurs façades on peut composer d'immenses tableaux lumineux. Mais un peintre japonais, de quel espace dispose-t-il?

Pendant des jours et des jours, une phrase à résonné dans ma tête, une phrase qu'écrivait Abel Aurier, à la fin du siècle

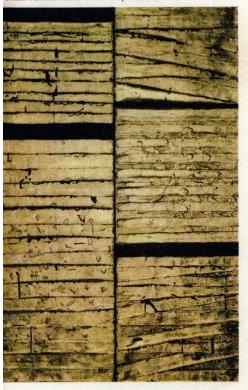
<sup>(2)</sup> L'influence de Sam Francis, cet américain « expatrié », a été tout aussi considérable à Tokyo qu'à Paris. Sa définition d'un espace ouvert, extra-dimensionnel, a séduit bien des Japonais et leur a révélé le modernisme d'une imagination cosmique de l'étendue. Sam Francis, en leur ouvrant les yeux, a préparé indirectement le succès que remportèrent par la suite certains artistes de l'Ecole de Paris lors de leurs expositions à la Tokyo Gallery : J.-F. Koenig, Feito et Messagier.



Paravent Kano ETOKU.

— (1543-1590). La décoration en usage dans la peinture classique japonaise semble parfois influer les jeunes peintres des nouvelles écoles qui retrouvent les effets cherchés par les maîtres.

Hisa DOMOTO. — Solution de continuité, composition (120 × 80), 1962. Domoto a chassé l'anecdote tachiste de sa vision pour en rendre la structure essentielle.



Japonais l'influence occidentale s'est partagée de façon à peu près égale entre l'Europe et l'Amérique : leur réflexion sur l'Occident était naturellement bipolarisée. Le Japon a vu dans la naissance d'un art authentiquement américain et puis dans les ultimes développements de la peinture de part et d'autre de l'Atlantique, l'amorce d'une rencontre spirituelle et d'une synthèse de l'expression plastique entre l'Ancien et le Nouveau Monde. Une fois surmonté l'effet de surprise dû à la découverte d'une école américaine, tout s'éclairait : l'informel européen rejoignait l'action painting américaine, un style universel était né. Le Japon a souscrit aveuglément au mythe de l'âge d'or de la peinture abstraite « lyrique ». Ce moyen commode d'autoexpression l'a emporté sur tous les autres : la sculpture notamment en a fait — pour un temps — les frais.

notamment en a fait — pour un temps — les frais. Le retour aux sources s'est opéré selon les voies du lyrisme abstrait occidental, bien plus que par une relativité de pensée qui serait d'esprit Zen par exemple. La calligraphie directement inspirée du bouddhisme zen est demeurée, même après les efforts de modernisation de Morita et d'Inoué, une écriture poétique très nettement distincte de l'expression picturale sur le devenir de laquelle elle n'a joué aucun rôle pratique au Japon. En revanche, ce sont les peintres informels d'Occident qui ont redécouvert le signe calligraphique, sensibles tout autant au pouvoir d'abstractionnement de la forme qu'au prestige un pue iflou d'une tradition séculaire. Mathieu, Degottex, Hantai sont des « calligraphes » occidentaux qui ont fini par influencer les calligraphes japonais contemporains et les inciter à une plus grande liberté dans leur art.

Mais s'ils n'ont pas dans l'ensemble utilisé les ressources du signe (Sugai et ses quelques suiveurs mis à part), les peintres japonais ont retrouvé à travers d'autres modes de l'informel l'esprit profond de leur peinture traditionnelle (3). Genre absolument distinct

Taro OKAMATO. – Okamato, qui fut l'ar duisit l'Ecole de Paris



<sup>(3)</sup> Les récentes sculptures de Sugai sont d'incontestables réussites, la troisième dimension donnant à ses calligrammes un développement architectural saisissant.



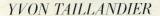
PEINTURE MURALE HORUS. – Le mimétisme dont la peinture japonaise de la première moitié du siècle subissait l'influence avait fait d'elle une province de l'art occidental. Le divorce était total entre l'art classique, sa tradition, et l'art nouveau qui, aujourd'hui, a rejoint la tradition.

de la calligraphie, la peinture japonaise depuis ses origines (peintures murales d'esprit bouddhiste et de facture thibétaine et chinoise) jusqu'aux estampes fameuses d'Hiroshige ou d'Hokusai a évolué constamment entre les deux pôles extrêmes de l'effusion cosmique et du symbolisme strict, de la sobre recherche de synthèse spatiale et du souci artisanal de la belle matière. L'opposition est grande entre un paysage Suiboku à l'encre sumi sur soie et la peinture décorative des paravents d'un Sotatsu.

Cette pratique de la peinture décorative aux sujets expressionnistes ou réalistes et aux couleurs vives, en opposition avec la sobriété de la « peinture blanche » rapproche dans certains cas l'artiste de l'artisan supérieur, du teinturier en tissus et surtout du laqueur qui après la Chine a fait la renommée mondiale du Japon. Mais où passe exactement la frontière, dans l'esprit du créateur comme dans celui du spectateur ? Il est permis de se le demander. Dans un autre domaine toute la gamme des techniques occidentales de la gravure venant à la suite de l'estampe traditionnelle — a trouvé au Japon un champ d'extension remarquable. Si le parisien Yozo Hamaguchi, aux natures mortes naturalistes d'un goût charmant, s'est imposé comme le maître contemporain de la manière noire, le jeune tachiste Kano a remporté un triomphe mérité à la dernière Biennale de la Gravure de Tokyo (1962).

#### Le Geste et la Matière

Il était donc tout naturel que l'exaltation du parti pris lyrique fondamental de l'âme japonaise finisse par s'exprimer avec les mêmes analogies spirituelles à tra-



dernier, à propos de Gauguin : « Des murs ! qu'on lui donne des murs ! » Cette phrase d'Aurier s'applique exactement à la condition du peintre japonais.

La demeure traditionnelle japonaise, celle qui est de beaucoup la plus répandue, n'offre que des parois fragiles, rares, coulissantes le plus souvent et peu propices à la décoration par des tableaux. Un seul endroit de la maison est réservé à l'exposition d'un poème calligraphié ou d'une image. Il s'agit du tokanoma et cet endroit est exigu. La peinture, telle que nous la concevons en Europe et telle que la plupart des artistes japonais la pratiquent aujourd'hui fascinés qu'ils sont par l'Occident — s'y trouverait à l'étroit.

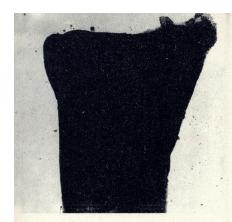
La population du Japon approche de cent millions d'habitants. Les villes sont immensés. J'ai parcouru des centaines de kilomètres et, comme Mac-Mahon, devant une inondation répétait : « Que d'eau ! » je répétais : « Que d'eau ! Que d'eau ! » je répétais : « Que de maisons ! Que de maisons ! » Pourtant il est peu probable qu'il y en ait une sur dix mille capable de recevoir une de ces toiles peintes à l'huile ou selon des procédés inspirés par cette méthode occidentale, et que l'on voit par milliers exposées dans les salons de peinture japonais. Et même les peintres qualifiés au Japon de traditionnels parce qu'ils pratiquent non la peinture à l'huile mais l'aquarelle — technique traditionelle en Extrême-Orient — et qui exposent dans un salon spécial, semblent avoir oublié combien peu de place leur réserve l'architecture nippone, car ils composent très souvent des œuvres de grand format dont on n'imagine pas qu'elles puissent figurer dans le domicile d'un de leurs compatriotes.

En d'autres termes, le peintre japonais ne dispose pas, au Japon, d'un véritable public d'acheteurs. Il semble ne travailler que pour lui-même ou pour la clientèle extrêmement limitée de quelques privilégiés possesseurs d'édifices spacieux et dans les murs desquels on puisse planter un clou pour accrocher une toile. Ou encore il travaille pour les Américains. Mais ceux-ci, tout engoués qu'ils soient du Japon, ne peuvent suffire. J'ai interrogé des directeurs de galeries. Le petit nombre de celles-ci est déjà éloquent : il n'y a que quatre galeries d'art moderne dignes de ce nom dans cette ville de dix millions d'habitants qu'est Tokyo où, pendant la nuit, s'épanouit le ballet des publicités lumineuses qui sont, elles, le vrai chefd'œuvre de l'art moderne japonais.

Il est vrai que ce chef-d'œuvre — d'un caractère, d'ailleurs, éphémère — se développe dans des condition qui lui sont particulièrement favorables. Pour un peuple dont le principal effort est industriel et commercial, la publicité — cet art injustement considéré comme mineur — est un mode d'expression qui correspond aux nécessités les plus évidentes. D'autre part

× 130), 1961. Taro de Poliakoff et introne bien la rupture avec agement « occidental ».





Sadamasa MOTONAGA. —
Peinture (250 × 211), 1962.
Monolaga, un des membres les plus doués du groupe Gutai d'Osaka, en revint bien vite, avec la plupart des autres, au style pictural collectif de leur génération. l'expressionnisme abstrait.

vers un langage moderne d'allure expressionniste ou informelle. Plusieurs courants se dégagent au sein de cette abstraction lyrique japonaise dont les correspondances occidentales sont souvent évidentes.

Les « paysagistes abstraits » (qui travaillent tous à Paris) occupent une place à part. Leur vision, plus ou moins transposée, s'inspire d'un naturalisme au second degré qui semble avoir pénétré l'essence même de leurs images. Certains comme lmai ou Key Sato sont des terriens, à la matière dense et intérieurement structurée et qui ont retrouvé d'instinct la perspective en surplomb des peintures historiques de l'époque Kamakura; Hisao Domoto et Yasse Tabuchi sont plus aquatiques dans leur vision hantée par la réversibilité du paysage traditionnel japonais. Leur touche est nerveuse, agitée, vive.

Par la sûreté de son geste et l'élégance de sa facture, Hisao Domoto a été jusqu'en 1961 la personnalité dominante de ce courant d'expression. Son évolution l'a conduit à partir de cette date vers un art apparemment décoratif à partir de cette date vers un art apparemment décoratif » si je puis dire. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'enjeu est d'envergure. L'artiste travaille dans la plus grande rigueur, disposant l'or, le noir ou le rouge en bandes parallèles et cherchant à rendre par des rapports mathématiques précis entre les surfaces un véritable espace de synthèse. Il a chassé délibérément toute anecdote tachiste de sa vision pour essayer d'en rendre l'essentiel, la structure et la substance. Domoto n'a pas hésité à aller jusqu'au bout de sa recherche, en ayant recours par exemple au paravent, émanation directe de la tradition décorative. Le paravent monumental qu'il vient d'exposer à la IV\* Biennale de Saint-Marin, série de compositions articulées à double face, l'une picturale et l'autre métallique, reflète le point extrême de cette évolution : le paravent devient objet de synthèse complexe, il définit un lieu, suscite un espace, développe un rythme; il est à la fois peinture, sculpture et architecture.

La démarche de Domoto revêt dès aujourd'hui une importance historique considérable, elle fait date. Non seulement parce qu'elle témoigne d'un début de lassitude vis-à-vis du vocabulaire informel et de l'abandon par certains artistes de la facilité lyrico-cosmique. Mais aussi parce qu'elle marque un tournant positif de l'imagination créatrice japonaise, la préoccupation croissante de retrouver un ordre réaliste des choses, de réintégrer l'humain au centre de la vision. Préoccupation optimiste qui réagit contre le doute généralisé et le sens de l'absurde précédent, manifestation d'espoir qui sanctionne le désir d'un accord plus profond encore entre l'homme et sa culture : le point de départ en est la tradition japonaise « ouverte », c'est-à-dire considérée

comme un ferment de transcendance et non comme un carcan esthétique; le recours à la tradition comme un moyen intrinsèque de justification, de libération et d'épanouissement de l'humain.

Cette attitude rejoint au-delà des différences morphologiques superficielles la position du jeune et brillant Yukihisa Isobé, dont les accumulations répétitives de blasons sont très significatives de la recherche d'une loi d'harmonie en profondeur qui dépasse le fait plastique et en « donne raison ». L'usage systématique et exclusif de l'élément décoratif fait ainsi apparaître — transcendance par excès — cet au-delà de la décoration, loi d'harmonie générale et principe des formes, un nombre, une proportion, un rapport. Le rôle de ces deux jeunes artistes dans l'histoire contemporaine de l'art japonais est grand : Domoto et Isobé en auront préfiguré l'un des développements immédiats et le recul du temps éclairera plus encore l'importance de leur prise de position actuelle (4).

La plupart de leurs compatriotes et collègues n'en sont pas arrivés là. Beaucoup s'en tiennent aux effets de matière qu'ils cultivent en soi avec une habileté ancestrale parfaitement adaptée à leur nouveau médium. Pour bien des artistes japonais l'un des charmes les plus puissants du tachisme réside dans la gamme étendue des effets de matière que consent le procédé. Yoshishige Saito, lauréat de la Biennale de Sao Paulo en 1961 et après lui Tazuko Tanaka, Kinuko Emi, Aiko Miyawaki, Arai, Shoji, Josaku Maeda (5) nous proposent selon des modalités diverses des pâtes plus ou moins hautes, très travaillées, aux effets lourds et souvent vifs en couleurs qui ne sont pas sans rappeler les préoccupations purement décoratives des peintres de l'époque Momoyama. A ces esthètes de la matière et de la couleur on peut adjoindre Shin Kuno dont les assemblages de plaques métalliques lisses aux fentes apparentes évoquent parfois Fontana, Hisashi Indo, le monochrome japonais, dont les touches de peinture, à l'inverse d'Yves Klein, sont très apparentes, ainsi que Yayoi Kusama qui a travaillé longtemps à New York dans cet esprit de recherches chromatiques.

En réaction contre l'esprit calligraphique et la spéculation sur le signe, certains peintres qui pratiquent l'abstraction gestuelle œuvrent dans un sens violemment expressionniste. Il y a une véritable action painting japonaise avec Minoru Kawabata qui a séjourné quatre ans aux U.S.A. (de 1958 à 1962). Kazuo Shiraga, Hideko Fukushima, Motonaga, Kamenitsu, Sugimata, Ohara, Murakami, Onishi et d'autres encore. Il s'agit dans tous ces cas-là d'une définition de l'espace très appuyée et très directe, d'une peinture très proche du geste physique, très influencée par les techniques américaines (grands formats, all-over painting, dripping ou peinture coulée).

#### Surréalisme et art de comportement

Paysagisme abstrait, informel décoratif, action painting : voilà les trois grands courants qui se partagent l'actualité de la peinture japonaise. Il s'agit bien entendu d'un premier stade, d'une sorte de préambule à la motivation et à l'incarnation d'un style moderne authentique. Le premier chapitre de l'art japonais d'après-guerre est résolument abstrait et lyrique. Que sera le suivant? Domoto et Isobé répondent partiellement à la question en nous laissant envisager un retour à une optique plus essentiellement réaliste, plus libérée vis-à-vis de l'acquis traditionnel et moins mimétique par rapport à l'Occident, plus

<sup>(4)</sup> La carrière d'Hisao Domoto, établi à Paris depuis 1955, est bien connue. Isobé, qui est âgé de vingt sept ans, a fait sa première exposition personnelle en décembre dernier à la Tokyo Gallery, Travaillant dans l'isolement le plus complet, il était encore inconnu au Japon en octobre 1962, date à laquelle je le découvris, ayant été le seul à remarquer son envoi à la Biennale de Gravure de Tokyo.

<sup>(5)</sup> Maeda s'oriente désormais vers une iconographie linéaire d'inspiration biologique : mondes embryonnaires, océans de bactéries ordonnées en nébuleuses spiraloïdes.

humaniste et plus universelle. Est-ce là la seule ouverture possible? Une constatation s'impose à ce sujet : la faillite, tout au moins momentanée, des deux mouvements stylistiques qui avaient pris pied au Japon avant la guerre : l'abstraction géométrique, avec Takeo Yamaguchi qui en est resté le leader, et le surréalisme, acclimaté par le poète Takiguchi, grand traducteur d'André Breton.

La peinture surréaliste qui se survit encore à ellemême n'a donné que de pâles redites de Max Ernst, Matta, Dali ou Tanguy. Mais si le surréalisme Ernst, sur éliment pas joué le rôle que sa brusque diffusion (en deux stades) aux alentours des années 30 et 45 semblait devoir lui réserver, il n'en colore pas moins tout un secteur de la vie intellectuelle japonaise. Toute une génération de jeunes écrivains fervents de Takiguchi (parmi lesquels certains critiques d'art particulièrement actifs et «engagés », Yoshiaki Tono ou Nakahara par exemple, et à un moindre degré Shinichi Segi) ont été fortement marqués par son message littéraire et la leçon poéticosociale qu'ils en ont retiré, un goût de l'insolite, une libération (peut-être un peu affectée) à l'égard des tabous nationalistes et sexuels. Pour eux « l'écriture automatique » s'identifie à l'affirmation du droit à l'expression libre sous toutes ses formes.

Cette coloration surréaliste, au sens large du terme, se retrouve dans les quelques phénomènes d'appropriation du réel objectif qui ont vu le jour au Japon durant ces dernières années. Bien plus qu'au nouveau réalisme européen, c'est évidemment au néo-dada américain des Rauschenberg et des Chamberlain que l'on peut rapprocher les démarches d'Arakawa (montages hétéroclites clos en boîtes) et de Tadahiro Ono laccumulations d'objets de rebut souvent liés les uns aux autres). Yayoi Kusama a abandonné ses recherches de monochromie pointilliste pour recouvrir les meubles les plus divers (canapé, chaises, armoire) d'un entassement de bourrelets d'étoupe qui sont autant de phallus mous. Les cubes de Kudo (établi à Paris depuis l'an dernier) renferment en leur sein tout un arsenal d'objets et de symboles sexuels dont le caractère agressif est volontairement outré.

Le succès triomphal que ces artistes, leurs défenseurs et leur public ont réservé à Tinguely lors de sa récente exposition à la Galerie Minami de Tokyo, traduit la disponibilité de toute une partie de l'opinion intellectuelle japonaise à la révolte provocatrice et à la magie de l'insolite. Mais Tinguely est avant tout un très grand sculpteur, un virtuose inspiré de l'assemblage métallique. Nul doute que son message technique ne soit médité à Tokyo, ainsi que les problèmes spécifiques que pose son œuvre (animation mécanique, mouvement, son, « comportement » de la machine). Il y a peut-être là l'amorce d'un renouveau japonais du problème de l'objet, de la recherche tri-dimensionnelle, bret de la sculpture moderne en général qui, malgré l'existence de quelques éléments de valeur (Mukai, Hiroi et surtout Eisaku Tanaka et Mori) en demeure pour l'instant au point mort.

Sur la voie d'un art du comportement pur, le Japon toutefois est allé déjà beaucoup plus loin, et à une époque où les rapports avec l'Occident et ses diverses avant-gardes demeuraient pratiquement inexistants. Le groupe Gutai. d'Osaka, fondé en 1951 et animé par Jiro Yoshihara a tenté à plusieurs reprises depuis 1955 de réaliser une synthèse de l'art du spectacle et de l'expression plastique. Une exposition en plein air sur la plage d'Asihaya en 1955 et qui portait le titre pompeux « d'exposition des expériences plastiques de l'avant-garde lançant le défi au soleil de plein été » a été suivie de plusieurs manifestations scéniques qui trouvèrent leur aboutissement dans le Festival d'Osaka (1958). A ces diverses occasions, les membres du groupe ont monté des « compositions-spectacles » et se sont livrés, en plein air ou sur scène, à une série de mimiques gestuelles qui se voulaient à la fois spectaculaires, dynamiques et exhaustives dans l'instant de leur accomplissement : Muramaki déchire en bondissant une enfilade de paravents de papier; Shiraga en transes peint avec ses pieds ou



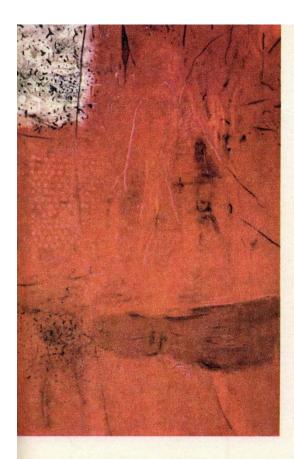
VOKIDU. – Les accumulations objets, les assemblages métalues semblent annoncer l'amorce un renouveau japonais du proème de l'objet et de la recherche

## YVON TAILLANDIER

il n'a pas de passé. Il s'invente un peu partout dans le monde d'aujourd'hui; le monde d'hier, qui ignorait l'électricité, ne le connaissait pas! Il n'y a pas de musée de la publicité lumineuse. Et cette carence n'a pas d'importance ou, du moins, n'en a pas encore. Il n'en est pas de meme de la peinture. Celle-ci possède une histoire et, comme me le disait un des rares peintres japonais dont certaines œuvres me sont apparues comme de grandes réussites, Insho Domoto: « Les jeunes doivent savoir ce qu'ont fait les anciens, ne serait-ce que pour ne pas les répéter. » Or, quel est le moyen le meilleur de savoir ce qu'ont fait les anciens, si ce n'est le musée? Car la reproduction photographique, n'étant qu'une reproduction partielle, est insuffisante – même en couleurs – du môins pour un peintre qui doit entrer dans l'intimité de la technique.

En Europe, comme aux Etats-Unis, les peintres disposent de musées qui sont, pour eux, des instruments de travail. Apparemment, il en est de même au Japon. Mais, rapidement, vous vous apercevez, premièrement, que les musées y sont petits et, secondement, qu'ils sont insuffisants, eux aussi. On doit pouvoir consulter un musée comme un dictionnaire. Vous ouvrez votre dictionnaire-musée; vous cherchez une ou plusieurs œuvres comme vous cherchez un mot. Je voulais, par exemple, me rendre compte de l'évolution de la peinture japonaise depuis 1868 — date à laquelle commence l'occidentalisation du pays. On m'avait appris l'existence d'un musée capable de me renseigner. Malheureusement, la page du dictionnaire manquait : les collections, pendant toute la durée de mon séjour, c'est-à-dire deux mois, avaient été remplacées par une exposition de tapisseries. Le musée était trop petit pour contenir les deux séries d'œuvres en même temps.

Ainsi, ma curiosité a-t-elle été frustrée. Mais ce n'était qu'une curiosité. La frustration des peintres est bien plus considérable. A l'insuffisance des musées consacrés à leur art national s'ajoute l'insuffisance des musées d'art européen. Le Japon possède plusieurs musées d'art occidental. Les collections de l'un d'entre cux — le musée Hishibashi — ont été exposées à Paris. On a pu juger de leur qualité. Mais... il y a un mais. Ces musées couvrent une période allant de l'impressionnisme au cubisme. Or, si belle et si importante que soit cette période, ce n'est qu'un moment de l'art occidental. Un autre moment, dont le rôle est considérable, et qui va de la Renaissance à l'impressionnisme, n'y es rullement représenté. Les Japonais ne le connaissent que par des reproductions ou par l'enseignement de leurs écoles des beaux-arts. Ce qui serait sans gravité, si les Japonais n'avaient pas pris, avec une extrême énergie, la décision de s'occidentaliser. Pour y parvenir valablement, il leur faudrait connaître



Yoshishigo SAITO. — Peinture (180  $\times$  125). Lauréat de la Biennale de Sao Paulo en 1961, Yoshishigo Saito retrouve avec le tachisme la gamme étendue des effets de matière des peintres classiques et de leurs préoccupations décoratives.

se vautre dans la boue molle (6); Tanaka développe d'immenses montages baroques.

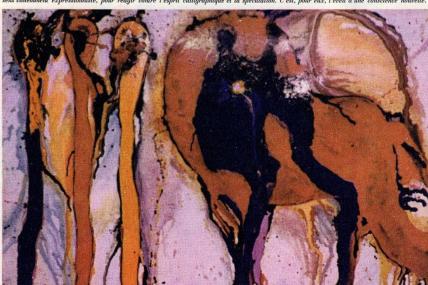
Si l'on sait que la revue *Life* consacra en 1956 un reportage photographique aux activités du groupe Gutaï, et que ce n'est qu'un an plus tard qu'Allan Kaprow réalisa ses premiers « environments », préludes aux « happenings », la coincidence est troublante : les « performers » de happenings new-yorkais auraient eu des précurseurs directs au Japon. Malheureusement ces manifestations Gutaï qui eurent lieu à Osaka n'eurent aucun retentissement dans la métropole et les membres les plus doués du groupe (Shiraga, Motonaga, Muramaki, Tsuruko Yamazaki, Kuniko Ohara) en revinrent bien vite au style pictural collectif de leur génération. l'expressionnisme abstrait.

#### Un point d'interrogation

Il y a une dizaine d'années à peine que le Japon a rompu l'isolement culturel de la guerre et de l'immédiate après-guere. Ét il est sans doute en train de surmonter ses complexes d'infériorité et de rupture sur le plan de l'expression picturale moderne. Si l'on peut parler d'une peinture japonaise actuelle, c'est que cette peinture a retrouvé l'un des liens organiques qui la lie à sa tradition nationale. L'abstraction lyrique a été l'instrument de cette première catalyse. Il ne s'agit pas de savoir si l'instrument a été bon : il a été le premier. Le phénomène a eu son corollaire immédiat, l'adoption d'un style collectif, un informel moderniste. La solution était sans doute trop facile et les premières réactions se font déjà sentir. En ce moment, l'Occident, à Paris comme à New York, remet en question les fondements mêmes d'un langage qui fut avant tout critique et négatif et qui développe en son sein les germes de sa néantisation. Comment le Japon réagira-t-il à cette renaissance du réalisme humaniste? En reprenant contact avec son acquis traditionnel, mais à un autre niveau et avec infiniment plus de détachement? En repensant le problème de la condition humaine à la lumière d'un surréalisme rénové, ou adapté? Le point d'interrogation reste entier.

surréaisme renive, ou adupte : reste entier.

L'artiste japonais contemporain a ses propres problèmes et les plus urgents ne sont peut-être pas d'ordre spirituel. Le public local attend de son



adamasa MOTONAGA. — Peinture, 1962 (250 × 211). Certains peintres, comme Motonaga, pratiquent l'abstraction gestuelle dans un ens violemment expressionniste, pour réagir contre l'esprit calligraphique et la spéculation. C'est, pour eux, l'éveil d'une conscience nouvelle.

œuvre — avant de la considérer à l'état de valeur (à tous les sens du terme) — qu'elle ait conquis la consécration internationale, c'est-à-dire que l'Occident l'ait reconnue comme telle. Quel lourd tribut pour une jeune indépendance. Quelle tentation de facilité, quelle source de compromis plus ou moins conscients où viennent achopper les meilleures et les plus pures intentions : devenir une bête à concours, faire de la marchandise de Biennale...



1MAKURA. - Flamme, peinture sur papier. Après avoir cherché à s'exprimer à l'occidene, rompant ainsi avec la tradition nationale, les peintres japonais contemporains ont réussi surmonter les contradictions issue de cette rupture, grâce à l'évolution de l'art mondial.

Et pourtant, malgré toutes ces restrictions, le miracle japonais existe. Les artistes d'aujourd'hui commencent à penser « moderne » tout en restant naturellement japonais dans leur art de vivre. Il n'y a pratiquement plus de fossé entre un langage et une culture. Les tenants de la tradition en viennent à pratiquer le style collectif : Domoto Insho, le grand maître du paysage sur soie, fait de l'action painting; Teshigahara, le maître de l'ikebana poursuit en même temps une carrière de sculpteur « néo-baroque »; de jeunes calligraphes font aujourd'hui une carrière double de peintres à l'encre et de peintres à l'huile, chose impensable il y a encore dix ans.

Quelle importance attacher à ces cas limites? Faut-il y voir la consécration d'un nouvel état de choses irréversible, une manifestation supérieure d'indifférence (ce serait de l'humour Zen) ou une preuve supplémentaire du pouvoir d'adaptation et d'assimilation de ce peuple? Cette question aujourd'hui encore restera sans réponse nette.

Un fait demeure acquis : un pas capital a été franchi, grâce au lyrisme abstrait. L'évolution est importante et nous n'en sommes qu'au début. Les artistes et les intellectuels japonais conscients de la nouvelle crise qui s'annonce ne pourront pas ne pas en tenir compte. Ils s'interrogeront sur eux-mêmes et sur leur propre destin : autant de regards enfin soustraits à la tentation mimétique de l'Occident, à sa fascination délétère.

Pierre RESTANY.

### YVON TAILLANDIER

non pas une partie, mais toute la tradition picturale occidentale. Ils n'ont, par exemple, que des idées très vagues sur le clair-obscur et le colorisme. Comment pourrait-il en être autrement? Ils manquent de documentation.

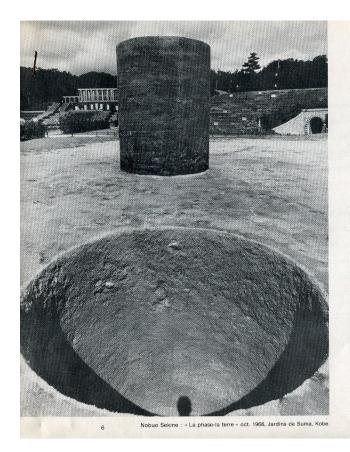
Dans beaucoup de cas, aussi, ils manquent de joie. Il y a un Japon gai et un Japon triste. Au Japon gai appa-tiennent ces fécries nocturnes qu'organisent les publicitaires; ces couronnes aux couleurs vives dont on couvre les facades quand on achève une maison ou quand on inaugure un magasin; ces petits temples portatifs rouges et dorés que l'on transporte de rue en rue, pen-dant que résonne une sorte de grosse caisse, à l'occasion des fêtes de quartier; les jouets qui ne sont pas toujours beaux, mais qui ont des couleurs éclatantes: les danses populaires auxquelles participent plus d'enfants que d'adultes. Et enfin plus d'enfants que d'adultes. Et enfin ces estampes japonaises qui sont des exceptions et des îles colorées dans l'océan gris de la peinture du Japon. Celle-ci, en effet, appartient, le plus souvent, ancienne ou moderne - malgré les efforts d'animateurs puissants comme Taro Okamoto ou certaines initiatives du groupe Gutaï à Osaka – au domaine du Japon triste. « Ecoutez comme mon peuple est triste », me disait dans un taxi où la radio émettait une chanson japonaise en vogue, Yamamoto, pro-fesseur de sculpture à Kyoto. Tristesse : les Japonais ne connaissent pas que cette résonance du cœur humain. Ils se marient selon le culte shintoiste, parce que, assurent-ils, « c'est plus joyeux ». Mais ils font appel aux bouddhistes pour les enterrer : ceux-ci, en effet, sont tristes. Or, ce sentiment déprimant a triomphé dans les arts majeurs. Les peintres qui sont de mayoris troiciens. peintres, qui sont de mauvais stoïciens,

penines, qui soni de l'indivas stolicher, ne le considérent pas comme un vice.

Finalement, c'est l'impression dominante qui me reste de mon séjour au Japon. Le Japon triste, dans mes souvenirs, a vaincu le Japon gai. Même les publicités lumineuses m'inquiètent. Je vois un symbole pénible dans le fait que ce peuple doit attendre la nuit pour exprimer sa joie, dans toute so force, comme s'il n'osait pas l'affirmer en plein jour. Un voile d'angoisse recouvre toutes les réussites japonaises, car, avant d'être les auteurs de ces célèbres estampes qui ont exercé tant d'influence sur l'art français du siècle dernier, et de ces calligraphies auxquelles une part importante de l'art occidental contemporain se réfère si vo-lontiers — avant d'être ce peuple d'esthètes aux mœurs étranges, aux coutumes bizarres, au théatre admirable et singuler dont nous rèvons si souvent — avant d'être les habitants d'un fantastique bout du monde et d'un Est absolu, les Japonais sont d'abord un peuple de cent millions d'humains qui, comme beaucoup d'autres peuples et peut-être comme tous les peuples, éprouvent la difficulté d'exister.

Y.T

## Article « Du groupe Gutaï à l'art du Mono-Ha. Les péripéties de la matière dans les années 1960 », par Aomi Okabe, 4 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 008]



## DU GROUPE GUTAI A L'ART DU MONO-HA: LES PÉRIPÉTIES DE LA MATIÈRE DANS LES ANNÉES 60

Les activités révolutionnaires du groupe Gutai entre 1954 et 1957 autour du personnage Jiro Yoshihara ont été reconnues à l'étranger des cette époque, grâce au journal publié pour partie en anglais et distribué mondialement quatorze numéros en 1955 et 1965, sauf 10 et 13). Lors de la mort de Pollock en 56, on a trouve ces journaux sur sa table. Allan Kaprow introduit dans son livre - Assemblages, environnements et happenings « douze photographies du groupe Gutai' (Kazuo Shiraga, le peintre corporel dans la boue, Saburo Murakami déchirant des papiers sur son corpue cut de l'étra d

evenement de Kaprow en 1957, ce qu'il confirmera lui-même (1).

En 1956, la -déclaration de l'art du Gutai » exprime clairement leur but : « L'art du Gutai ne transforme pas la matière, ni ne trompe la matière, où l'esprit humain et la matière se serrent la main en même temps qu'ils s'opposent l'un à l'autre. La matière n'assimile pas l'esprit. Celui-ci ne fait pas obèr la matière. Quand la matière, telle quelle, démontre sa spécificité, elle commence à parler, parfois même à crier. La méthode pour faire vivre la matière correspond à celle pour l'esprit ».

Toutefois, leurs manifestations, telles que l'exposition en pien air dans le parc d'Ashiya (1955-56) et la première thétaftailsation de l'art Gutai à Osaka et à Tokyo (57), n'ont pas éte accueillies à un niveau de compréhension veritable.

Mécontent de la réaction des critiques japonais, Yoshira ecrit : Bien que nous ayons présenté une bonne occasion pour pousser des discussions passionnantes, ne regrette que les critiques maient pas et le Courage de s'y engager ». C'est ainsi que le destin de Gutai sera transmis

Si ce numéro ne cède pas à une formule, c'est pour exprimer autrement la continuité dans laquelle il se situe. En augmentant le nombre de pages nous visons à une pluralité des approches critiques concevable seulement dans un lieu clairement circonscrit, où chaque entrée marque une position et une question. Il est aujourd'hui possible de tout dire sans avoir recours aux « grands sujets » ; à cela d'autres disciplines sont convoquées à titre d'échange afin de déterminer des points de contact autant que de friction.

De la peinture sans objet à l'objet du tableau, en passant par l'équivoque de l'objectivation, pour s'attarder sur l'objet théorique formé par le texte historique, c'est désigner l'étendue d'un champ qui échappe à la grisaille conjoncturelle. Il y a de quoi tenir fermement devant les synthèses précipitées et les conclusions trop rapides, mais il s'agit surtout d'amener des préoccupations diverses en un même lieu - lieu de réflexion, d'information et de débats : une revue dont l'objet multiple est à chaque fois remis en question dans chacun de ses textes.

aux mains de Michel Tapié, le promoteur de l'art informel, qui est le seul vraiment enthousiasmé par ce mouvement. Des lors, l'tineral me le promoteur de l'art informel, qui est le seul vraiment enthousiasmé par ce mouvement. Des lors, l'tineral en qui estate la l'art estate espaproche de l'évolution de l'art international s'introduit au Japon encore désertique depuis la seconde guerre mondale. Dans ce courant international, des artistes tels que Tabuchi, Sugal, imai et Domoto qui sont partis en Europe dans la première motité des années 50, jouent un très grand rôle.

Cependant à Tokyo, à parit de 49, le quotidien Yomiun organise des «expositions indépendantes du Japon «, qui offrent un espace d'exposition principal pour de jeunes artistes d'avant-garde inconnus, tels que On Kawara, "Ata salle de bains et le "Débarras", exposée au millieu des années 50, qui exprime un espace compètement millieu des années 50, qui exprime un espace compètement millieu des années 50, qui exprime un espace compètement fermé, bouleverse artistes et critiques. Du apan isolé de toutes les entre internationale, et ce, depuis presque vingt ans. De pouis 58, on remarque l'influence de l'art informel dans ces expositions. De plus, les groupes KYUCHU (Kikuhata, Och), NEO-DAA-ORGANIZERS (Shinohara, Arakawa, Gempei, Akasegawa, Tanaka, Kishimoto), HIGH-RED-CENTER (Takamatu, Akasegawa, Nakanishi) s'organisent autour des artistes exposants, Les artistes plutót solitaires tels que Miki et Kudo y sont reconnus aussi; ce derreire expose en 1962 des objets phalliques noirs et des pains suspendus occupant une salle entière. Les courants des années 50, comme l'art junk, le pop et la performance y ont mûri. Mais en 64, le Yomiuri renonce à ses expositions pour de nombreuinsesses par le Musée Métropolitain de Tokyo, Six règles qui interdisent: 1) les bruits embarraissants. 2) les odders riscares et les objets préssables, experière expositions de les odders più artiste expositions se succédent : - Le Symposium de la Sculpture et des matériaux ont eu un

Les années 60 se déroulent d'une façon mouvementée, à partir de la signature du Traité de Sécurité Nippo-Américain, contre lequel l'Union Nationale des Eludians Japonais manifeste. La décennie est marquée par l'atmosphére de résistance contre le rôle grandissant des institutions, universités et musées. On peut mesurer cette ambiance à travers de nombreux incidents judiciaires: le procès intenté à Akasegawa pour la reproduction d'un billet de mille yens; des artistes poursuivant les musées pour retrait autoritaire de leurs œuvres, d'autres poursuivis pour immoralité et d'autres encore comparissant pour action contre l'Exposition Universelle d'Osaka (4). Dans ce climat difficile naît la détermination du groupe Mono-Ha.

Lors de l'exposition « Sculpture contemporaine » de Sumarikyu en 68, l'egurre de Nebuo Sekine, « Phase-terre « ouvre un horizon d'expression surpremant par la matière, la nature, l'environnement et le geste. Le sens et la L-Fan, artiste et thodies. « Au-delà de l'être et du reant » « Le monde et sa siructure » (voir extraits ci-après), « Est-ce que l'art des idées est possible » (tous en 1989) et « ha recherche d'une rencontre » en 70, qui sera approfondi par Kishio Suga, un des principaux artistes du Mono-Ha.

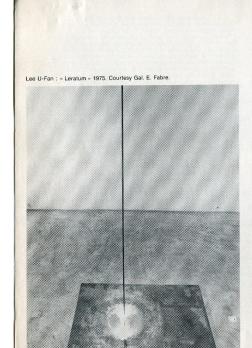
Dix ans après cet événement, la table ronde « 30 ans d'art contemporain japonais » a été organisée en 78 par la revue d'art Bijutsu-Techo. Curieusement, l'art du Mono-Ha n'était pas si évident pour la plupart des critiques participants. Le Mono-Ha a-t-il vecu la rupture comme le Gutai ?

Ce phénomène nous suggère au moins les deux aspects essentiels de l'art contemporain japonine.

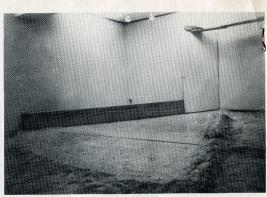
participantis. Le mono-Ha al-til vecu la rupture comme le Gutai ?

Ce phénomène nous suggère au moins les deux aspects essentiels de l'art contemporain japonais ; un regard et une vision extérieurs sont importants pour regarder ce qui se passe au Japon. La réversibilité de la vision de l'extérieur à l'intérieur et l'intérieur à l'extérieur joue un rôle prépondérant pour des étrangers comme Lee U-Fan, Coréen, mais aussi par des artistes vivant ou voyageant à l'étranger), le contraste saillant des deux notions. Ces deux concépts consistent en une boucle boucles fondée sur le souvenir traumatique du totalitarisme et tourne sans cesse autour de la marginalité de son langage et la spécificité de la transparence de son art.

- "Dix-huil ans de l'art du Gutai» en 1976 à Osaka.
   " "30 ans d'art contemporain japonais», m' spécial de Bijutsu-Techo, juillet 78.
   "30 ans d'art contemporain « catalogue de 1892, M. N.A.M. de Kyote.
   "30 ans d'art contemporain» (and de Tokyo, février/mars 1892, M. N.A.M. de Kyote.
   "4. "Les vicisatiudes de l'art d'après-guerre par Johro Hariu en 1979, publie par Tokyo Shoseki Kabushiki Galcha.

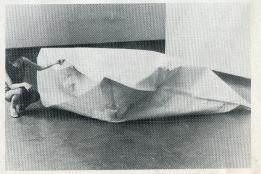


8



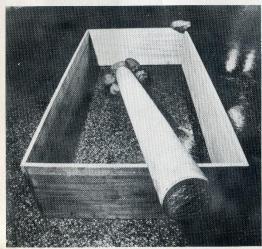
Kishio Suga : « Règle de laisser être » sept. 1971, Sato Gallery, Tokyo.

Susumu Koshimizu : « Papier 1 » 1969, MNAM de Tokyo. Papier, pierre



## Articles « L'art du Mono-Ha. Une époque critique de l'art japonais contemporain », par Shiego Shiba, 5 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 009]

L'ART DU MONO-HA,



g Kishio Suga : « Situation de limite » juillet 1970, MNAM de Tokyo

Comme on le sait, l'art japonais moderne a commencé avec l'ouverture du pays en 1867, brisant brutalement la tradition de l'art japonais; l'art moderne se développait dès lors suivant le concept d'art moderne occidental d'abord, américain ensuite (sommainement, bien entendu) depuis 45. Et, par conséquent, pulsque nous nettendu depuis 45. Et, par conséquent, pulsque nous nisme, des fauves, d'outbisme, de l'Expressionnisme, du Surréalisme, de l'art bientat, de l'Action Painting, du Pop Art, de l'art minimal, de l'art conceptuel, etc., il était bien naturel que nous n'en ayons produit (ou reproduit) que des copies des pays développés, copies transfigurées et minimisées au cours de ce développement contradictoire et complexe de l'art japonais moderne, se basant inévitablement sur l'art occidental, importé et donc étranger. Plus de cent ans après, je dois constater que la mentalité artistique du Japon moderne s'est ainsi formee, qu'il n'est pour elle plus possible de s'en tenir à une imitation de l'art européen ou américain. Et non seulement les artistes, mais aussi la plupart des historiers d'art et des critiques, ne voient pas, ne peuvent pas voir d'inconvénient à cette occidentalisation de l'art japonais de 1867.

istoriens d'art n'els critiques, ne volent pas, ne powent pas voir de l'art des critiques, ne volent pas, ne powent pas voir d'in l'art de critiques, ne volent pas, ne powent pas voir d'in l'art d'i

terme, lequel ne pouvant être un terme juste, reste provisoire. Nous gardone l'habitude pourtant de nous en servir.

Le phénomène Mono-Ha représente, selon moi, un des deux aspects culiminats de la situation de mise en extrémité fondamentale dans la deuxième motité des années 60 au Japon. L'autre qui complète cette situation extréme, c'est l'art conceptuel japonais, représenté notamment par les activités de Yutaka Matsuzawa; l'adjectif japonais est ici de sens exclusif, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas du tout de l'art conceptuel européen ou angio-saxon, mais d'un autre type d'art tout à fait d'ifférent réalisé par Yutaka Matsuzawa autour/avec des mots et des drées, el auquel on devrait donner, pour clarifier, une place correspondant indivitablement à l'art conceptuel. En tout cas, avec ces deux aspects de la mise en extrémité on su cours de la deuxième l'essentiel de l'art gia pour autre type d'art minimal et l'art conceptuel. On peut dire par conséquent qu'il n'y a, en Europe ou aux Etats-Unis, une tendance aboutissant à une extrémité de l'art moderne avec l'art minimal et l'art conceptuel. On peut dire par conséquent qu'il n'y a, en Europe ou aux Etats-Unis, une contribution originale du Japon au niveau international. Avec l'art conceptuel japonais, on atteint une phase où l'art est constitué de mots, d'idées (la mise en extrémité vers les mots), tandis qu'avec le Mono-Ha les objets constituent l'art (la mise en extrémité vers les mots). Le Mono-Ha n'était pas un groupe constitué d'artistes voulant lancer une nouvelle vague de lart, mais nous regroupons a posterior les œuvres de quelques artistes sous le nom de Mono-Ha. Parmi ces artistes, on peut otter entre autres: Nobuo Sekine, Lee U-Fan, Katsur y Oshida. Katsuhko Narita, Shinge Monda, Susuma Koshumizu et Kishio Suga. Excepté Lee U-Fan qui avait trente-deux est de l'artistes ound et men de l'artistes et de l'artistes et de l'artistes et de l'artistes et l'art

Mono-Ha. C'est Lee U-Fan qui a su à l'époque extraire des ceuvres de Sekine la signification potentielle du Mono-Ha (6). C'était le changement fondamental de la manière de lire le contexte atristique lui-même: et personne n'à pu alors contexte atristique lui-même: et personne n'à pu alors contexte atristique lui-même: et personne n'à pu alors contexte atristique lui-même et ce savait pas ce qu'il faisait et réalisait, ne pouvait pas le comprendre comme Lee U-Fan l'a fait. Lee pensait lui-même que l'œuvre de Sekine nous donne une structure à travers laquelle le monde apparaît ouvert, mâis je pense que ce qui est important et caractéristique de ce revirement. C'est le fait que Lee U-Fan ait proposè et présenté, presque pour la première fois dans l'histoire du discours artistique au japon, un point de vue inséré dans le contexte spécifique de l'art japonais. C'est exactement sur ce point-la que l'on peut estimer sond siscours, qui n'à en lui-même pas forcement de grandes qualités, et contenant quelques contradictions logiques et des défauts concernant la compréhension des faits historiques.

L'œuvre monumentale de Sekine et le changemen de point de vue avec les écrits de Lee U-Fan ont donc été necessaires pour que des faits artistiques puissent ensuite former le Mono-Ha.

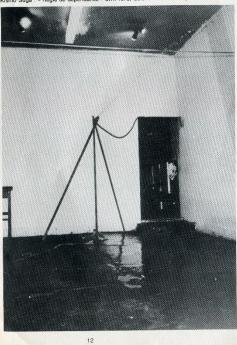
Or, le Mono-Ha est, dans ce sens étroit, un mouvement de sept artistes, pendant à peu près deux ans 1969 et 1970; mais cela signifie aussi une tendance plus ou moins répandue à partir des activités du Mono-Ha dans ce sens restreint. Quant au Mono-Ha dans son sens premier, je voudrais énumérer chronologiquement les expositions personnelles et collectives importantes, pour en donner un aperçu;

1969 avril : exposition de Nobuo Sekine : « La phase du rien » L'argile graisseuse » Tokyo, mai : « 9 exposition d'art contemporain japonais » (organisé par le journal «Mainichi»), Musée municipal de Tokyo, ave entre autres : Koshimizu, Narita, Sekine et Lee U-Fan, juillet : exposition de Sniago Honda : « N° 16 », galerie Tamura : exposition de Katsuro Yoshida : « Cut-off (hang) » galerie Tamura, Tokyo, août : « Tendances de l'art contemporain », Musée National d'art moderne de Kyoto, avec, entre autres : Koshimizu, Narita, Yoshida et Lee U-Fan, oct : exposition de Kishio Suga : « Couches paralléles », galerie Tamura.

1970 janvier: exposition de Lee U-Fan, galerie Tamura; exposition de Shingo Honda: « Nº 42 », galerie Tamura mai: exposition « Human Documents », galerie Tokyo, avec, entre autres: Koshimizu. Narita et Yoshida; « 10' exposition Internationale au Japon (Tokyo Blennale) », organisée par le journal « Mainichi », Yusuke Nakahara commissaire avec, entre autres: Koshimizu et Narita. Lee U-Fan: « Le phénomène et la perception », août 69, MNAM de Kyoto.



Kishio Suga : « Règle de dépendance » avril 1973, Galerie Tamura, Tokyo.



juin : exposition de Kishio Suga : «Soft concrete», galerie Tamura, juillet : exposition «5º Japan art festival», organisé par le bureau de JAF, Musée National d'Art Moderne de Tokyo avec, entre autres : Suga (grand prix) et Honda ; «Tendances de l'art contemporain», Musée National d'Art Moderne de Kvoto.

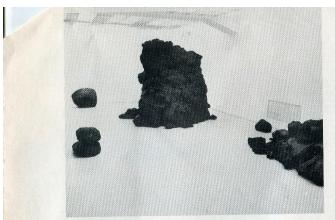
juillet: exposition - 5º Japan art testival», organise par le bureau de JAF, Musée National d'Art Moderne de Torkoproseve, entre autres: Suga (grand prix) et Honda. - Tondornes de l'art contemporain», Musée National d'Art Moderne de Kyoto.

Aposition - Août 70 - Un aspect de l'art contemporain», Musée National d'Art Moderne de Kyoto.

Aposition - Août 70 - Un aspect de l'art contemporain», cransières par MNAM de Tokyo, Yoshiaki Tono commissaire, avec, entre autres: Koshinizu, Suga, Yoshida et Lee U-Fan.

oct.: exposition - Artistes d'aujourd'hui », galerie Municipale de Yokohama, avec, entre autres: Honda, Koshimizu, Suga et Yoshida.

Si l'on examine le Mono-Ha dans son aspect de mouvement, il finit par l'exposition - Août 1970 - Un aspect de l'art contemporain». El la plupart des sept artistes principaux du Mono-Ha commencent à changer l'orientation de leur œuvre, les uns aprair de l'art per l'entre de l'Artistes principaux du Mono-Ha commencent à changer l'orientation l'ete 1969. Narita à partir de le l'Arnée 1971. Et cette troshie, l'entre de se sutation a entraine la chut de l'Argèmonile du discours de Lee U-Fan, qui se mit a créer des œuvres a deux dimensions à partir de l'année 1971. Et cette ceuvres représentatives du Mono-Ha, plus importantes et plus authentiques en 1971 qu'auparavant. Il faut ajouter que c'est dans ses écrits que le peux trouver la pensée la plus profonde du Mono-Ha. Kishio Suga, commençant à écrire au même moment que Lee U-Fan, a publie ses trois articles importants entre 1970 et 1972 (8); ces articles sont apparus comme annulant les écrits de Lee U-Fan, On peut d'onc d'ire que seul Kishio Suga a poursuivi le vrai Mono-Ha, memende de l'année 1970 ce sont des objets, existants séparément les uns des autres, qui font l'euvre; ou, tout au plus, c'est la relation de ces objets qui constitue l'œuvre eu nieux etapes du développement au carrière de Kishio Suga D'abord, jusqu'à la deuxième moitié de trannée 1970 ce sont des objets, existants séparément les uns des surfes, avec l'euvre in inti



Nobuo Sekine : «La phase du rien - l'argile graisseuse » avril 1969, Galerie Tamura, Tokyo.

Et, si le Gutai et le Mono-Ha sont les deux éléments artistiques les plus caractéristiques, les plus essentiels et les plus fondamentaux pour l'art japonais contemporain, c'est parce que l'on trouve pour la première fois dans ces deux tendances la possibilité de concevoir un art proprement japonais. Plus exactement, nous envisageons ici la possibilité de comprendre la mise en œuvre du mondet el qu'il est comme une autre forme de l'art: autre puisque elle est cl audelà et en dehors de l'art. Avec le Mono-Ha précisément, en conséquence, il devient possible de remarquer une continuité consérente de l'art japonais depuis le Gutai; c'est là qu'on peut puiser sa particularité, de ne sais pas si celle-of pourrait être une chose originale au niveau international - c'est aux etrangers qu'il appartient den juger. Pourrain, au moins pour nous, le temps est venu dexaminer l'art dans son propre contexte, loin de toute imitation et loin, en même temps, de tout chauvinisme (?).

Shigeo SHIBA (8)

#### Notes :

- Voir un sommaire historique de l'art japonais moderne par Ichiro Hariu : «L'art japonais moderne», dans XX<sup>a</sup> siècle (spécial Japon), nº 46, septembre 1976, pp. 57-67.
- (2) Voir un article, avec un historique, sur Gutai par Bertrand Raison: « Gutai ou le concret aux éclats », dans Artistes, n° 11, juin/ juillet 1982, pp. 4-17.
- (3) Voir : Toshiaki Maeno, « Le rôle de l'Exposition des Indépendants YOMIURI dans l'art contemporain japonais », thèse de doctorat du 3° cycle, présentée à l'Université de Paris I, février 1979.
- (4) Voir un article par l'auteur : Shigeo Shiba, « La reconstitution de Saito », dans XX° siècle, n° 51, décembre 1978, pp. 147-148.
- Salve, dans Assertier et articles suivants:

  Audela de l'être et du néant sur Nobuo Sekine », dans Sansai, juli 1998

  Le monde et la structure l'effondrement de l'objet », dans Design Critic, n° 9, julin 1999

  Est-ce que l'art des idées est possible ? », dans Bijutsu-Techo, novembre 1969.

  A la recherche du rencontre », dans Bijutsu-Techo, février 1970.

- \* A la recherche du rencontre \*, dans Bijutsu-Techo, février 1970.

  (6) = Etre en dépassant l'état \*, dans Bijutsu-Techo, février 1970.

  \* La situation d'être laisée \*, dans Bijutsu-Techo, juillet 1971.

  \* L'anonyme au-delà de l'anonyma! \*, dans Bijutsu-Techo, mai 1972.

  (7) Bien que cela dépasse le cadre de cet article, je voudras isquier que le Mono-ha dans ce sens élargi se développe plus largement autour de 1971-1974, et que cest plante de l'artipapens autour de 1971-1974, et que cest plante de l'artipapens actuel dépuis la deuxième moitie des années 70. Et la téche, pour cette dépuis la deuxième moitie des années 70. Et la téche, pour cette dépuis la deuxième cet l'étendue du Mono-ha es solent pas négligeables. Tokyo Gallery est en train de préparer une publication sur le Mono-ha, la première tentaive importante la lacquet publication et de Mono-ha (al première tentaive importante la lacquet publication tous avec les traductions anglaises) paraîtrà a la l'inde le déte 1983.

  (8) Shigeo Shiba est conservateur au Musée National d'Art Moderne.
- (8) Shigeo Shiba est conservateur au Musée National d'Art Moderne de Tokyo. Termine actuellement un livre sur l'art japonais du Gutaï à nos jours.

Articles « Le Japon et nous », par Michel Ragon, et « Influence au Japon sur l'École de Paris. Japan made in Paris », par Pierre Restany, 3 pages [Cote numérique PCABA TOP JAP 010]

## Le Japon et nous

par Michel Ragon

Une nouvelle mode du Japon est en train de naître et l'exposition « L'Art japonais à travers les siècles », au Musée National d'Art Moderne de Paris, ne sera pas sans aider (cette fois-ci à juste titre) à l'engouement des Européens et Américains pour le Japon. Après Georges Ŝalles et Bernard Dorival, qui étaient allés à Tokyo présenter une sélection des chefsd'œuvre du Musée du Louvre, après Jean Leymarie qui s'y rendit pour la Biennale de Gravure dont H Georges Adam fut le lauréat, après Aléchinsky qui en rapporta un très bon film sur la calligraphie, dont nous avons déjà parlé, j'ai fait moi-même un séjour au Japon l'été dernier, présentant au Musée Bridgestone une exposition: «La Nouvelle Ecole de Paris ». Michel Tapié ne devait pas tarder à y venir pour présenter une exposition de Mathieu et, quel-ques mois plus tard, Soulages, en revenant des Etats-Unis, recevait à Tokyo son Prix de l'Education Nationale. Bientôt, Atlan va partir à son tour pour l'Extrême-Orient et y exposer ses œuvres. Les échanges entre le Japon et la France se font donc de plus en plus nombreux. Il nous a paru utile de présenter à nos lecteurs l'art moderne actuel du Japon, dont on ne parle que très peu, tellement est grande notre attention pour l'art japonais du passé.

Il est certain qu'au Japon, ce qui m'a le plus frappé, c'est que l'art ancien japonais traditionnel m'a paru étrangement moderne, alors que l'art considéré au Japon comme moderne m'a paru plutôt ancien.

En effet, dans la peinture traditionnelle japonaise, on trouve avec étonnement ce goût du signe et de la tache, cette liberté de tracé du pinceau, ce sens de l'espace, qui sont autant de caractéristiques de l'art abstrait actuellement d'avant-garde en Europe et aux Etats-Unis. Il en est de même pour l'architecture. Alors qu'autrefois la maison européenne était une maison fermée, avec des murs épais et des barreaux aux fenêtres, comme une forteresse, elle s'ouvre aujourd'hui sur la nature, tend à laisser pénétrer la nature dans la maison. Et l'aménagement intérieur de cette maison, qui s'efforce de supprimer les meubles encombrants d'autrefois, qui use de portes coulissantes, de placards, de tables basses, se rencontre encore ici avec la maison traditionnelle japonaise.

Il est singulier d'ailleurs de constater que cette mode actuelle du Japon, autant aux Etats-Unis qu'en Europe, est une réaction puriste contre les baroquismes qui allèrent du modern' style 1900 aux arts décoratifs 1925 et que ceux-ci furent le résultat du premier japonisme européen.

Car ce premier japonisme européen, né avec les

études des Goncourt sur les bois gravés de Hokousaï et de Outamaro, avec les haï-kaï de Mallarmé et les romans de Loti, avec l'impressionnisme de Monet et de Van Gogh, ce japonisme des gravures populaires du xvin° siècle et des porcelaines, avait abouti au style nouille et aux végétalisations décoratives. Il est très significatif que l'actuelle exposition d'art japonais au Musée National d'Art Moderne ne comporte ni bois gravés ni porcelaines. Le second japonisme européen est bien une contradiction du premier et le Japon puriste, qui nous ravit aujourd'hui, nous aide à nous délivrer du baroquisme hérité du Japon qui avait tant plu à nos grands-parents.

Mais notre propos est de parler surtout ici de l'art actuel au Japon et nul n'était mieux qualifié pour faire l'étude d'ensemble sur ce problème que Shinichi Segui, critique d'art d'une trentaine d'années, et l'un des plus en vue de sa génération, auteur de plusieurs ouvrages critiques dont l'un sur « L'Art du xx° siècle », délégué de l'AICA au Congrès de 1957 à Florence, présentateur de l'Exposition des Peintres japonais de Paris au Cercle Volney, en 1957, lors de son séjour à Paris.

J'avais également demandé à Kyoto un article sur la calligraphie à Siryu Morita. L'abstraction calligraphique japonaise est en effet née au Japon en 1949-1950 sous l'impulsion de Siryu Morita et elle groupe aujourd'hui quatre tendances différentes dont Bokujin (« Les Hommes de l'encre de Chine ») dont Morita est membre. Morita est encore l'éditeur de la revue Bokubi. Il faut tout de suite souligner que les calligraphes et les peintres sont au Japon deux choses nettement séparées. Les calligraphes, tout comme les peintres, se divisent en deux écoles : les traditionnalistes qui s'attachent à la forme usuelle des caractères, les modernes dits abstraits qui veulent inventer des signes. La calligraphie a été plus orientée autrefois vers le signe et elle va plutôt aujourd'hui dans la direction de la tache, bien que ces deux choses restent caractéristiques de la calligraphie. La calligraphie est toujours faite à l'encre de Chine solidifiée en bâton et sur le même papier qui sert pour les cloisons transparentes. Elle n'emploie jamais de couleurs. La calligraphie moderne, depuis la guerre, me disait Morita, est une réaction contre la dégradation de la calligraphie traditionnelle. C'est, pour lui, un retour à la vraie tradition qui créait des signes. C'est aussi une expression de l'homme libéré après la guerre du système féodal. Morita s'étonnait que l'on puisse trouver des rapports entre les peintres informels et les calli-

(suite page 25)

## Le Japon et nous

(suite de la page 11)

graphes. Car les calligraphes ont le support de vieilles lois qu'ils ont fait éclater, alors qu'il ne voit aucun support chez les informels européens. Mais il est juste de souligner en retour que, si des peintres européens et américains ont subi une influence de la calligraphie, la calligraphie n'est devenue abstraite au Japon qu'après les expositions de groupes en Extrême-Orient où figuraient, entre autres, Hartung, Soulages et Schneider.

Il ne faut pas perdre de vue que la calligraphie est un art inconnu des Européens, au même titre que l'arrangement des fleurs, l'art des pierres et les geischas.

Un fait qui m'a beaucoup étonné à Tokyo, c'est l'absence de galerie d'art abstrait et la rareté d'œuvres abstraites dans les galeries. Les peintres d'avant-garde n'exposent guère que dans les Salons, groupés en tendances. Cela vient de ce que, si les expositions collectives attirent une foule de visiteurs, les galeries, par contre, ne voient que peu d'amateurs et les collectionneurs d'art abstrait sont très rares, contrairement à ce que l'on pourrait penser.

Pour terminer ce préambule, je voudrais remercier une fois de plus le critique d'art et traducteur Shuji Takaschina qui a bien voulu nous aider à la réalisation de ce numéro spécial sur l'Art actuel au Japon.

Michel Ragon

## Influence du Japon sur l'École de Paris

#### Japan made in Paris

par Pierre Restany

L'aller et retour Paris-Tokyo en deux fois trente heures et par le pôle : une telle chevauchée des fuseaux horaires n'est pas encore à la portée de l'abstrait moyen. Dieu merci : seule cette notion de distance relative préserve encore la portée et la consis-

tance parisienne du mythe japonais.

Ce mythe du Japon dans l'École de Paris a la vie dure : il témoigne de ce besoin d'exotisme ésotérique, si nécessaire aux collectivités intellectuelles prétentieuses, et qui vivent en circuit fermé. Les morceaux de résistance de ce potage aux senteurs d'évasion, calligraphie, judo, bouddhisme Zen, sont enrobés d'une sauce complexe et subtile, riche de variantes individuelles.

Au Sélect ou au Dôme, le buveur de café-crème (par nécessité), spécialiste de l'aliénation en terrasse, réunit, à la suite d'on ne sait quels transferts associatifs Vasco de Gama à Pierre Loti en passant par les routiers et capitaines de Palos et de Moguer, les Mines lointaines de Cipango, les canons du Commodore, les avions-suicide et les innocentes victimes du champi-

gnon atomique.

Tout ce qui vient de cet antipode-là se pare d'un charme étrange (il est vrai tout de même qu'il serait difficile de le confondre avec la Nouvelle-Zélande). Le Judo, cette gymnastique japonaise hygiéniquement imposée aux enfants des écoles au même titre que la vaccine ou le verre de lait, se pare ici du prestige (et du confort) intellectuel de l'ascèse spirituelle. Des Manuels de sagesse pratique vous divulguent dans un Montaigne tempéré par Baedecker les secrets essentiels de l'expérience humaine : zen by day, zen by night.

Bref, le succès certain du mythe japonard traduit, dans cette Ecole de Paris où tant de gens ont besoin de s'aider à vivre, l'exigence d'un ultime refuge, le dépaysement nécessaire, le contact avec une tradition inconnue et purifiante. Un timbre-poste permet ainsi de reconstituer tout un Empire.

Il y a autre chose, au delà de ce Tourisme de l'esprit. La Calligraphie est en train de rééditer le coup de l'estampe. Il faudrait conseiller à Mathieu d'adopter l'uniforme de Nabi Japonard.

En fait, le parallélisme des recherches de la calligraphie japonaise moderne (Morita, Sekiya, Osawa, Inoué, Tsuji...) avec l'œuvre de certains de nos abstraits lyriques occidentaux ne doit pas faire trop d'illusion.

L'Occident vient de retrouver l'art de l'écriture, après avoir épuisé, dans son avide désir de totale compréhension, le contenu de tous ses vocabulaires logiques. L'Occident doute de lui-même, et cherche ailleurs l'équilibre et l'espoir. Ou? si ce n'est vers l'Orient, son exact contraire, son essentielle antinomie, le germe de sa propre néantisation. Rien ne pourrait mieux rendre compte de cette poussée vers l'Est que la référence du symbole taoïste du Taï-ghi-tou. L'image bi-polaire du Tao comporte un cercle divisé en deux parties égales blanche et noire, que sépare une ligne en «S», la partie blanche étant marquée au cœur même de son renslement d'un point noir, et la partie noire, symétriquement d'un point blanc. Ces deux points signifient la naissance, au cœur de chacun des deux principes du principe opposé qui le tient en échec.

Lorsque l'Occident se nie lui-même, il trouve en Orient le germe de sa propre néantisation, et viceversa.

La contamination extrême-orientale a fait la fortune de la soi-disant « Pacific School ». La Calligraphie passée au filtre américain a-t-elle changé de nature? Peu importe d'ailleurs. Le geste calligraphique est geste avant tout, c'est un phénomène d'investigation de l'espace qui rend compte de quelques-unes des aventures les plus actuelles. Enfermer cette affirmation élémentaire du Moi dans un réseau ténu de « significations », c'est introduire là, au cœur du problème, le germe néantisateur de l'Occident.

Lorsque nos néo-calligraphes de l'Ecole de Paris, par impuissance ou par facilité, auront réduit le « signe » aux dimensions de leur médiocre vocabulaire, il ne restera plus à leurs successeurs que l'espoir de

trouver un Orient nouveau.

P. Restany