HAL
open science

LE DESIGN, “ ART D’AUJOURD’HUI, ART POUR TOUS ”

Anne Gossot

To cite this version:

Anne Gossot. LE DESIGN, “ ART D’AUJOURD’HUI, ART POUR TOUS ”. Ebisu - Études Japonaises , 2006, 37, pp. 115-137. hal-03945636

HAL Id: hal-03945636

https://hal.science/hal-03945636v1

Submitted on 18 Jan 2023

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.

LE DESIGN, « ART D'AUJOURD'HUI, ART POUR TOUS »

Notes autour de l'exposition « La période Aoyama d'Okamoto Tarō, 1954-1970 »[1], Taro Okamoto Museum of Art, Kawasaki, 21 avril-1er juillet 2007

Anne GOSSOT
Maison franco-japonaise

Note documentaire

Médiatisé jusqu'à faire parfois figure d'histrion, le peintre Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996)[2] est familier du grand public, tant pour ses déclarations que pour son œuvre picturale haute en couleur et à l'iconographie d'accès facile. Son œuvre de pionnier, principalement ses liens avec les avant-gardes japonaises de l'après-guerre, bien que plus

---

[1] *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 – Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made* 青山時代の岡本太郎 1954-1970—現代芸術研究所から太陽の塔まで.

[2] Éduqué dans l'environnement libéral et fantaisiste de ses célèbres parents, le dessinateur populaire Okamoto Ippei 岡本一平 et la poétesse et romancière Okamoto Kanoko 岡本かの子, Okamoto Tarō se forma à la peinture aux Beaux-Arts de Tokyo. Installé en France à partir de 1929, il y découvrit l'art abstrait grâce aux œuvres de Picasso en 1932, puis il étudia la sociologie à la Sorbonne sous la direction de Marcel Mauss. Mobilisé en Chine en 1942, il rentra au Japon en 1946 pour recommencer à peindre sur de nouvelles bases, son œuvre d'avant-guerre ayant brûlé sous les bombardements. L'année 1946 marque ses débuts comme peintre et penseur des avant-gardes japonaises d'après-guerre. Inventeur de la théorie picturale du « bipôlarisme » (*taikyokushugi* 対極主義) en 1947, fondateur de divers collectifs d'avant-garde associant art et littérature, dont Yoru no kai 夜の会 en 1948 avec l'homme de lettres Hanada Kiyoteru 花田清輝, il ne cessera dès lors d'explorer les contours de l'art total. À ces préoccupations se joindront, à partir des années cinquante, l'exploration des liens de l'art avec le quotidien et avec la société, en vue de tenter de donner le jour à une forme d'art populaire en prise sur l'homme nouveau de l'après-guerre. Okamoto Tarō est mort en 1996, à l'âge de 85 ans. La médiatisation, entretenue par l'artiste comme une expression de cette forme d'art, a fini par occulter le rayonnement de sa pensée, exposée dans de nombreux écrits. Celle-ci peut apparaître, rétrospectivement, plus féconde pour l'histoire de l'art japonais que l'œuvre plastique – exception faite d'une partie de l'œuvre de l'avant-guerre et de l'immédiat après-guerre. Mais porter un jugement définitif sur l'œuvre et la pensée semble prématuré, l'exploration de celles-ci demeurant fragmentaire.

féconds au regard de l'histoire de l'art, demeuraient jusqu'à présent moins connus. En cette année 2007, deux manifestations se sont attachées à les explorer. Conjointement à un panorama des travaux d'Okamoto entre 1946 et 1954, présenté par le Musée de Setagaya[3], le Musée Okamoto Tarō, inauguré à Kawasaki en 1999 et dévolu à l'œuvre du peintre, vient de tenir une exposition sur « la deuxième période d'après-guerre » : les années 1954-1970. Amorcées par l'inauguration du premier atelier personnel de l'artiste en 1954, et la fondation, corrélative, de l'Institut d'art contemporain, ces quelque vint-cinq années s'achèvent par la création de la « Tour du soleil » (*Taiyō no tō* 太陽の塔) pour l'Exposition universelle d'Osaka (1970). Pendant cette période, Okamoto Tarō travaille, concentré sur une préoccupation constante : la création d'un « art pour tous », en phase avec les préoccupations socio-culturelles nouvelles de l'après-guerre – pensée dont la « Tour du soleil » constitue un premier point d'orgue. L'architecture, le design, l'art mural et la sculpture pour l'espace public, la photographie en sont les principaux média. Si l'exposition tenue au musée de Kawasaki explore ces diverses faces de l'œuvre, j'ai choisi de centrer le présent compte rendu sur le design. Non seulement cet aspect de l'œuvre d'Okamoto était relativement ignoré jusqu'à présent[4], mais l'exposition constitue la toute première tentative menée pour présenter les idées et réalisations d'Okamoto Tarō en relation avec le contexte historique. Le fait est que c'est précisément à l'heure où naît le design au Japon – et à l'heure où se constitue sa scène institutionnelle –, la première moitié des années cinquante, qu'Okamoto s'y implique. Il était d'autant plus important d'opérer cette mise en regard qu'Okamoto travaille alors avec nombre des acteurs-clés de cette naissance – personnalités dont le nom apparaîtra ultérieurement dans le corps du texte –, voire participe à la constitution de deux institutions importantes : le Japan Design Committee et le Good Design Corner. Explorer ces liens apporte des informations nouvelles sur un pan de l'histoire du design de l'après-guerre, dont la description demeure à ce jour lacunaire. Tenter d'approcher la manière dont les idées d'Okamoto sur les avant-gardes s'articulent avec ses réalisations en design est un autre des propos du présent article, qui s'attache pour cela à traduire des extraits de certains textes importants, que l'exposition récente

[3] *Okamoto Tarō and His Contemporaries in the Post-War Era 1946-1954 – Setagaya jidai no Okamoto Tarō 1946-1954 : sengo fukkōki no saishuppatsu to dōjidaijintachi to no kōryū* 世田谷時代の岡本太郎　1946-1954 — 戦後復興期の再出発と同時代人達との交流, Setagaya Museum of Art 世田谷美術館, Setagaya 世田谷, 24 mars – 27 mai 2007.

[4] À l'exception d'une présentation thématique temporaire, dans quelques-unes des salles du musée Okamoto Tarō de Kawasaki, sous le titre *Okamoto Tarō no guddo dezain* 岡本太郎の"グッド"デザイン (« Le *"good"* design d'Okamoto Tarō »), du 11 avril au 4 août 2001, aucune exposition n'avait encore été consacrée aux diverses activités d'Okamoto Tarō dans le domaine du design.

a exhumés de l'oubli où ils étaient tombés. Il est intéressant d'observer la manière dont Okamoto tente de réactualiser dans le Japon d'après-guerre la question du design, centrale dans la pensée des avant-gardes historiques de l'Occident d'avant-guerre. Il n'empêche que l'exposition de Kawasaki est une première tentative. Le présent article se contente, à ce titre, de dresser un bilan de l'état des connaissances, en éclairant autant que possible les points suivants : le rôle d'Okamoto, l'identité des personnalités avec lesquelles il a été en relation, ce que l'on sait de ses propres créations – tout en montrant que ces réalisations sont de moindre portée que les idées qui les sous-tendent.

Le design à l'Institut d'art contemporain fondé par Okamoto Tarō

« L'art d'aujourd'hui doit agir sur la société. Il nous faut socialiser l'art, le rendre accessible à tous, avec exactement la même pureté, la même ferveur que lorsque nous nous confrontons à la toile dans la solitude de l'atelier. Ouvrir cette voie est devenu presque impossible sur les scènes dominantes de l'art, à commencer par Paris. D'autant plus que les liens de l'art avec l'univers quotidien du grand public y sont ténus […]. C'est au Japon d'abord que revient la mission de mettre en œuvre ce projet ! », proclame le peintre Okamoto Tarō en juin 1954, dans un texte intitulé « Le programme de l'Institut d'art contemporain : mettre l'art à la portée de tous... » (*Gendai geijutsu kenkyūjo no puroguramu – geijutsu o taishū no te ni* 現代芸術研究所のプログラム—芸術を大衆の手に), qu'il publie dans le magazine féminin populaire *Fujin kōron* 婦人公論 (La voix des femmes) [5].

Ces convictions, Okamoto Tarō les porte depuis des années. Il les a conçues avant la guerre, en France, au contact des avant-gardes parisiennes[6]. Il les développe activement au Japon depuis la fin des années quarante, les exposant, de manière approfondie, dans un long essai : *Konnichi no geijutsu* 今日の芸術 (L'art d'aujourd'hui), publié en août 1954. L'ouvrage est un best-seller dès sa parution.

En cette heure de l'après-guerre, où la scène artistique japonaise achève sa reconstruction et redécouvre l'art moderne occidental, Okamoto Tarō fait figure de leader, œuvrant activement à la renaissance des avant-gardes japonaises, autant comme théoricien que comme peintre. Sa pensée fédère une large partie de l'élite artistique aussi bien que littéraire. Elle stimule la réflexion sur la création jusqu'à la fin des années cinquante.

---

[5] « Gendai geijutsu kenkyūjo no puroguramu – Geijutsu o taishū no te ni » 現代芸術研究所のプログラム—芸術を大衆の手に (Le programme de l'Institut d'art contemporain : mettre l'art à la portée de tous…), *Fujin kōron* 婦人公論, 1954.6, p. 204-205.

[6] Okamoto le précise explicitement dans l'article « Gendai geijutsu kenkyūjo no puroguramu – geijutsu o taishū no te ni », v. *supra*.

Okamoto Tarō a vécu à Paris, de 1930 à 1940, participant à certaines des aventures intellectuelles françaises majeures de la décennie, dont les avant-gardes plastiques – l'abstraction pure du groupe Abstraction-Création, puis le groupe surréaliste d'André Breton –, mais aussi le Collège de sociologie et le groupe Acéphale de Georges Bataille et Roger Caillois. Rentré au Japon en août 1940 à cause de la guerre, mobilisé peu après, il est démobilisé en juin 1946.

Dès lors, Okamoto Tarō devient, comme porte-parole des artistes de la gauche indépendante, le promoteur des idées-phares de l'époque. Il se dresse d'emblée contre l'ostracisme qui règne alors dans le milieu de l'art, pour, en accord avec la conception occidentale de l'artiste d'avant-garde au XXe siècle, défendre la nécessité d'une liberté psychologique chez l'artiste. Il réintroduit au Japon l'idée que l'artiste d'avant-garde est un éveilleur de conscience et un guide, qui exerce un rôle charismatique dans la société de son temps : « Qu'il soit pur, expérimental, ou autre, peu importe, l'art doit faire partie de l'environnement quotidien et y contribuer matériellement d'une manière ou d'une autre »[7], écrit-il, évoquant l'idée, chère aux avant-gardes, que l'art est au service de la révolution sociale. « La vocation de l'art c'est d'être à la fois un élément constitutif et un facteur de transformation du quotidien »[8].

Ces convictions, Okamoto Tarō les met en application, au cours de l'année 1954[9], en fondant un organe chargé d'« abolir les préjugés mutuels entre art et grand public et [d']amener l'art dans le vaste espace quotidien »[10]. il s'agit de l'Institut d'art contemporain *Gendai geijutsu kenkyūjo* 現代芸術研究所.

---

[7] « Junsui geijutsu to kenchiku no ketsugō » 純粋芸術と建築の結合 (L'union de l'art pur et de l'architecture), dans *Shinkenchiku* 新建築, 1958.6, reproduit dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 – Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made* 青山時代の岡本太郎 1954-1970 現代芸術研究所から太陽の塔まで (La période « Aoyama » d'Okamoto Tarō 1954-1970 – De l'Institut d'art contemporain à la Tour du soleil), Taro Okamoto Museum of Art, Kawasaki, 2007, p. 27.

[8] « Gendai geijutsu kenkyūjo no puroguramu – Geijutsu o taishū no te ni », *op. cit.*, p. 204-205.

[9] La date de fondation n'est pas connue. Plusieurs faits conduisent à imaginer celle-ci entre les mois de mars et mai 1954 : Okamoto annonce pour la première fois publiquement le projet, le 24 mars 1954, dans un article de « "Gendai geijutsu kenkyūjo" kansei »「現代芸術研究所」完成 (« L'achèvement de "l'Institut d'art contemporain" »), paru dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 ; il s'installe dans cet « Institut » en mai suivant ; il en publie le programme dans le numéro de juin 1954 de la revue *Fujin kōron* 婦人公論. Toutefois, le fait que les activités de l'Institut semblent n'avoir commencé qu'en mars 1955 peut signifier que la fondation officielle eut lieu plus tard, vers la fin de l'année 1954. (*Cf.* catalogue, p. 158).

[10] « Gendai geijutsu kenkyūjo no puroguramu – Geijutsu o taishū no te ni », *op. cit.*, p. 204-205.

L'« Institut d'art contemporain » est le nom donné par Okamoto Tarō à son nouvel atelier, dont la construction s'achève alors, en mars 1954, d'après les plans dessinés par Sakakura Junzō 坂倉準三 – disciple des architectes Le Corbusier et Charlotte Perriand[11] –, dans le quartier d'Aoyama 青山, à Tokyo (fig. 1). Okamoto s'y installe au mois de mai 1954, associant, pour un temps, son œuvre personnelle avec les activités collectives du groupe qu'il fonde.

Fig. 1
L'architecte allemand, fondateur du Bauhaus, Walter Gropius, visite le nouvel atelier d'Okamoto Tarō, le 15 juin 1954. De gauche à droite : Okamoto Tarō ; Walter Gropius ; une inconnue ; les designers Kenmochi Isamu, Yanagi Sōri et Watanabe Riki.

« L'Institut d'art contemporain », c'est en effet également le nom de la structure de fonctionnement, de la plateforme d'activités, dont Okamoto a fait de son atelier le siège. En fait d'« art contemporain », cette structure est entièrement axée sur l'architecture et le design. Hormis Okamoto Tarō, ses membres sont soit des architectes soit des designers, en tout cas tous des créateurs de première importance en ce début des années cinquante. Il s'agit des architectes Tange Kenzō 丹下健三, Yoshizaka Takamasa 吉坂隆正, Seike Kiyoshi 清家清, mais aussi de cinq designers : deux graphistes (Kamekura Yūsaku 亀倉雄策, Takahashi Kinkichi 高橋錦吉), un designer industriel (Yanagi Sōri 柳宗理), un designer d'intérieur (Kenmochi Isamu

[11] Sakakura Junzō (1904-1969) s'est formé à l'architecture dans l'atelier de Le Corbusier, entre 1931 et 1936. Il y fut également l'assistant de Charlotte Perriand, alors responsable du « programme d'équipement intérieur de l'habitation ». Par la suite, il resta lié avec C. Perriand, se trouvant notamment à l'initiative de l'invitation de cette dernière au Japon, en 1940, au titre de conseillère pour l'amélioration de l'artisanat traditionnel destiné à l'exportation, pour le compte du ministère japonais du Commerce et de l'Industrie.

剣持勇), un designer mobilier (Watanabe Riki 渡辺力) ; et un critique de design (Katsumi Masaru 勝見勝).

L'architecture, le design industriel, le design d'intérieur et de mobilier, le design d'étalage et de décors et le design graphique sont les seuls domaines d'activité qu'énonce la brochure de présentation de l'Institut *Gendai geijutsu kenkyūjo no setsuritsu no shushi* 現代芸術研究所の設立の趣旨[12].

Semblable manière de subsumer l'art vivant au design et à l'architecture s'inscrit dans la droite ligne de la conception de « l'art comme élément participant de la réalité quotidienne » que prônent les avant-gardes. Design et architecture sont également les deux voies les plus directes pour rendre l'art accessible à tous, projet central de l'Institut : « Le programme de l'Institut consiste à produire, non un art d'artistes célèbres, d'autant plus cher qu'il est rare, mais un art disponible en nombre, lumineux et vivant, qui parle à tous et soit relié au monde quotidien »[13], écrit Okamoto Tarō en juin 1954, dans le programme de l'Institut[14].

Le manifeste de la fondation de l'Institut l'énonce clairement :

> *Aujourd'hui, les artistes ne peuvent plus ni œuvrer à l'écart dans l'univers reclus de leurs ateliers, ni se cantonner à la production d'expositions. L'époque nécessite qu'ils sortent de leurs murs et entrent dans la société pour travailler, avec la population, dans un esprit de service public.*
>
> *Les artistes contemporains ont une mission de caractère sacré : attribuer des formes pertinentes aux pulsions qui traversent la société, tout en insufflant une puissante vie à la création de notre temps. Ce dont les artistes d'aujourd'hui ont besoin avant toute chose, c'est de redécouvrir l'esprit du travail en équipe, et ce qu'est sa pratique.*
>
> *Nous ne pourrons répondre de manière satisfaisante aux besoins de la société du XXe siècle, comme à ceux de l'industrie moderne, qu'en associant nos savoirs.*
>
> *C'est pourquoi les artistes de premier plan, ceux qui sont le plus à l'avant-garde dans ce pays ont choisi de se doter d'une base d'activité commune, l'Institut d'art contemporain. Ils unissent leurs forces, mus par un même élan : la volonté d'amorcer une révolution créatrice au Japon. Munis de cette conviction, nous affirmons que l'art des temps à venir sera le fruit de nos mains*[15].

---

[12] « Gendai geijutsu kenkyūjo no setsuritsu no shushi » (Le propos de la fondation de l'Institut d'art contemporain), Gendai geijutsu kenkyūjo, *c.* 1954, reproduit dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 – Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made*, *op. cit.*, p. 37.

[13] « Gendai geijutsu kenkyūjo no puroguramu – Geijutsu o taishū no te ni », *op. cit.*

[14] *Id.*

[15] « Gendai geijutsu kenkyūjo no setsuritsu no shushi », *op. cit.*

Toutefois, la réalité des activités de l'Institut fut moins ambitieuse que le manifeste de la fondation ne le laissait attendre : aucune création ne verra le jour en matière d'architecture, de design industriel ou de mobilier, les réalisations ne concerneront que le design textile.

Une section « Design textile » *sen.i dezain bu* 繊維デザイン部 semble avoir été créée au sein de l'Institut, avec la mission de créer des imprimés. Certaines de ces étoffes ont été produites en série dans des formats conçus pour la fabrication de *yukata* et de foulards, puis commercialisées. D'autres ont fait l'objet d'expositions. Il y eut deux expositions.

La première exposition eut lieu du 12 au 17 juin 1956, sous le titre *Purinto fukuji dezain ten* プリント服地デザイン展 (Design d'étoffes imprimées), au siège des grands magasins Takashimaya 高島屋 (quartier de Nihonbashi 日本橋, Tokyo). Le texte d'annonce de l'exposition précisait :

> *Aujourd'hui, à travers le monde, on s'attache à repenser le lien entre art pur et vie quotidienne. En Italie, en France comme aux Etats-Unis, pays qui, les premiers, ont tracé cette voie aussitôt après la guerre, les nouvelles créations en design des artistes d'avant-garde sont à la pointe de la mode. L'Institut d'art contemporain a souhaité lui aussi produire des tissus imprimés, créés par des artistes travaillant dans cet esprit*[16].

Cette première exposition présentait une quinzaine d'étoffes[17], peintes par quatorze artistes. La plupart étaient peintres, l'équipe ne comptant qu'un photographe et deux designers – un designer graphique (Kamekura Yūsaku) et un designer textile (Tatsumi Isamu 巽勇). À vrai dire, ces œuvres de design étaient conçues comme des tableaux. De plus, c'était moins le résultat que le processus de création qui semblait avoir été privilégié.

La création des œuvres aura été prétexte à une séance turbulente, assez transgressive, d'« action painting », « performance » collective avant la lettre, où les artistes ont libéré leur inspiration de manière très physique et dans l'hilarité. Écoutons Okamoto Tarō relater la séance :

---

[16] *« Gendai geijutsu kenkyūjo Purinto fukuji dezain ten » annai hagaki* 「現代芸術研究所　プリント服地デザイン展」案内葉書, ([Carton d'invitation de l'exposition] « Design d'étoffes imprimées »), *Nihonbashi Takashimaya*, 1956 ; reproduit dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 – Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made*, *op. cit.*, p. 42.

[17] Selon les commissaires de l'exposition, Satō Reiko 佐藤玲子 et Sugita Shinju 杉田真珠, les archives Okamoto Tarō conservent aujourd'hui une quinzaine de tissus. On ne sait combien ont été produits. Certains de ces imprimés sont des créations collectives, d'autres, individuelles ; certains sont signés, d'autres ne le sont pas. Des recherches sont en cours pour compléter les connaissances sur le sujet.

Un jour, au début de l'été, une dizaine de joyeux drilles, dont j'étais – il y avait des peintres, des sculpteurs, des calligraphes d'avant-garde, des photographes, a franchi le seuil d'une manufacture d'impression sur tissu, située dans l'Ouest du quartier de Kita-Totsuka 北戸塚*, à Tokyo. Le vaste atelier avait été rangé et nettoyé en prévision de l'invasion. De grands lés de cotonnade blanche, tendus sur des planches, nous attendaient.*

La manufacture, spécialisée dans l'impression de motifs fins et délicats, les komon 小紋 *d'Edo aussi bien que les dessins modernes, s'honorait de maîtriser les plus virtuoses des savoir-faire. L'intrusion de notre groupe n'en paraissait que plus sauvage.*

On se passa, de main en main, qui un balai, qui un balai-brosse, qui un lave-pont, qui un gant de caoutchouc, qui un grill… Nous avions tout l'air d'être venus aider à déménager ou à faire un ménage de fond. C'était le photographe Ishimoto Yasuhiro 石本泰博 *qui était passé, en chemin, chez le quincailler du quartier. Chacun s'accordait, somme toute, à y voir des acquisitions de qualité. De plus, nous avions eu la bonne fortune de croiser, au coin de la rue, la charrette à bras du marchand des quatre saisons et de tomber sur les légumes alors présents dans toutes les cuisines : choux, grands radis blancs, carottes, oignons… Nous en avions acheté quantité* [fig. 2].

Munis de ces « outils » et avec l'exultation conférée à notre bande de garnements irrévérencieux par la conviction d'être les pionniers d'une voie nouvelle dans le champ de l'impression textile, nous avons signé un événement sans précédent dans les annales de la vénérable Manufacture d'impression textile Waseda-no-Mori 早稲田の森*, lequel terrifia les ouvriers et le patron...*[18]

Les choux et les balais-brosses, trempés dans la peinture, balayèrent à grands traits les métrages de tissu blanc, y imprimant d'amples tracés calligraphiques multicolores, du plus rutilant effet (fig. 3).

La seconde exposition de design textile, intitulée 芸術プリントデザイン展 (Design pour l'impression d'art), se tint du 10 au 14 mai 1957, au siège des grands magasins Matsuya 松屋 (quartier de Ginza 銀座, Tokyo). Elle rassembla les œuvres de vingt-sept créateurs. Si leur nombre avait doublé depuis la première exposition, il s'agissait, cette fois encore, de jeunes peintres d'avant-garde jouissant déjà d'un certain renom, tel Nanbata Tatsuoki 難波田龍起, Murai Masanari 村井正誠, Kawara On 河原温, Ikeda Tatsuo 池田龍雄, Yamaguchi Katsuhiro 山口勝弘. La plupart étaient membres de l'Art Club Japan[19].

---

[18] « Yukaina purinto » 愉快なプリント (Une amusante séance d'impression sur tissu), dans *Hinagiku* ひなぎく (La marguerite) [bulletin d'information de la société Itō Yorozu Inc.], 1.11.1957, cité dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made, op. cit.*, p. 159.

[19] Branche japonaise de l'Art Club International (dont le siège était alors à Rome), fondée par Okamoto Tarō en juillet 1953. *Cf.* catalogue *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made*, *op. cit.*, p. 72 et p. 157-163.

Fig. 2
La bande d'artistes achetant, au marchand des quatre saisons, les légumes utilisés pour teindre les tissus. De gauche à droite : Fujisawa Noriaki 藤沢典明, Ishimoto Yasuhiro, Shinoda Tōkō 篠田桃紅, Yoshinaka Taizō 吉仲太造, Madokoro (Akutagawa 芥川) Saori 間所紗織, Fukushima Hideko 福島秀子, Okamoto Tarō.
(Reportage photographique de Kitadai Shōzō 北代省三 pour la séance de création d'étoffes imprimées du 10 juin 1956.)

Fig. 3
Séance d' « action painting » sur étoffe, à la manufacture Waseda no Mori. De gauche à droite : Ishimoto Yasuhiro, Yoshinaka Taizō, Fujisawa Noriaki, Shinoda Tōkō, Fukushima Hideko, Madokoro (Akutagawa) Saori, Okamoto Tarō.
(Reportage photographique de Kitadai Shōzō pour la séance de création d'étoffes imprimées du 10 juin 1956.)

La section « Design textile » de l'Institut leur avait passé commande de dessins originaux, à partir desquels le fabricant Itōman-shōji 伊藤萬商事 avait imprimé des coupons-échantillons d'étoffe. Ainsi l'exposition présentait-t-elle, contrairement aux peintures originales de la précédente, des imprimés conçus pour la production en série[20] (fig. 4).

Parallèlement à ces expositions, la « Section Textile » de l'Institut passa commande à des artistes de tissus pour des *yukata* ou encore pour des foulards, à deux reprises : en 1956, puis à nouveau en 1957. Un certain nombre d'artistes, dont certains avaient participé aux expositions mentionnées précédemment, avaient préparé des cartons, lesquels ont ensuite été reproduits sur tissu par la firme Itōman shōji, soit sous la forme de métrages de cotonnade pour les *yukata*, soit sous celle de carrés de soie pour les foulards. Les *yukata* étaient produits pour les deux labels : « *Gendai geijutsu kenkyūjo sōsaku – modan āto yukata* » 現代芸術研究所創作・モダンアート浴衣 (*Yukata* d'art moderne – Créations de l'Institut d'art contemporain) (fig. 5) et « *Gendai geijutsu kenkyūjo sōsaku – ginsai yukata* » 現代芸術研究所創作・銀彩浴衣 (*Yukata* d'argent – Créations de l'Institut d'art contemporain) (fig. 6). Les foulards en soie étaient imprimés puis commercialisés par un fabricant de la ville de Yokohama, sous le nom de collection « *Gendai geijutsu kenkyūjo sōsaku – geijutsu nekkachīfu* » 現代芸術研究所創作・芸術ネッカチーフ (Foulards d'art – Créations de l'Institut d'art contemporain) (fig. 7).

Quelles furent les conditions réelles de la commercialisation – à commencer par les prix ou la nature de la clientèle, le nombre d'exemplaires édités, les chiffres relatifs aux ventes ? On l'ignore. Ces travaux de design textile ont été redécouverts récemment, les informations manquent. Les seules informations disponibles sont celles figurant dans la presse de l'époque. Les médias ont rendu compte, et de manière assez largement positive, de ces expérimentations novatrices en design, dirigées par Okamoto Tarō. La presse féminine s'y est, bien sûr, elle aussi intéressée, publiant des reportages, l'un d'entre eux présentant même des robes confectionnées dans ces tissus.

Parallèlement aux travaux de design textile, l'Institut d'art contemporain a produit plusieurs cycles de conférences sur l'art, conçus comme des « cours d'art contemporain » (*gendai geijutsu kōza* 現代芸術講座) ouverts à

[20] Selon les organisateurs de l'exposition, on ignore aujourd'hui la technique d'impression, de même que le nombre d'exemplaires imprimés, aussi bien que l'usage pour lequel ils étaient conçus. Selon Ikeda Tatsuo, chaque étoffe était conçue par un artiste différent, il n'y avait pas de création collective (interview de Satō Reiko, le 26 juillet 2007).

Fig. 4

Coupons-échantillons de tissus d'art, imprimés par Itōman-shōji, 1957. Artistes (de g. à dr. et de haut en bas) : Akana Hiroshi 赤穴宏, Ikeda Tatsuo, Ishimoto Yasuhiro, Okamoto Tarō, Konno Hisashi 昆野恒.

Fig. 6

Coupons-échantillons de tissus d'artistes pour la confection de « *Yukata* d'argent » *Ginsai yukata* 銀彩浴衣, 1957. Artistes (de g. à dr. et de haut en bas) : Ishimoto Yasuhiro, Murai Masanari, Shinagawa Takumi 品川工, Yoshida Tōshi 吉田遠志, Okamoto Tarō, Tatsumi Isamu, Konno Hisashi, Madokoro (Akutatagawa) Saori

Fig. 5

Exposition « *Yukata* d'art moderne – Créations de l'Institut d'art contemporain » *Gendai geijutsu kenkyūjo sōsaku – modan āto yukata* 現代芸術研究所創作・モダンアート浴衣 chez Itōman shōji, en mai 1956.

Fig. 7

Foulards d'art « Geijutsu nekkachīfu » 芸術ネッカチーフ, 1957. Artistes (de g. à dr. et de haut en bas) : Okamoto Tarō, Tagaya Itoku 多賀谷伊徳, Tatsumi Isamu, Tatsumi Isamu, Yoshinaka Taizō, Mizuya Fumihei 水谷文平.

tous et toutes, traitant des questions d'actualité de l'époque[21]. Le design et l'architecture y occupaient une place relativement importante, équivalente à celle accordée aux autres champs artistiques. Une partie des textes de ces cours a été publiée, à destination du grand public. Le design de promotion pour les conférences et les publications – à commencer par le logo de l'Institut, les affiches d'information, la couverture et la mise en page des recueils édités – était signé par le graphiste Kamekura Yūsaku.

Okamoto Tarō, promoteur du « *good design* »

Au moment où il fonde l'Institut d'art contemporain, avec l'ambition manifeste de le centrer sur le design et l'architecture, Okamoto Tarō participe à la naissance d'une autre institution qui sera bientôt d'importance majeure dans le domaine du design : le Japan Committee on International Design (sic) *Kokusai dezain kyōkai* 国際デザイン協会[22]. Si l'on considère le fait que, dès 1954, ces deux structures comptent presque les mêmes

[21] L'Institut a produit deux cycles de conférences. Le premier, donné au printemps 1955 (du 22 mars au 21 juin), comptait 26 conférences ; le second, à la fin de l'automne de la même année (du 8 novembre au 9 décembre), comptait une vingtaine de conférences-débats. Les conférenciers comptaient parmi les intellectuels et artistes les plus novateurs de l'époque. Par exemple, pour le premier cycle de conférences : un architecte (Tange Kenzō) ; un designer (Kamekura Yūsaku) ; un critique de design (Katsumi Masaru) ; un psychosociologue (Minami Hiroshi 南博) ; six critiques d'art (Segi Shin.ichi 瀬木慎一, Takiguchi Shūzō 滝口修造, Inui Takashi 乾孝, Uemura Takachiyo 植村鷹千代, Kubo Teijrō 久保貞次郎, Tokudaiji Kimihide 徳大寺公英) ; un peintre (Okamoto Tarō) ; un photographe (Domon Ken 土門拳) ; un compositeur de musique (Mayuzumi Toshirō 黛敏郎) ; ainsi que quatre représentants du monde des lettres : deux romanciers (Shiina Rinzō 椎名麟三 et Noma Hiroshi 野間宏), un auteur de théâtre (Kinoshita Junji 木下順二) et un critique littéraire (Hanada Kiyoteru 花田清輝).

Les textes du premier cycle ont été publiés à la fin de l'année 1955, par les éditions Kawade shobō 河出書房, sous le titre *Gendai geijutsu kōza* 現代芸術講座 (Cours d'art contemporain), en 4 volumes : vol. 1 : *Gendai geijutsu nyūmon* 現代芸術入門 (Introduction à l'art contemporain) ; vol. 2 : *Geijutsu no ayumi* 芸術の歩み (L'évolution de l'art) ; vol. 3 : *Shakai to geijutsu* 社会と芸術 (Art et société) ; vol. 4 : *Gendai geijutsu yōgo jiten* 現代芸術用語辞典 (Le vocabulaire de l'art contemporain).

À dater de la fin de l'année 1955, la production des conférences et autres événements (visites et analyses d'expositions, projections commentées de films, etc.) sera relayée par un organe sympathisant de l'Institut, le Cercle d'art contemporain (*Gendai geijutsu no kai* 現代芸術の会). Entre le 15 décembre 1955 et le 14 mars 1957, ce dernier organise 16 conférences, ainsi que des séances de « contemplation et analyse critique » (*Kanshō to hihyō* 鑑賞と批評の会) d'expositions, de bâtiments d'architecte, de nouveaux films. Il publie également un bulletin : *Nyūsu* ニュース (News), dont 11 numéros paraissent entre décembre 1955 et mars 1957.

[22] On ignore quelles sont les raisons qui ont amené Okamoto Tarō à adhérer à cette association professionnelle de design, de même que la date exacte à partir de laquelle il y a adhéré, mais il semble y avoir participé dès les premiers temps. Il était le seul artiste du groupe.

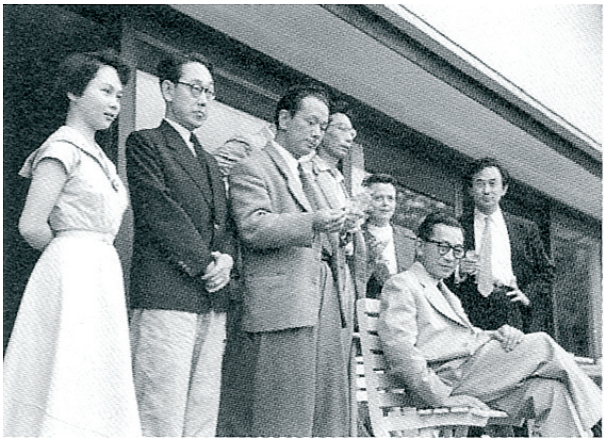

Fig. 8
Okamoto Tarō devant son atelier avec les membres du Japan Committee on International Design, vers 1955. À partir de la gauche : Hamaguchi Miho 浜口ミホ, Watanabe Riki, Okamoto Tarō, Yoshizaka Takamasa, Charlotte Perriand, Sakakura Junzō, Yanagi Sōri.

membres[23], on ne peut pas ne pas se demander si le projet qui habitait alors lesdits membres n'était pas de faire du design « l'art d'aujourd'hui », selon les termes d'Okamoto Tarō : un art ambitieux, de haute qualité créatrice mais accessible à tous (fig. 8).

Le Japan Committee on International Design est né à la fin de l'année 1953, probablement en octobre, à l'initiative de designers et d'architectes soucieux d'assurer la participation du Japon à la Triennale du design à Milan. Ses activités consistent alors à créer des échanges avec des institutions professionnelles du monde entier et à représenter le Japon lors des événements internationaux relatifs au design, tels les expositions et les congrès. À partir de l'automne 1955, l'une des activités principales du Japan Committee on International Design devient la promotion du « design de qualité », dit « *guddo dezain* » グッドデザイン (good design), à l'intérieur du pays. Peu auparavant, au cours de l'année 1954, à l'initiative du critique Hamaguchi Ryūichi 浜口隆一, les grands magasins Matsuya de Ginza se sont dotés d'un petit rayon, situé au septième étage, la « Good Design Section » (*Guddo dezain sekushon* グッドデザイン・セクション), qui vend des articles sélectionnés sous ce label.

---

[23] En 1954, outre 3 membres honoraires (les architectes Sakakura Junzō, Maekawa Kunio 前川國男 et Charlotte Perriand, tous disciples de Le Corbusier), le Japan Committee on International Design (*Kokusai design kyōkai* 国際デザイン協会) compte 12 membres permanents : les architectes Tange Kenzō, Seike Kiyoshi, Yoshizaka Takamasa ; les designers Yanagi Sōri, Kenmochi Isamu, Watanabe Riki, Kamekura Yūsaku ; les critiques de design Katsumi Masaru et Hamaguchi Ryūichi ; le photographe Ishimoto Yasuhiro ; le critique d'art Takiguchi Shūzō ; le peintre Okamoto Tarō.

Seuls Takiguchi Shūzō et Hamaguchi Ryūichi ne font pas partie de l'Institut d'art contemporain d'Okamoto Tarō.

Le Comité est réintitulé « The Good Design Committee » *Guddo dezain komittī* グッドデザインコミッティー en 1959, puis « The Japan Design Committee » *Nihon dezain komittī* 日本デザインコミッティー en 1963, nom qu'il conserve aujourd'hui.

C'est ce même Hamaguchi Ryūichi et sa compagne, Miho ミホ, assistés des deux designers Watanabe Riki et Yanagi Sōri, qui en assurent au début la sélection. Cependant, face au succès remporté par cette initiative auprès de la clientèle du grand magasin, à partir de l'automne 1955, tous les quatre font appel, en renfort, aux membres du Japan Committee on International Design, lesquels assumeront désormais la sélection. Le 27 novembre 1955, le rayon du magasin est rebaptisé « Good Design Corner » *Guddo dezain kōnā* グッド・デザイン・コーナー [24], appellation qu'il conserve dès lors (fig. 9). Voici ce qu'en dit le designer industriel Yanagi Sōri :

> *Avant-guerre déjà, des objets manufacturés étaient régulièrement envoyés en Occident, au nom de la promotion de la culture japonaise, par des organes d'État comme l'Association pour la promotion de la culture ou bien le ministère des Transports et de l'Industrie, lesquels n'accordaient guère de soin à la sélection, généralement fort médiocre. Nous avons donc estimé qu'il était temps de mettre fin à ces pratiques de bureaucrates, d'autant que nous ressentions également comme urgente la nécessité de mettre en place, au Japon-même, un système de sélection de « design de bonne qualité ». Il nous a semblé que le Japan Committee on International Design était tout designé pour cette tâche. Cependant il est clair qu'il n'existe pas encore au Japon de design digne d'être qualifié de créatif. Qui plus est, chacun d'entre nous est déjà fort occupé par ses responsabilités professionnelles propres. Mais nous ne pouvons pas ne pas tenter de faire quelque chose pour que les Japonais s'éveillent enfin à la nécessité d'un design de qualité et qu'ils abandonnent au plus vite l'idée qui prévaut aujourd'hui encore comme quoi la médiocrité importe peu pourvu que l'objet soit bon marché* [25].

La méthode de sélection consiste à collecter des objets dans les magasins à travers le pays – tâche qui, semble-t-il, incombait au grand magasin Matsuya – puis à les soumettre à l'arbitrage des membres du Comité.

« Pour qu'un design soit considéré "bon" », il lui faut plus que des qualités esthétiques. La fonction de l'objet doit, elle aussi, être suffisamment aboutie, les matériaux, de qualité, et la forme, facile à reproduire. L'objet doit être d'utilisation commode. Toute beauté formelle est la combinaison de ces différents éléments, qui doivent s'intégrer harmonieusement. Fort actif, le mouvement du « design de qualité » atteint, aujourd'hui, une ampleur mondiale. Son rôle consiste, non seulement à enrichir notre quotidien, mais aussi à stimuler la production d'objets de bonne qualité. Il jouera

---

[24] Tsuchiya Nobuo 土屋伸夫, « Geijutsu shien kara mita Dezain gyararī Ginza Matsuya de no kikakuten ni kansuru ichikōsatsu » 芸術支援から見たデザインギャラリー銀座・松屋での企画展に関する一考察, dans *Āto dokyumentēshon kenkyū* アートドキュメンテーション研究, n° 13, 2006.3, p. 35.

[25] Yanagi Sōri « Dezain shigekizai toshite no kokoromi » デザイン刺戟剤としての試み (Une expérience tonifiante pour le design), dans *Nyūsu* ニュース (News), n° 5, 1956.5.20, p. 5, publié par le Gendai geijutsukenkyūjo 現代芸術研究所.

Fig. 9

Le « Good Design Corner » *Guddo dezain kōnā* グッド・デザイン・コーナー au septième étage des grands magasins Matsuya de Ginza, vers 1955.

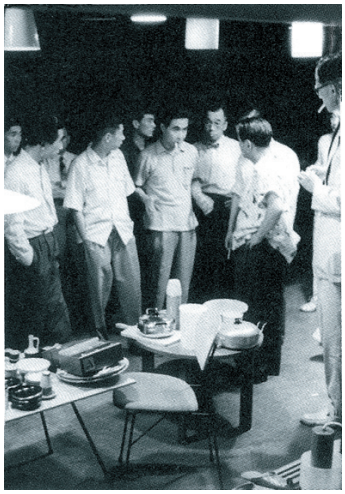

Fig. 10

Séance de sélection des articles de « good design » pour Matsuya (Ginza), dans l'atelier d'Okamoto Tarō à Aoyama, vers 1955. À partir de la gauche : Tange Kenzō, Hamaguchi Ryūichi, Katsumi Masaru, un inconnu, Okamoto Tarō, Kanokogi Takehiko 鹿子木健日子.

un rôle fort important, au Japon, en contribuant à accroître les échanges commerciaux extérieurs. Cette modeste initiative doit être considérée comme le "noyau" d'un projet plus vaste, à venir[26] », énonce le Comité en 1955, à l'heure où le « Good design Corner » s'institutionnalise.

Les séances de sélection, qui ont lieu une fois par mois de 18 h à 20 h, sont suivies d'un dîner. Ce sont des réunions fort amicales, occasions de conversations et de débats[27]. Dans les premiers temps, elles ont lieu chez l'un ou l'autre des membres du Comité. L'atelier d'Okamoto – le « fameux » Institut d'art contemporain – fait partie des lieux d'accueil (fig. 10). Selon Hamaguchi Ryūichi, ne sont retenus comme dignes du qualificatif « good design » que les objets « fonctionnels et beaux, conçus pour être utilisés dans le cadre de la vie quotidienne par nos concitoyens. […] Un nombre assez important d'objets ne passaient pas la barre. Les débats étaient parfois

[26] *« Guddo dezain kōnā » rifuretto* 「グッドデザインコーナー」リフレット ([Brochure de présentation du] Good design corner), *c.* 1955, cité dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 – Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made, op. cit.*, p. 55.

[27] « Tokushū 1 : Guddo dezain wa dōshite erabareru no ka » 特集 1：グッドデザインはどうして選ばれるのか (Comment les articles de « *good design* » sont-ils sélectionnés ? [dossier n°1]), dans *Geijutsu shinchō* 芸術新潮 (Les nouvelles tendances de l'art), vol. 8, n° 12, 1957.12, 117 p.

brûlants, c'était intéressant[28]. » Les modèles retenus sont mis en vente au rayon « Good Design Corner ». « C'étaient généralement des gens issus du milieu intellectuel qui les achetaient. Mais ils avaient aussi du succès auprès des jeunes femmes cultivées. Comme la démarche suscitait pas mal d'échos dans la société, les milieux d'affaires s'y intéressèrent, au point que peu de temps après, le ministère des Transports et de l'Industrie, mu par les mêmes motifs que le Comité, créa son propre label "G Marque", cette fois décerné par l'État. »[29] Le succès de l'entreprise est tel que, vers 1960, bon nombre des grands magasins japonais s'étaient dotés à leur tour, sur le modèle de Matsuya, d'un rayon « Good Design ».

Le « Good Design Corner » du grand magasin Matsuya de Ginza est demeuré par la suite une active institution militante dans l'amélioration du design de produits – il l'est toujours à l'heure actuelle, sous le nom « Matsuya-Ginza Design Gallery 1953 » 松屋・銀座デザインギャラリー 1953. Okamoto Tarō, qui était membre à vie du Japan Committee on International Design, a continué à participer aux séances de sélection des objets de « *good design* » jusqu'au cours des années 1960.

Le designer Okamoto Tarō

À partir des années 1953-1954, parallèlement aux travaux menés dans le cadre de l'Institut ou encore du Japan Committee on International Design, Okamoto Tarō crée des objets de design.

Outre quelques décors de vitrine et de stand pour les grands magasins Matsuya et Takashimaya, il dessine surtout du mobilier. Quelques-uns de ces meubles sont des pièces uniques, des « meubles d'artiste » à l'esprit imaginatif et poétique, fabriqués, de manière assez fruste, de ses propres mains. Mais la plupart des meubles conçus par Okamoto relèvent du mobilier de design, dessinés pour être fabriqués en bois, en rotin ou bien en bambou, par des techniciens professionnels.

Les meubles conçus dans les années cinquante semblent souvent inspirés par les travaux de designers proches d'Okamoto, tels Charlotte Perriand[30] et Sakakura Junzō. Ainsi en est-il de la table de bureau qu'Okamoto signe en 1954 (fig. 11) : par les contours ergonomiques de son plateau, conçus pour

---

[28] Hamaguchi Ryūichi « Guddo dezain shōhin no sentei o megutte » グッドデザイン商品の選定をめぐって (À propos de la sélection des articles de « good design »), dans *Nihon dezain komittī* 日本デザインコミッテイー (dir.), *Dezain no kiseki Nihon dezain komittī to guddo dezain undō* デザインの軌跡・日本デザインコミッテイーとグッドデザイン運動 (Sur les traces du design : le Japan Design Committee et le mouvement du « good design »), *Shōten kenchikusha* 商店建築社, 1977, p. 10.

[29] *Id.*

[30] Rappelons qu'outre être une amie de Sakakura Junzō, Charlotte Perriand était membre honoraire du Japan Committee on International Design.

Fig. 11

Okamoto Tarō : *Tēburu* テーブル (Table), bois, 1954.

Fig. 12

Okamoto T. et ses « tabourets-dés » (Saikoro isu さいころ椅子) en bambou, devant la table basse de Watanabe Riki, dans son atelier, vers 1957.

délimiter l'espace propre de trois utilisateurs simultanés, ce bureau évoque sans ambiguïté le « bureau en forme » dessiné par Charlotte Perriand en 1938. Reproduit puis présenté par Charlotte Perriand elle-même au Japon, en 1941[31], lors de l'exposition de ses travaux qu'elle organisa à Tokyo, ce bureau a marqué les créateurs de sa génération. Le designer Watanabe Riki en situe l'impact au même niveau que celui des réalisations du Bauhaus :

> [En 1933], *l'exposition de tissus présentés par Yamawaki Michiko* 山脇道子 *à son retour du Bauhaus* […] *fut un immense choc. Ce fut mon tout premier choc en matière de design.* […] *Là-dessus, au printemps 1941, alors qu'on entrait dans la Guerre du Pacifique, il y eut l'exposition de Charlotte Perriand aux grands magasins Takashimaya de Nihonbashi. Au beau milieu de l'espace, trônait ce bureau au plateau de forme irrégulière. Or, à l'époque, pour nous, un « bureau » ne pouvait avoir qu'un plateau rectangulaire. On était stupéfaits… Je pense que le bureau de* [*Okamoto*] *Tarō porte la marque de cette influence…*[32] »

Okamoto a également réalisé des meubles en bambou, et d'autres en rotin fabriqués par la manufacture Yamakawa Ratan 山川ラタン. Certains s'apparentent à ceux conçus par Sakakura Junzō à la même époque (fig. 12).

---

[31] Exposition *Sharurotto Perian Sentaku dentō sōzō – Nihon geijutsu to no sesshoku* シャルロット・ペリアン　選択・伝統・創造—日本芸術との接触 (Charlotte Perriand Sélection tradition création – Au contact de l'art japonais) tenue aux grands magasins Takashimaya de Ginza du 27 mars au 6 avril 1941, et aux grands magasins Takashimaya d'Osaka du 13 au 18 mai 1941.

[32] « *Watanabe Riki* », transcription d'une interview du designer Watanabe Riki le 26 octobre 2006, dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 Gendai geijutsu kenkyūjo kara taiyō no tō made*, *op. cit.*, p. 171-172.

Ce que semblent confirmer les propos du designer Chō Daisaku 長大作 :

> *On était alors une vingtaine à travailler dans l'agence d'architecture de Sakakura Junzō.* […] *Tarō, qui était un ami très proche de Sakakura, venait souvent à l'atelier, il faisait le pitre à chaque fois.* […] *Comme il venait souvent, il connaissait bien ce que les autres employés de l'agence et moi, on faisait. C'est probablement comme ça qu'il a dessiné* [*ses sièges*][33].

Parmi les productions de cette période, signalons également une série, à l'humour truculent, de tabourets bas en céramique émaillée, intitulés *Suwaru koto o kyohi suru isu* "坐ることを拒否する椅子・Chair which refuses sitting" (Sièges refusant qu'on s'y asseoie) (fig. 13).

La série a été éditée en 1963. Son titre constitue une prise de position délibérément sarcastique contre le design fonctionnaliste, tendance devenue dominante sous l'effet de la haute croissance industrielle, et dont Okamoto déplore la médiocrité imaginative.

> *Notre quotidien est dépourvu de tout jeu créatif. C'est ce qui fait le vide actuel. Aller au cinéma, regarder la télévision ou le match de foot sont des dérivatifs. En fait de se distraire, tout le monde s'ennuie. Avec la modernité le monde est devenu parfaitement insipide.*
>
> *Je viens de fabriquer une série de sièges intitulés* Suwaru koto o kyohi suru isu "坐ることを拒否する椅子・Chair which refuses sitting". *Des sièges qui ouvrent de grands yeux ravis sur le monde, d'autres qui sourient jusqu'aux gencives, ou encore qui font une grimace de colère... Presque tous représentent des visages. Et comme la surface en est très bombée, au moment de s'asseoir, la plupart des gens en approchent avec crainte leur postérieur... Puis, tout d'un coup, ils s'asseoient. Et là, ils sourient, soulagés : « Ce qu'on est bien assis ! ».*
>
> *Personnellement, j'ai en horreur les sièges de design orthodoxe, avec leur assise conformée à l'empreinte des fesses, cette espèce de minauderie malsaine comme pour vous inciter à bien vouloir y poser votre auguste postérieur... Alors j'ai fabriqué le contraire : des « faces-à-faces égalitaires », entre le siège et l'humain, au plan charnel comme intellectuel, en forme de visages…*
>
> *Ce sont des rires créatifs lancés à la face du quotidien*[34].

Après une interruption de quelques années, semble-t-il, Okamoto reprend la création de mobilier au cours de la seconde moitié des années soixante, à l'heure où il commence à travailler sur le projet de la fameuse

---

[33] « *Chō Daisaku* », transcription d'une interview du designer Chō Daisaku le 24.7.2002 dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made*, *op. cit.*, p. 173-174.

[34] Okamoto Tarō 岡本太郎 « Suwaru koto o kyohi suru isu » 坐ることを拒否する椅子 (Sièges refusant qu'on s'y asseoie), dans *Asahi jānaru* 朝日ジャーナル (Asahi jounal), 1964.3.15, reproduit dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made*, *op. cit.*, p. 69.

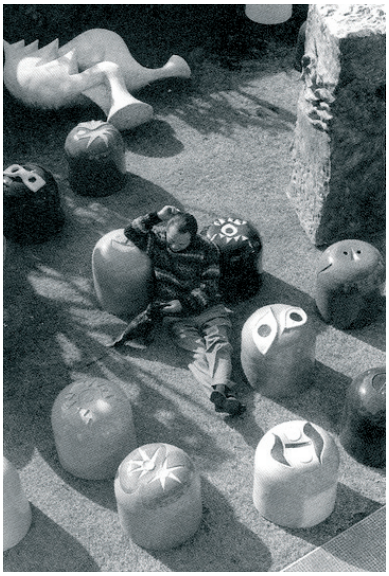

Fig. 13
Okamoto T. et ses « sièges refusant qu'on s'y asseoie » *Suwaru koto wo kyohi suru isu* "坐ることを拒否する椅子・Chair which refuses sitting" en céramique émaillée, dans le jardin de son atelier, en 1963.

« Tour du soleil » (*Taiyō no tō*), conçue pour l'entrée de l'Exposition universelle d'Osaka (1970).

Fidèle à son projet d'insuffler de l'imagination créatrice et poétique dans le quotidien, il conçoit une série de meubles qui s'apparentent à des sculptures. Manifestement stimulée par les recherches du pop art international[35], la fantaisie humaniste, nourrie de culture populaire, de l'artiste Okamoto s'y épanouit librement. S'essayant à travailler le plastique, matériau privilégié de la société industrielle des années soixante, Okamoto produit des grandes chaises en plastique coloré et moulé. Les formes en sont diverses. Un siège évoque une main recevant une offrande : *Te no isu* 手の椅子 (1967) (fig. 14) ; un autre, une grosse bouche gourmande de teinte écarlate : *Dadakko* 駄々っ子 « Enfant gâtée » (1969) (fig. 15) ; un autre, une fleur aux pétales épanouis : *Hanabira no isu* 花びらの椅子 (1970) (fig. 16). Certains meubles sont réalisés en matériaux traditionnels, telle la méridienne recouverte de tissu, intitulée *Madoromi* まどろみ (1967) (fig. 17), dont la forme évoque un ange allongé protégeant de son aile le

[35] Les formes et les coloris aussi bien que l'esprit de ces meubles évoquent l'art pop. Cependant on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas plus d'une affinité avec celui-ci que d'un réel intérêt pour les orientations théoriques de ce courant artistique. En effet, selon les organisateurs de l'exposition, Okamoto ne semble guère intéressé par l'art pop. Sa plume, habituellement prolixe, n'aurait laissé qu'un ou deux articles, des comptes rendus rédigés lors d'un voyage aux États-Unis, mais qui auraient été dénoncés comme étant des interprétations erronées par des critiques à l'époque (attaques qui sont peut-être à l'origine du fait qu'Okamato n'a plus écrit à l'époque sur le Pop art ?). (Entretien du 27 juillet 2007 avec Satō Reiko, commissaire de l'exposition).

Fig. 14
Fauteuil « Main » (*Te no isu* 手の椅子), plastique coloré et moulé, 1967.

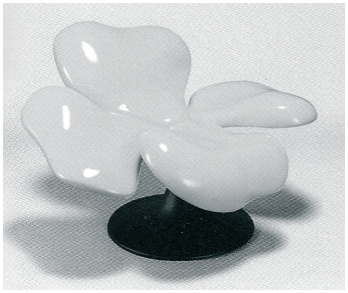

Fig. 16
Chaise basse « Fleur » (*Hanabira no isu* 花びらの椅子), plastique coloré et moulé, 1970.

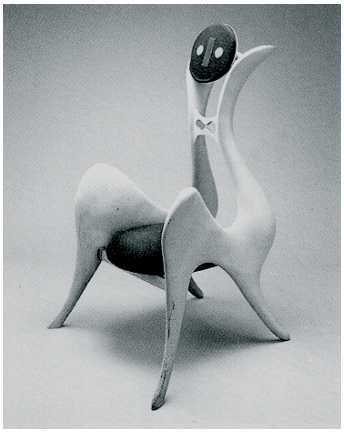

Fig. 18
Chaise *Hoozue* (ほおずえ) , bois peint, 1968.

Fig. 15
Banc « Enfant gâtée » (*Dadakko* 駄々っ子), plastique coloré et moulé, 1969.

Fig. 17
Méridienne (*Madoromi* まどろみ), bois et tissu, 1967.

dormeur reposant en son giron ; il y a aussi une gracieuse chaise en bois peint, pareille à une divinité mi-femme mi-oiseau : *Hoozue* ほおずえ (1968) (fig. 18) ; ou encore un ensemble table-et-tabourets en bois coloré, intitulé *Genshoku taku* 原色卓, « Table aux couleurs primaires » (1967), dont l'ample plateau blanc n'est pas sans rappeller, par sa découpe, la colombe de la paix peinte par Georges Braque.

Ces meubles sont édités par diverses maisons, dont Sanpei kōgyō 三平工業, et Nissan kagu 日三家具 d'Osaka. Ce sont des éditions limitées, commercialisées par les fabricants dans leurs locaux, généralement par le biais d'expositions-ventes, ou encore à l'occasion de présentations dans les grands magasins. Ce fut le cas notamment au grand magasin Matsuya de Ginza, qui abrita, en juin 1968, la plus importante des présentations de mobilier signé Okamoto Tarō, sous le titre : *Okamoto Tarō, seimei, kūkan no dorama, Tarō bakuhatsu* 岡本太郎　生命・空間のドラマ　太郎爆発 (Okamoto Tarō – L'Imbrication de la Vie dans l'Espace – Tarō explose). Ce fut la première exposition consacrée entièrement aux créations de l'artiste pour l'espace domestique. La presse en rendit compte. Une revue spécialisée ayant qualifié ce mobilier de « fantastique » (*fantasutikku fanichuâ* ファンタスティック・ファニチュアー), les meubles furent exposés à nouveau, chez Nissan kagu à Osaka, en novembre 1968, sous le titre « Mobilier fantaisiste » (*fantajikku fanichuā* ファンタジック・ファニチュアー).

Les prix de vente indiqués, en août 1968, au catalogue Nissan Kagu, étaient élevés[36]. Au plan financier, ce mobilier n'était manifestement pas destiné aux classes populaires. Depuis le manifeste sur « l'art d'aujourd'hui » des années cinquante, les projets d'Okamoto auraient-ils évolué ?

Les activités de l'Institut d'art contemporain orientées vers « l'art pour tous » ont pris fin à la fin du printemps 1957[37], après la publication du onzième numéro de la brochure *Gendai geijutsu nyūsu* 現代芸術ニュース (« News de l'art contemporain ») (mars 1957), et la tenue de la Seconde Exposition Design pour l'Impression d'Art (*Dai ni kai geijutsu purinto dezain ten* 第二回芸術プリントデザイン展) aux grands magasins Matsuya de Ginza en mai 1957. Ceci « non sans un certain sentiment d'impuissance », écrivait alors Okamoto Tarō[38]. Dès cette fin des années cinquante, Okamoto s'est érigé régulièrement contre le design industriel,

---

[36] Ainsi le tabouret en céramique « Sièges refusant qu'on s'y s'asseoie » coûtait, selon la couleur, entre 25 000 et 30 000 yens ; le « tabouret en forme de dé » (*Saikoro isu* サイコロ椅子), fabriqué en bambou : 18 000 yens ; la méridienne *Hoozue* ほおずえ : 150 000 yens ; l'ensemble table-et-tabourets en bois coloré, intitulé « Table de couleur primaire » (*Genshokutaku* 原色卓) : 198 000 yens.

[37] L'Institut d'art contemporain, transformé en société de production à capital fixe pour les travaux d'Okamoto Tarō, en 1967, afin de permettre la réalisation de la « Tour du soleil » à l'Exposition universelle d'Osaka, existe, quant à elle, toujours aujourd'hui.

[38] *Kabushikigaisha Gendai geijutsu kenkyūjo keirekisho* 株式会社現代芸術研究所　経歴書 (Historique de l'Institut d'art contemporain Ltd Co.), 1967, cité dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made, op cit.*, p. 159.

« découragé par la trop extrême médiocrité du modernisme, qui ne semble plus capable de pouvoir se réformer désormais »[39].

Au cours des années 1970 et jusqu'à sa disparition, en 1986, Okamoto Tarō a continué à produire, de temps en temps, des objets de design industriel : verres à whisky, services à thé, services à boisson, mugs, mais aussi divers accessoires en étoffes imprimées tels des foulards et des sacs. À l'exclusion de rares objets – telle la paire de verres à whisky *Kao no gurasu* 顔のグラス (Verres avec visage) offerte gratuitement, en 1976 –, il ne s'agit pas de « design populaire » au sens strict : la plupart des objets sont non seulement édités en nombre limité, mais vendus à un prix largement plus élevé que les biens de consommation d'utilité courante : ils sont hors de la portée du consommateur ordinaire. En définitive, Okamoto a opté pour l'œuvre unique, ou éditée à peu d'exemplaires, privilégiant l'imagination créatrice et la qualité plastique à la diffusion de masse, aux dépens du prix.

Il n'en reste pas moins que les quelques initiatives menées par Okamoto dans le domaine du design permettent de situer cet artiste comme l'une des rares personnalités qui, dans le Japon des années cinquante, a mis le design au cœur du projet de renaissance des avant-gardes – et, ce faisant, au cœur d'une culture artistique « pour tous ». Autrement dit, il fut l'un des rares à tenter d'ouvrir le design pour le ramener à sa nature première : produire des objets utilitaires de qualité sur les plans poétique et plastique, et accessibles à tous.

Dans les années soixante, les artistes qui se sont formés au contact d'Okamoto, soit dans le cadre des cycles de conférences de l'Institut, soit en lisant *L'art d'aujourd'hui*, vont constituer les avant-gardes qui fonderont l'art des décennies futures – tel Hi-red Center –, toutes préoccupées par cette même question de « renouer l'art et le quotidien ». Nul doute que les idées développées par Okamoto dans les années cinquante en furent l'une des sources importantes.

* Les photos insérées dans cet article ont été reproduites à partir du catalogue de l'exposition *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 – Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made* (2007) avec l'autorisation du Taro Okamoto Museum of Art de la ville de Kawasaki.

[39] « Junsui geijutsu to kenchiku no ketsugō » 純粋芸術と建築の結合 (L'union de l'art pur et de l'architecture), dans *Shinkenchiku* 新建築,1958.6, reproduit dans *Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made*, *op. cit.*, p.

Bibliographie

Aoyama jidai no Okamoto Tarō 1954-1970 Gendai geijutsu kenkyūjo kara Taiyō no tō made 青山時代の岡本太郎 1954-1970　現代芸術研究所から太陽の塔まで (La période « Aoyama » d'Okamoto Tarō 1954-1970 – De l'Institut d'art contemporain à la Tour du soleil), Taro Okamoto Museum of Art, Kawasaki, 2007.

« Geijutsuka to aruchizan no mondai – zadankai (Okamoto Tarō, Domon Ken, Seike Kiyoshi, Yanagi Sōri) » 芸術家とアルチザンの問題 座談会［岡本太郎・土門拳・清家清・柳総理］ (La question « artiste et artisan » – table ronde avec Okamoto Tarō, Domon Ken, Seike Kiyoshi, Yanagi Sōri), dans *Geijutsu shinchō* 芸術新潮 (Les nouvelles tendances de l'art), vol. 6, n° 2, 1955.2.

Gendai geijutsu kenkyūkai 現代芸術研究会 (éd.), *Gendai geijutsu nyūsu* 現代 芸術 ニュース(Nouvelles de l'art contemporain), publié par Gendai geijutsu kenkyūkai 現代芸術研究会, 1955.4.

Gendai geijutsu no kai 現代芸術の会 (éd.), *Nyūsu* ニュース (News), publié par Gendai geijutsu kenkyūjo 現代芸術研究所, n° 1, 1955.12.

Gendai geijutsu no kai 現代芸術の会 (éd.), *Gendai geijutsu nyūsu* 現代芸術ニュース (Nouvelles de l'art contemporain), publié par Gendai geijutsu kenkyūkai 現代芸術研究会, n°1, 1956.1.10 [numéro intitulé Nyūsu ニュース] ; n° 2, 1956.2.20 ; n° 3, 1956.3.20 ; n° 4, 1956.4.20 ; n° 5, 1956.5.20 ; n° 6, 1956.6.20 ; n° 7, 1956.7.20 ; n° 8, 1956.9.20 ; n° 9, 1956.10.20 ; n° 10, 1956.11.20 ; n° 11, 1957.3.10.

Nihon dezain komittī 日本デザインコミッテイー (dir.), *Dezain no kiseki – Nihon dezain komittī to guddo dezain undō* デザインの軌跡・日本デザインコミッテイーとグッドデザイン運動 (Sur les traces du design : le Japan design committee et le mouvement du « good design »), Shōten kenchikusha 商店建築社, 1977.

« Tokushū 1 : Guddo dezain wa dōshite erabareru no ka » 特集 1：グッドデザインはどうして選ばれるのか (Comment sont sélectionnés les articles de « good design » ? [dossier n° 1]), dans *Geijutsu shinchō* 芸術新潮 (Les nouvelles tendances de l'art), vol. 8, n° 12, 1957.12, 117 p.

Tsuchiya Nobuo 土屋伸夫, « Dezain gyararī Ginza Matsuya no kenkyū » デザインギャラリー銀座・松屋の研究, dans *Geijutsu kenkyū – Tsukuba Studies in Art and Design* 芸術学研究, Tsukuba daigaku 筑波大学, n° 10, 2006.

Tsuchiya Nobuo, « Geijutsu shien kara mita Dezain gyararī Ginza Matsuya de no kikakuten ni kansuru ichikōsatsu » 芸術支援から見たデザインギャラリー銀座･松屋での企画展に関する一考察, dans *Āto dokyumentēshon kenkyū* アートドキュメンテーション研究, n° 13, 2006.3.