



**HAL**  
open science

**Yoshihara Jirō**

Michael Lucken

► **To cite this version:**

Michael Lucken. Yoshihara Jirō : L'envers de l'épopée. Françoise Bonnefoy. Gutai, Editions du Jeu de Paume / Réunion des Musées Nationaux, pp.17-23, 1999, 978-2908901689. hal-01316190

**HAL Id: hal-01316190**

**<https://hal.science/hal-01316190>**

Submitted on 15 May 2016

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

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

## **Yoshihara Jirō : l'envers de l'épopée**

Michael Lucken

*NB : Article publié dans le catalogue d'exposition Gutai, Paris, Éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1999, p. 17-23.*

Dans le *Shenxian zhuan*, chronique chinoise des vies prodigieuses du taoïsme, apparaît le personnage d'un berger nommé Huang Suoping. À force de pratique et de méditation, il acquit le pouvoir magique de transformer les pierres en moutons. Cette légende est par la suite devenue un sujet de composition courant que de nombreux peintres japonais ont traité, de Sesshū, au XV<sup>e</sup> siècle, jusqu'à Kosugi Hōan, au début de l'ère Taishō (1912-1926). L'idée que, avec l'âge et à force de persévérance, l'homme peut parvenir à user librement de la substance du monde est un thème récurrent de la culture dans laquelle grandit Yoshihara Jirō, né en 1905 à Ōsaka. À son tour, à l'âge de 50 ans, il deviendra le berger qui, les mains dans la boue de la peinture, cherchera, avec tout un groupe d'artistes de vingt ans à trente ans plus jeunes que lui, à « donner vie à la matière »<sup>1</sup>.

Ce fut pour Yoshihara Jirō, fondateur du groupe Gutai, le fruit d'un long parcours, car posséder de telles vertus suppose, en plus d'un travail sur soi, la connaissance de l'histoire, la compréhension du présent et, pour finir, la volonté de construire une réalité nouvelle. Mais cela ne suffit pas. Il faut également savoir maîtriser une force ou une énergie vitale, si l'on veut revenir au taoïsme du *Shenxian zhuan*. Or, s'il est un lieu où Yoshihara Jirō et, plus largement, l'ensemble du groupe Gutai peuvent l'avoir puisée, c'est d'abord dans l'histoire agitée qui secoua la société japonaise durant les vingt ans qui précédèrent la formation du groupe, depuis le début de la guerre de Quinze ans – comme les historiens japonais nomment l'ouverture en 1931 des hostilités en

---

<sup>1</sup> Yoshihara Jirō, « Gutai bijutsu sengen » [Manifeste de l'art Gutai], *Geijutsu shinchō*, décembre 1956, p. 202.

Mandchourie –, jusqu'à 1952 et le retrait du Commandement allié (SCAP) du sol japonais.

La plupart des membres fondateurs de Gutai, de Motonaga Sadamasa, né en 1922, à Tanaka Atsuko, née en 1932, n'ont pour ainsi dire jamais rien connu d'autre qu'une histoire nationale mue par des flux de sentiments exacerbés, de l'enthousiasme des conquêtes à la désolation de la défaite. C'est l'extraordinaire énergie actionnée par la guerre qu'il s'est agi pour Yoshihara de faire renaître, en la canalisant pour la transformer en moteur de la création artistique et, au-delà, à sa manière, pour changer la vie.

Sur ses photographies de jeunesse, Yoshihara Jirō a souvent l'air dégagé, voire insolent, d'un fils de famille aisée que le succès et la fortune ont aidé. Mais cette facilité apparente n'est pas sans contreparties. Sa famille gère une entreprise spécialisée dans la production d'huile végétale, créée peu avant la Restauration de Meiji, qui avait prospéré au début du siècle durant les années fastes que connut l'économie japonaise entre 1905 et la fin de la Première Guerre mondiale<sup>2</sup>. Pour cette raison, lorsque Fujita Tsuguji (Léonard Foujita) l'encouragea à partir pour Paris, il ne put quitter le Kansai. Malgré l'intervention directe de Fujita, Yoshihara Teijirō, son père, considérait du devoir d'un fils de rester près du bercail pour, le cas échéant, poursuivre l'activité familiale<sup>3</sup>. De fait, lorsqu'en 1936 l'entreprise fut transformée en la société « Yoshihara seiyu », un poste d'administrateur fut réservé au jeune peintre.

S'adaptant à la réalité de sa situation familiale, Yoshihara Jirō se consacra à développer les arts dans sa région d'origine. À la fin des années 1930 et au début de la Seconde Guerre mondiale, il devint l'un des relais les plus actifs de la Nika kai (Deuxième Section) dans le Kansai et notamment au sein de la Kyūshitsu kai (Neuvième Salle), créée en 1938 à l'intérieur du précédent mouvement par les artistes situés les plus à l'avant-garde.

---

<sup>2</sup> Cf. Takahashi Jun, « Zen.ei to jitsugyō no keieisha » [Leader d'avant-garde et chef d'entreprise], *Bijutsu techō*, n° 660, octobre 1992, p. 66-69.

<sup>3</sup> Yoshihara Jirō, « Waga kokoro no jijoden » [Autobiographie à cœur ouvert], *Kōbe shinbun*, 25 juin 1967 ; repris dans *Yoshihara Jirō ten* (catalogue d'exposition), Ashiya, Ashiya shiritsu bijutsu hakubutsukan, 1992, p. 199.

Après-guerre, il joua un rôle crucial dans le développement de l'Association des beaux-arts de la ville d'Ashiya (Ashiya-shi bijutsu kyōkai), un mouvement artistique local comme il en fleurissait alors dans toute la région<sup>4</sup>. C'est à partir de cette petite structure à échelle municipale, avec son Prix du Maire et son Prix de la Commission éducative, que se forma le noyau de base de Gutai, qui comprenait Shimamoto Shōzō, Yamazaki Tsuruko ou encore Azuma Sadami. Tel que le concevait Yoshihara Jirō, Gutai était d'abord un mouvement composé d'individus attachés à une région, au parler souvent caractéristique, celui du Kansai ; des gens qui n'étaient pas allés chercher le rêve ailleurs, mais qui le faisaient naître dans l'espace concret qui était le leur.

Attentif à tout ce qui se passait dans sa région, Yoshihara développa, au lendemain de la guerre, des liens de plus en plus étroits avec des artistes locaux. Bien que n'ayant pas ouvert d'école à la manière traditionnelle, il s'entoura de jeunes gens qui lui servaient d'assistants à qui, en retour, il prodiguait conseils et encouragements. Lorsque, en 1947, Shimamoto Shōzō, alors âgé de dix-neuf ans, entra comme « apprenti » à ses côtés<sup>5</sup>, Yoshihara, reproduisant une figure classique, devint, bien qu'il s'en défendît, maître d'atelier.

La première chose que Yoshihara remarqua chez Shimamoto était « le caractère extrêmement original de sa peinture »<sup>6</sup>, ce que confirmèrent les premières toiles perforées qu'il réalisa en 1950-1951. Alors qu'ils se connaissaient encore à peine, Yoshihara raconta à Shimamoto un souvenir de jeunesse : un jour, alors qu'il était encore étudiant, il avait eu la chance que Fujita Tsuguji vienne voir sa première exposition personnelle. À cette occasion, le célèbre peintre lui avait fait comprendre très clairement que seul importait en art le fait d'avoir son propre style<sup>7</sup>.

Le lien entre Yoshihara et Fujita est connu. En 1934, lors de la deuxième exposition personnelle de Yoshihara à la galerie Kinokuniya, où étaient présentés à la fois les

---

<sup>4</sup> Itō Makoto, « Shōwa nijū nendai no Hyōgo yōga-dan 1945 – 1955 » [Le monde de la peinture de style occidental dans la préfecture de Hyōgo : 1945 – 1955], *Shōwa zenki yōga no ayumi ten* (catalogue d'exposition), Himeji, Himeji shiritsu bijutsukan, 1988, p. 90.

<sup>5</sup> Le japonais dit *deshiiri*, terme qui renvoie à une conception très traditionnelle du rapport maître-disciple et que l'on pourrait traduire par « entrer en apprentissage », est utilisé par exemple par le collectionneur de Gutai, Yamamura Tokutarō, in « Shimamoto-shi intabyū » [Entretien avec Shimamoto Shōzō], *Gutai shiryō shū - dokyumento Gutai 1954 - 1972*, Ashiya, Ashiya-shi bunka shinkō zaidan, 1993, p. 367.

<sup>6</sup> Shimamoto Shōzō, *ibidem*, p. 366.

<sup>7</sup> Shimamoto Shōzō, *ibidem*.

œuvres surréalistes de 1931 et ses premiers paysages abstraits, Fujita signe l'une des deux préfaces du petit catalogue. Il note : « [Yoshihara] a bien évidemment subi l'influence des derniers mouvements parisiens. Tout n'est pas création originale. Mais il a bien compris, lui au moins, le nouvel art qui se fait en France, l'a assimilé et progresse. C'est un homme d'aujourd'hui qui saisit pleinement l'esprit vivant du modernisme [*ikiru esupuri moderunu o toraete*] »<sup>8</sup>. Dans ces mots, se trouvaient sans ambiguïté les racines de ce que, vingt plus tard – une génération – Yoshihara enseignait aux jeunes gens qui fréquentaient son atelier d'Ashiya, c'est-à-dire l'exhortation à faire ce qui n'a encore jamais été fait, mais aussi l'idée selon laquelle l'art doit être au contact de son époque.

Fujita était rentré au Japon en 1929 après seize ans passés en Europe. À la différence de Yoshihara, son père, médecin militaire dans l'armée de terre, l'avait laissé partir en 1913 pour la France, encouragé en cela par Mori Ōgai, l'écrivain qui, en 1909, avait traduit, quelques semaines après sa parution dans le *Figaro*, le *Manifeste du futurisme* de Marinetti.

Depuis Mori Ōgai, qui « pratiquait l'insouciance comme une vertu neuve »<sup>9</sup>, jusqu'au groupe Gutai, un double lien peut être observé : celui, presque physique, qui a voulu que Mori Ōgai pour Fujita, Fujita pour Yoshihara, puis Yoshihara pour les jeunes membres de Gutai, aient été, chacun à tour de rôle, les détonateurs d'une ambition nouvelle dont allait naître certaines des plus grandes pages de l'art japonais du XX<sup>e</sup> siècle. Celui, enfin, qui perpétue un lien social, une transmission verticale, un respect de l'âge et qui, de façon tout à fait précise, permet à de jeunes artistes de conserver des repères et de se sentir dans le prolongement d'une filiation.

Yoshihara Jirō et Gutai sont donc ancrés dans un tissu humain qui non seulement ne freine en rien, mais alimente, au contraire, la créativité de ces artistes en prise avec l'histoire mouvementée du XX<sup>e</sup> siècle.

Ces deux points furent déterminants quand il s'est agi pour Yoshihara, Gutai une fois constitué, de savoir à la fois faire naître, mais aussi de dominer, l'extraordinaire enthousiasme de jeunes gens, que la dynamique propre au groupe ne fit que renforcer.

---

<sup>8</sup> Fujita Tsuguji, in *Yoshihara jirō ten* (catalogue d'exposition), Tōkyō, Kinokuniya gyararī, 1934.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Origas, « Passage de la ligne », *Japon des avant-gardes 1910 - 1970*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 45.

Toutefois, ni l'enracinement de Gutai dans un lieu, ni son inscription dans le cours des générations, ne rendent compte du travail de conscience effectué au premier chef par Yoshihara Jirō pour parvenir à une telle synthèse.

Au début des années 40, malgré la censure, Yoshihara avait pu continuer de travailler assez librement. En sa qualité de peintre abstrait, on lui demanda cependant, comme à Franz Marc au cours de la Première Guerre mondiale, de travailler sur des motifs de camouflages<sup>10</sup>. Jusqu'à 1945, et même 1946, son œuvre est essentiellement non-figurative, même si, à bien y regarder, des formes minérales, végétales ou humaines surgissent. Ce n'est qu'ensuite, c'est-à-dire la guerre définitivement terminée, qu'un tournant majeur s'opéra avec l'apparition de nombreux portraits de jeunes femmes et d'enfants – une parenthèse qui dura quatre ans.

En fait, l'ensemble des artistes abstraits d'avant-guerre suivirent ce même chemin. Le formalisme des années 1930, conformément à ce qui se produisit en France, avec Héliou par exemple, fut unanimement rejeté et tous les peintres se concentrèrent sur le traitement de la figure humaine.

Dans ses portraits, Yoshihara Jirō apposait souvent une croix blanche au centre de la toile qui barrait les visages et fait écran à la représentation – elle en était presque la négation. Ces œuvres soulignent le travail critique que le peintre tentait d'instaurer par rapport au mouvement de retour à la figuration dans lequel il était pris. Lorsqu'il se remet en 1950 à peindre des toiles abstraites dans une matière devenue grasse et épaisse, Yoshihara avait, par conséquent, effectué un long effort d'analyse sur la signification de l'abstraction, comme sur les liens entre l'expression de l'individu et le flux de l'histoire. Cette phase qui s'apparente à un « séjour au désert » dévoile la conscience critique qui veilla aux destinées de Gutai.

*A contrario*, les autres artistes du groupe n'avaient qu'entre 10 et 20 ans durant la Seconde Guerre mondiale. Ils étaient alors adolescents et ne purent manquer d'être aspirés par les leitmotifs de la propagande ; comme tous ceux de leur génération, ils vécurent ces années d'enthousiasme et de drame collectif avec une intensité particulière. Les œuvres qu'ils réalisèrent ultérieurement n'en sont-elles pas le résultat ? Plusieurs

---

<sup>10</sup> Cf. Yoshihara Jirō, « Waga kokoro no jijoden », *op. cit.*, p. 200.

éléments suggèrent en effet une relation forte entre l'art Gutai et la guerre. Il nous faut examiner comment et sur quel mode.

Au cours des années 1940 à 1945, Fujita Tsuguji est, avec Miyamoto Saburō, le peintre le plus populaire. Fixé au Japon depuis 1933 après de longues années de vie nomade, Fujita participe activement au fonctionnement du monde de l'art japonais au cours des années 1930, s'investissant notamment dans la Nika kai où il parraina l'entrée de Yoshihara Jirō en 1934.

Lorsque la guerre contre la Chine éclata en juillet 1937, il réalisa très tôt plusieurs tableaux sur des thèmes patriotiques, avant de devenir l'un des principaux peintres à travailler pour les armées sur de grandes compositions figurant des scènes de batailles. Autour de lui était rassemblé de manière informelle tout un groupe d'artistes auprès desquels il s'était imposé comme un maître admiré, du fait de sa virtuosité et de la fougue de son engagement.

Parmi eux, plusieurs étaient membres de l'Association des nouvelles productions (Shin seisaku ha kyōkai), groupe fondé en 1936 par des artistes nés au début du siècle qui, à l'instar de Koiso Ryōhei, Satō Kei (Key Sato), Uchida Iwao ou Inokuma Gen.ichirō, trouvèrent dans l'espace ouvert par les militaires une alternative au poids d'un monde de l'art de plus en plus bureaucratique et centralisé depuis la réforme Matsuda de 1935<sup>11</sup>.

L'espoir de se trouver en prise directe avec le réel, celui de l'Histoire bien sûr, mais aussi, plus concrètement, celui de la matière du monde, fut assurément au cœur de l'engagement dans la guerre d'artistes comme ceux de l'Association des nouvelles productions. Ihara Usaburō, membre de la Nika kai comme Fujita et Yoshihara, résuma bien leur état d'esprit : « Entre ceux qui s'appuient sur la réalité, qui l'enfourchent, qui l'empoignent avec vigueur et ceux qui, un pas en retrait, contemplent avec effusion la nature et les choses, la question ne se pose pas de savoir desquels le Japon

---

<sup>11</sup> Nom de la réforme du Salon impérial initiée en mai 1935 par Matsuda Genji (1875- 1936), ministre de l'Éducation.

d'aujourd'hui et de demain a le plus besoin »<sup>12</sup>. Le sujet n'est alors pas l'œuvre d'art, mais seulement une manière d'être, elle-même non dénuée de romantisme.

Or, plusieurs des membres de Gutai choisirent de débiter leur carrière au sein de mouvements fondés par des artistes proches de Fujita et fortement impliqués auprès des militaires pendant la guerre. Murakami Saburō en 1949, Kanayama Akira en 1950 et Shiraga Kazuo en 1951 firent leurs premiers pas de peintres au sein de l'Association des nouvelles productions. C'est vers ce mouvement, fortement lié à la période de la guerre, dont Koiso Ryōhei, originaire de Kōbe, était la figure de proue dans la région du Kansai, qu'ils se tournèrent pour montrer la première fois leurs œuvres. C'est notamment dans ce cadre que Shiraga Kazuo présenta ses peintures au doigt, des toiles saturées de vibrations qui annonçaient son travail au pied.

Plus largement, l'Association des nouvelles productions fut l'assise, comme le reconnaît Murakami Saburō, du Zero kai (groupe Zéro<sup>13</sup>), qui devait se fondre dans Gutai en 1955 et lui donner une impulsion déterminante. Les débuts d'Uemura Chiyū au Dainiki kai (Groupe de la Deuxième Ère), créé par Miyamoto Saburō et Kurihara Shin en mai 1947, corrobore l'assertion selon laquelle il existe des liens étroits, dans la manière d'aborder la peinture, entre certains membres de Gutai et les peintres qui, en leur temps, avaient cru trouver dans la représentation de la guerre un vecteur de renouvellement de l'art et du monde.

La comparaison du vocabulaire de l'époque de la guerre et de celui spécifique au groupe Gutai se révèle aussi très intéressante. En choisissant un terme comme *shin seisaku* (nouvelle production), qui évoque la modernisation industrielle, le groupe affirmait sa détermination à se confronter d'une manière nouvelle à la réalité sociale, mais aussi picturale, ou, si l'on préfère, mettre les domaines esthétique et plastique au diapason de cette nouvelle société. En choisissant en 1954, sur proposition de Shimamoto Shōzō, la dénomination de « Gutai bijutsu kyōkai », c'est-à-dire

---

<sup>12</sup> Ihara Usaburō, « Gendai gaka no shimei » [Le destin des peintres contemporains], *Seikatsu bijutsu*, février 1942 ; repris in *Shōwa no kaiga. Dainibu : Sensō to bijutsu* (catalogue d'exposition), Sendai, Miyagi-ken bijutsukan, 1991, p. 101.

<sup>13</sup> Voir « Murakami-shi intabyū » [Entretien avec Murakami Saburō], *Gutai shiryō shū - dokyumento Gutai 1954 - 1972*, Ashiya, Ashiya-shi bunka shinkō zaidan, 1993, p. 372.

« Association de l'art concret », le groupe constitué autour de Yoshihara Jirō se plaçait, en définitive, dans une perspective peu éloignée de celle du précédent.

Par ailleurs, des mots comme « concrétiser » (*jissen*) ou « expérimenter » (*jikken*) sont très présents dans l'idéologie des militaires et foisonnent dans les textes de propagande. Les mêmes documents mettent également l'accent sur l'importance de « l'acte » (*kōi*) qui doit être déterminant pour la victoire. Et que dire de l'omniprésence du caractère *shin*, qui signifie « nouveau », utilisé seul ou en composé dans tous les articles de l'époque.

Toutes ces notions se retrouvent dans le discours des membres de Gutai : là aussi, on « expérimente », à l'instar de Kinoshita Toshiko qui peint en comptant sur l'oxydation de produits chimiques versés sur des feuilles de papier ; là encore, on réalise des « actes » quand, par exemple, Yoshihara Jirō se promène dans un canot pneumatique jaune au milieu d'un grand réservoir en béton. Le fait qu'il faut être « novateur » participe de la même idée : nous avons déjà vu qu'il s'agit pour Gutai d'un présupposé fondamental. Il y a là un glissement dans le temps de notions essentielles à l'art moderne et contemporain extrêmement intéressant à observer.

Il reste à examiner les œuvres elles-mêmes, car au vu de ce que les jeunes artistes de Gutai réalisèrent entre 1954 et 1958, c'est-à-dire au cours de la première phase du mouvement, il est manifeste que quelque chose du passé vint alors à resurgir. Shimamoto Shōzō se souvient dans ses expériences musicales « du vacarme des avions et des déflagrations des bombes »<sup>14</sup> et pour peindre il se sert parfois d'un « canon » qui projette les couleurs sur la toile. Motonaga Sadamasa utilise un « canon à fumée » dont sortent des volutes blanches et Shiraga Kazuo, pour reprendre le titre d'une œuvre très célèbre de 1955 où on le vit se rouler dans un tas de mortier, « se confronte à la boue » (*tsuchi ni idomu*). Nous pourrions aussi placer dans la même perspective le spectacle de bris d'objets proposé par Kanayama Akira lors de la première exposition de « L'art Gutai sur scène » (1957), les spectaculaires panneaux déchirés de Murakami Saburō (1955) ou les parapluies déchiquetés et piétinés de Sumi Yasuo (1956).

---

<sup>14</sup> Shimamoto Shōzō, « Hajime mo owari mo nai ongaku » [De la musique sans début ni fin], *Gutai*, n°7, juillet 1957.

Il y a dans la façon dont les artistes de Gutai empoignent la matière, la triturent, la malaxent – et Shiraga Kazuo qui peint avec les pieds, les mains et tout son corps, en est le meilleur exemple – quelque chose qui n'est pas sans rappeler l'engagement d'un Fujita dans la réalisation de tableaux de guerre, et plus particulièrement les *gyokusai* (martyrologes) des années 1943 à 1945. *Mort lumineuse aux îles Attu* de Fujita ou *La bataille de Nouvelle-Guinée : combat à mort dans la jungle* de Satô Kei, sont des tableaux où l'on ne voit qu'un tas de soldats, où toute la surface de la toile est couverte d'une pâte brune, où la chair de la peinture fige dans l'instant la boue des hommes, sorte de toiles *all-over* morbides et outrancières.

Ce que nous retenons ici, c'est la récurrence d'une sorte de fusion physique de l'individu (le soldat / le peintre) dans la matière de l'œuvre (la guerre / l'art). C'est la conscience partagée, qu'énonçait déjà Nietzsche – « Soyons durs! », cité par Tapié en épigraphe de son premier texte sur Gutai – qu'il faut violenter le monde pour le voir se transformer. Ce faisant, le peintre se fond dans son œuvre, le sujet dans l'objet, la chair dans la matière. Tout participe également à l'expérience de la vie.

Spontanément, ces thèmes évoquent certains traits de la culture religieuse japonaise. Concernant Gutai, le groupe y trouve naturellement les fondements de sa sensibilité ; cela se confirme avec le développement de l'œuvre de Yoshihara Jirō et, plus encore, de Shiraga Kazuo, où la peinture s'impose comme une pratique, au sens bouddhique du terme.

À bien examiner la question, c'est pour cette raison que Gutai ne fut jamais pleinement accepté dans les cercles intellectuels de Tōkyō. Le caractère excentré du groupe a, certes, pu jouer un rôle, mais le fond du problème tient au fait qu'aux yeux de Hijikata Teiichi, Hariu Ichirō ou Segi Shin.ichi, Gutai n'avait pas pris la mesure de la nécessité d'une critique méthodique de la pensée japonaise après les débordements lyriques de la guerre<sup>15</sup>.

Cette remarque n'est cependant pas entièrement fondée et, dans tous les cas, ne peut pas faire oublier l'extraordinaire créativité et l'impression de liberté qui émane de Gutai. Il ne nous appartient pas ici de revenir sur la grande aventure que constitua ce

---

<sup>15</sup> Ceci est particulièrement net dans Segi Shin.ichi, « Kōten hyō » (Revue des expositions individuelles), *Mizue*, n° 605, décembre 1955, ainsi que dans Hariu Ichirō, « Jihyōteki bijutsuron » (Etat de la critique d'art), *Mizue*, n° 628, novembre 1957. »

mouvement tout au long des années où il fut actif : nous incombe seulement la réponse du groupe aux critiques qui pesaient à son encontre.

Plutôt que le groupe, il serait cependant plus juste de dire : Yoshihara Jirō. Sans doute, était-il le seul vraiment conscient des dangers que trop d'enthousiasme pouvait faire courir. Régulièrement, il rappelait aux jeunes artistes qui l'entouraient le danger du « romantisme », cette forme particulière de mêler les passions au monde qui porta les artistes japonais dans la guerre<sup>16</sup>.

C'est aussi parce que Yoshihara savait, par expérience, les dangers de l'énergie en œuvre dans la production de ce que nous appellerions les « performances Gutai », qu'il a toujours eut soin de baliser le terrain, ayant de préférence recours à l'espace clos d'une scène de théâtre, d'un parc ou d'un toit d'immeuble. C'est, enfin, pourquoi il ne s'est jamais vraiment exprimé sur la valeur intrinsèque de « l'acte » (*kōi / akushon*), alors même que tous voulaient l'entendre, pour se cantonner à « l'œuvre » (*sakuhin*)<sup>17</sup>, dans laquelle il incluait tout processus dynamique.

Yoshihara voulait donner vie à la matière, rendre vivante la création, mais toujours en restant lucide, c'est-à-dire en pensant au « résultat » (*kōka*) — ce que l'artiste a devant lui — sans se laisser totalement griser par le geste. En ce sens, il fut la conscience qui, comme dans toute épopée, permet et légitime le recours à la furie.

---

<sup>16</sup> Il convient de rappeler l'existence d'une École romantique du Japon (*Nihon roman ha*), fondée en 1935 autour de Yasuda Yojūrō, dont les thèses eurent une influence réelle quant à l'engagement des intellectuels et artistes dans la guerre. Cf. Kevin Doak, *Dreams of Difference. The Japan Romantic School and the Crisis of Modernity*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1994.

<sup>17</sup> Voir notamment : Yoshihara Jirō, « Butai o shiyō suru gutai bijutsu ni tsuite » (À propos de l'art Gutai sur scène), *Gutai*, n° 7, juillet 1957.